



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

CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA

**“BOTAR FIGURÁS” E “DESFIGURAR A MOEDA”
ENTREMEIOS E FORMAÇÃO PARA A CENA
DE UMA “CÍNICA” DANÇA PESSOAL**

Salvador

2021

CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA

**“BOTAR FIGURÁS” E “DESFIGURAR A MOEDA”
ENTREMEIOS E FORMAÇÃO PARA A CENA
DE UMA “CÍNICA” DANÇA PESSOAL**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia, para a obtenção do grau de doutor em Artes Cênicas.
Orientadora: Profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa

Salvador
2021

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Silva, Cláudio Antônio Santos da
"BOTAR FIGURÁS" E "DESFIGURAR A
MOEDA" ENTREMEIOS E FORMAÇÃO PARA A CENA DE UMA
"CÍNICA" DANÇA PESSOAL / Cláudio Antônio
Santos da Silva. -- Salvador, 2021.
320 f. : il

Orientadora: Eliene Benício Amâncio Costa.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro, 2021.

1. Guerreiro Alagoano. 2. Entremeios. 3.
Etnocenologia. 4. Formação para a Cena. 5. Dança
Pessoal. I. Costa, Eliene Benício Amâncio. II. Título.

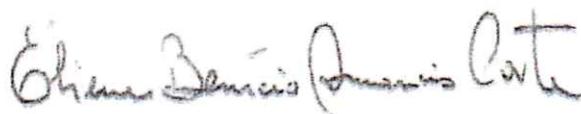
TERMO DE APROVAÇÃO

Cláudio Antônio Santos da Silva

"Botar Figurás" e "Desfigurar a Moeda": Entremeios e Formação para Cena de uma "Cínica" Dança Pessoal"

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

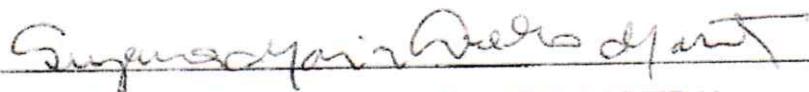
Aprovada em 20 de agosto de 2021.



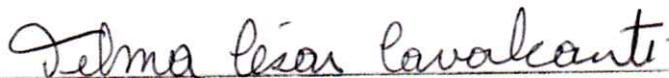
Prof^ª. Dr^ª. Eliene Benício Amâncio Costa (Orientadora)



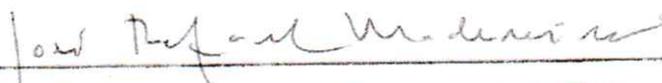
Prof^ª. Dr^ª. Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Suzana Maria Coelho Martins (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Telma Cesar Cavalcanti (UFAL)



Prof. Dr. José Rafael Madureira (UFVJM)

DEDICATÓRIA

Eu dedico este trabalho, primeiramente, a Dona Nenê, minha mãe, Joaquina Santos da Silva, in memoriam (1942-2018) e ao São Antônio Rosa da Silva, meu pai. Por extensão familiar, eu consagro ao meu filho, Felipe Dionísio Silva, o “domador de cavalos”; às minhas irmãs, Ana e Andreia; aos irmãos, Carlos e Clayton;

Ao meu irmão e companheiro espiritual, o cínico-mor, “o meu Índio Peri, o mais estimado, nessa nação de guerreiros”, Nilson Alves Patrício, in memoriam (2018-1967);

Eu consagro aos mestres do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, Manoel Venâncio de Amorin, in memoriam (1924-2008), e, André Joaquim dos Santos (1948-); e, a todos os mestres e brincantes do Guerreiro Alagoano;

À profa. Dra. Eloisa Leite Domenici, a geradora desta pesquisa, eu dedico;

Às principais responsáveis na condução deste estudo, banhando no mar da etnocologia o Guerreiro Alagoano e seus “figurás”, possibilitando o desenvolvimento, a maturação e a configuração desta tese: “A malê de balê”, profa. Dra. Lúcia Lobato; A “mãe Iemanjá Ogunté”, profa. Dra. Suzana Martins;

“Sua Excelência, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano”, a profa. Dra. Daniela Amoroso; e à “Sua Majestade, O Teatro Popular e O Circo”, a profa. Dra. Eliene Benício Amâncio Costa, orientadora deste doutoramento; a elas, eu consagro;

Ao prof. Dr. Rafael Madureira, o que revelou e manifestou, o meu ser sujeito “Guerreiro por Natureza”, a ele, eu dedico;

À profa. Dra. Telma César, a “Comadre Florzinha”, artista-pesquisadora do Côco e do Guerreiro Alagoano, abalizando o tema da guerra, foi reverberado em minha ação didática como parresia cínica, uma verdade didática-reflexiva, para o ensino das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados – os PCHEOs, na Educação Superior, a ela, eu consagro;

Eu dedico, também, à profa. Dra. Carmem Lúcia Dantas; à Gustavo Quintela e à Josefina Novaes, pesquisadores e baluartes das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados alagoanos;

À Cia Cínica de Teatro, Dança e Performance, nascida em Maceió Alagoas, ano de 1998, atuando até 2001, aos seus participantes-edificadores: Parmênides Justino, “O Parma”; Núbia Guedes; Maria José; Rafael A. Belo e José Junior; e a todos os(as) cínicos(as) que nela atuaram, a eles e a elas, eu consagro;

Aos edificadores/participantes/colaboradores das “cínicas” produções, da Cia Cínica Dança, em Salvador, Bahia, ano de 2004, alguns seguindo o fluxo até o presente momento: Márcia Sobral; Cátia Assunção; Kátia Lanto e Thelma Gualberto; Diego Pinto Cláudio Manoel Duarte; a elas e a eles, eu dedico;

À minha fraternidade “cínica”, pelo meu aconchego a partir do ano de 2004, com minha chegada na Bahia, até os últimos momentos: as irmãs Guimarães, Ana, Cecília (a Ciça) e Bernadete (a Dete); pela casa e o coração sempre abertos em terras soteropolitanas, a elas, eu consagro;

À minha amiga, artista, aprendiz e minha mestra, desde os meus primeiros passos na dança em terras paulistanas, Tutti Madazzio e ao seu “Corpo Presente”, a ela, eu dedico;

À Diógenes de Sínope, (323 a.C, 323 a.C.), “O Cão”, difusor da “cínica” filosofia; e por dilatação, aos meus “cínicos”, cães-filhos-companheiros: Diógenes e Rup, pois, sem a filosofia do “cão” e sem afeto e amor de cão, eu nada seria, nem tão pouco, a minha “cínica” dança existiria;

E, finalmente, antes do filho, existe a origem, o pai, ao prof. dr. Armindo Bião, in memoriam (1950-2013), edificador do PPGAC-UFBA e da etnocenologia brasileira; e por expansão filial, a Leandro Dias, secretário do PPGAC-UFBA, pois, sem o seu trabalho “invisível” nos bastidores, as nossas pesquisas não se tornariam visíveis. Dessa maneira, parodiando uma peça, música, de Guerreiro Alagoano, Cleusa, do mestre André Joaquim dos Santos, a eles, eu inauguro esta tese:

CLEUSA, BIÃO, LEANDRO

Estava sentado no banco do jardim
Quando se sentou perto de mim
Uma jardineira
Ô Cleusa, ô Cleusa
Você vai ser a minha companheira

No PPGAC
tem um cabra arretado
Ele é o cão
Bião, Bião
você é o meu campeão
Bião, Bião,
você é nosso campeão

No PPGAC
tem um moço muito bom
Ele é o motor
Leandro, Leandro,
Ô sem você eu não ando
Leandro, Leandro,
É por você que eu sempre ando

AGRADECIMENTOS

À Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agradeço aos professores do curso de Graduação, meus mestres do ano de 2004 a 2009; e a Escola de Teatro, do ano de 2013 a 2021;

Ao Programa de Pós-Graduação, em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, através de sua coordenação, gestão biênio 2017-2019, a profa. dra. Meran Vargens e a profa. dra. Ivani Santana; e a gestão 2019-2021, a profa. dra. Joice Aglae e a profa. dra. Daniela Amoroso; aos meus professores e colegas de turma, ano 2017; e aos secretários do PPGAC-UFBA: Leandro Dias e Iale Nascimento;

Especialmente, eu agradeço a minha orientadora, a profa. dra. Eliene Benício Amâncio Costa, pelo abraço, carinho e paciência, ofertado até a conclusão desta tese, enfatizo minha gratidão;

Aos professores examinadores/parceiros/contribuidores no desenvolvimento desta tese, eu agradeço:

A profa. dra. Suzana Maria Coelho Martins e a profa. dra. Daniela Amoroso, ambas, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro, da Universidade Federal da Bahia; a profa. dra. Telma César, da Escola de Teatro, da Universidade Federal de Alagoas; e ao prof. dr. Rafael Madureira, do Centro de Educação, da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri.

Eu agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – FAPESB, pela bolsa concedida para o desenvolvimento deste estudo;

Gratidão ao Mestre Manoel Venâncio de Amorim (1927-2008), o fundador do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, o meu primeiro mestre de Guerreiro Alagoano; e aos brincantes deste coletivo; também, eu agradeço ao mestre André Joaquim dos Santos, o meu segundo professor de Guerreiro Alagoano, e o continuador do grupo Guerreiro Mensageiro Padre Cícero;

Aos pesquisadores alagoanos: Gustavo Quintela, Carmem Lúcia Dantas Josefina Novaes e João Lemos Brito, minha gratidão;

Ao Teatro Deodoro; ao Museu Théo Brandão e a Universidade Federal de Alagoas, pelo espaço cedido para as oficinas com os entremeios, eu agradeço;

À Escola de Dança, da Universidade Federal de Alagoas, através de suas coordenadoras, Isabele Pita Rocha (2018-2020) e Joana Pinto Wildhagen (2020-2021); e aos alunos das disciplinas: Danças Populares Alagoanas (2019-2020) e Danças do Brasil (2020-2021); assim como, ao prof. dr. José Acioli Filho (1962-2021; in memorian), da Escola de Teatro da UFAL, eu agradeço;

À Márcia Sobral, Cláudio Manoel Duarte, Kátia Lanto, Cátia Assunção e Thelma Gualberto, pelas fotos, vídeos, cartazes, e os demais apoios operacionais para a Cia Cínica Dança, minha eterna gratidão;

Eu agradeço ao Teatro Gamboa Nova, Teatro do Movimento da Escola de Dança da UFBA e ao Casarão Barabadá, pela acolhida e cessão do seu chão, técnicos e meios de produção, para a apresentação do espetáculo: Entremeios em Desfigurações;

Aos dançarinos de butoh, Abou Mourad e Calé Miranda e Tutti Maddazio, pelas experiências dançantes e entrevistas concedidas para esta tese, a eles e a ela, eu agradeço.

Ao Fórum de Cultura e Arte Popular de Artesanato de Alagoas- FOCUARTE: Laila Nayara Brito, João Lemos, Josefina Novaes, Mestra Vânia Oliveira, Kátia Dalpiaz e Sérgio Nascimento, meus sinceros agradecimentos!

RESUMO

“BOTAR FIGURÁS” E “DESFIGURAR A MOEDA” ENTREMEIOS E FORMAÇÃO PARA A CENA DE UMA “CÍNICA” DANÇA PESSOAL

A presente tese: “Botar Figurás” e “Desfigurar a Moeda”: Entremeios e Formação para a Cena de uma “Cínica” Dança Pessoal, estrutura-se na imersão com o folgado o Guerreiro Alagoano e seus entremeios, curtas representações dramáticas, bichos, figuras ou “figurás”. “Botar figurás”, significa encenar os entremeios no Guerreiro de Alagoas e “desfigurar a moeda”, criar uma outra moeda corrente, conceito chave do Movimento Cínico da Antiguidade (SLOTTERDIJK, 2012), (GOULET-GAZET; BRANHAM, 2007), (FOUCAULT, 1990), (ANTISERI; REALE, 1989). O subtítulo: Entremeios e Formação para a Cena de uma “Cínica” Dança Pessoal, incide pelo termo sujeito-trajeto-objeto (BIÃO, 2007), pelo artista-pesquisador-professor em atuação, sua trajetória formativa, elaborando o seu objeto de estudo. A tese delinea pelo procedimento descritivo a elaboração de três práticas como pesquisa: 1- a criação da sua “cínica” dança pessoal, com a preparação das corporalidades entremeios, diferentes das encenadas no Guerreiro de Alagoas, pelo seu grupo, a Cia Cínica Dança; 2- a invenção de uma didática em dança pessoal com as corporalidades entremeios, inventadas no procedimento de criação, em aplicação em espaços de formação, revelando-se como etnométodos; 3- um tirocínio docente, edificado pela etnocenologia (BIÃO, 2007), na Educação Superior, nas disciplinas: Danças Populares de Alagoas e Danças do Brasil, na Escola de Dança, da Universidade Federal de Alagoas, abordando as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, os PCHEOS. E ainda, o alcance pela pesquisa dos principais entremeios botados”, encenados, ou desfigurados, montados pelos etnoartistas, os “botadores de figurás”, na brincadeira do Guerreiro de Alagoas, sumidos no tempo e na atualidade; e os entremeios elaborados pela Cia Cínica Dança, pelo artista-pesquisador-professor. O entrelaçamento do estudo parte da Etnometodologia (COULON, 1995), a ciência dos etnométodos (GARFINKEL, 2018), que prioriza o procedimento descritivo. A linha teórica norteadora, em seu caráter transdisciplinar, é a abordagem Multirreferencial (ARDOINO, 1998), e a etnocenologia (BIÃO, 2007), guiada pelo pensamento qualitativo multirreferencial (Borba, 1997). É uma pesquisa qualitativa-participante que “ênfatiza o caráter subjetivo do objeto, o Guerreiro Alagoano e seus entremeios, em suas particularidades e experiências individuais (PÁDUA, 2012).

PALAVRAS-CHAVE: Guerreiro Alagoano, entremeios, etnocenologia, formação para a cena, dança pessoal, etnométodos, desfiguração

ABSTRACT

BOTAR FIGURÁS” AND “DESFIGURAR A MOEDA”: INSETS AND FORMATION FOR THE SCENE OF A “CYNIC” PERSONAL DANCE

The present thesis: “Botar Figurás” and “Desfigurar a moeda”: Insets and formation for the scene of a “Cynic” personal dance, arises from the procedure of creation in personal dance, from immersion with the object, the folkloric Warrior dance from Alagoas and its insets, short dramatic representations, animals, figures or as the dancers called “Figurás”; “Botar figurás” means to act out those insets seen in the Folkloric Warrior dance from Alagoas and “Desfigurar a moeda”, to create another currency, a key concept of the Cynic Movement from old ages (SLOTTERDIJK, 2012), (GOULET-GAZET; BRANHAM, 2007), (FOUCAULT, 1990), (ANTISERI; REALE, 1989). The caption: "Insets and formation for the scene of a “Cynic” personal dance" focuses by term subject-path-object (BIÃO, 2007), by the artist-researcher-professor in his acting, his formative path, elaborating his study object. The thesis outlines, through the descriptive procedure, the elaboration of three practices as research: 1- the creation of its cynical “personal dance, with the preparation of corporealities in the insets, different from those staged in the Folkloric Warrior dance from Alagoas, by its group, "Cia Cínica Dança"; 2- the invention of a didactic in personal dance with the insets corporealities, invented in the creation procedure, in application in training spaces, revealing itself as ethnomethods; 3- a teaching practice, built by ethnocenology (BIÃO, 2007), in Higher Education, in the subjects: Popular Dances of Alagoas and Dances of Brazil, at the Dancing School from Federal University of Alagoas, addressing organized spectacular human practices and behaviors, the PCHEOS. And yet, the reach through research of the main "insets botados", staged, or disfigured, assembled by ethnoartists, the “botadores de figurás”, in the game of Folkloric Warrior dance from Alagoas, vanished in time and in the present; and the insets elaborated by "Cia Cínica Dança", by the artist-researcher-professor. The intertwining of the study comes from Ethnomethodology (COULON, 1995), the science of ethnomethods (GARFINKEL, 2018), which prioritizes the descriptive procedure. The guiding theoretical line, in its transdisciplinary character, is the Multi-referential approach (ARDOINO, 1998), and ethnocenology (BIÃO, 2007), guided by multi-referential qualitative thinking (Borba, 1997). It is a qualitative-participant research that “emphasizes the subjective character of the object, the Folkloric Warrior Dance from Alagoas and its insets, in its particularities and individual experiences (PÁDUA, 2012).

KEYWORDS: Folkloric Warrior Dance from Alagoas; Insets; ethnocenology, stage training, personal dance, ethnomethods, disfigurement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Mercúrio e Psiquê, com o vaso de Perséfone, para o Olimpo	36
Figura 2 Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Foto: Cláudio Antônio. Ano: 2019.	58
Figura 3 Mestre André Joaquim dos Santos. Foto: Cláudio Antônio. Ano: 2019	58
Figura 4 Borboleta/Zabelê. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano. 2008	141
Figura 5 Borboleta/Zabelê. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano. 2015	141
Figura 6 A sereia. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano. 2008	141
Figura 7 A sereia. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano. 2015.	141
Figura 8 O casulo/Borboleta. Teatro Klaus Viana. Escola de Dança-UFBA.	145
Figura 9 O Voo da Corporalidade Borboleta em 3 momentos. Casarão Barabadá.	145
Figura 10 Das borboletas quando Voam em dois Instantes. Casarão Barabadá.	147
Figura 11 Zabelê pra Onde Vai? Com a sua barra azul. Norte ou Sul?	149
Figura 12 Cinco fases da Sereia. Casarão Barabadá. Dançarino: Cláudio Antônio.	153
Figura 13 Dois momentos de Fúria. Teatro do Movimento. Fotos: Márcia Sobral. Ano: 2009	156
Figura 14 Praguejando, espumando e sapateando com furor! Sim, de furor!!!	156
Figura 15 O Louco e seus múltiplos em sua "Cínica" Dança Dupla Pessoal. Foto: Telma Gualberto. Casarão Barabadá. Ano: 2015.	160
<i>Figura 16. Os males do Brasil são: Muito mosquito e pouca saúde! Dizia o Mata Mosquito parodiando Mário de Andrade nos ensaios de Pandemia.</i>	164
Figura 17 O Mata Mosquito nos Ensaios de Pandemia no Barril da Cia Cínica Dança.	165
Figura 18 Oficina Entremeios da "cínica" dança pessoal no Museu Théo Brandão.	167
Figura 19 Guerreiros empunhando a espada e o arco. Oficina Museu Théo Brandão.	173
Figura 20 Preparando a armadura do Guereiro Pessoal, Virabrhadasana, em suas variações.gograf.com.	174

Sumário

LISTA DE FIGURAS	11
INTRODUÇÃO.....	12
“BOTAR FIGURÁS” E “DESFIGURAR A MOEDA”.....	24
1.MEMORIAL SUJEITO-TRAJETO-OBJETO “GUERREIRO POR NATUREZA”: CLÁUDIUS, O COXO, O IMPERADOR.....	32
1.2. O TRAJETO: TERRITÓRIOS, TERRENOS, DOCTRINAS E COMANDANTES.....	37
1.3..O OBJETO ENTREMEIOS / ENTREMEZES EM TRAJETO.....	51
2. “BOTAÇÃO” DE “FIGURÁS” NO GUERREIRO ALAGOANO.....	56
2.1. “BOTANDO FIGURÁS” NO GUERREIRO MENSAGEIRO PADRE CÍCERO.....	58
2.2 ENTREMEIOS “BOTADOS” DESFIGURADOS NO GUERREIRO ALAGOANO.....	80
3.ETNOMETODOLOGIA DE UMA “CÍNICA” DANÇA PESSOAL	122
3.1. GENEALOGIA CÍNICA DANÇA PESSOAL: A BRI(N)COLAGEM EPISTEMOLÓGICA..	131
3.2. CORPORALIDADES ENTREMEIOS EM ESTADOS DE CORPO.....	137
CORPORALIDADE BORBOLETA.....	144
CORPORALIDADE ZABELÊ.....	148
CORPORALIDADE SEREIA.....	150
CORPORALIDADE FÚRIA.....	154
CORPORALIDADE LOUCO.....	157
CORPORALIDADE MESSIAS: UM ENTREMEIO MODERNISTA ANTROPOFÁGICO.....	161
CORPORALIDADE MATA MOSQUITO.....	164
CAPÍTULO 4. ENTREMEIOS E FORMAÇÃO PARA A CENA.....	166
4.1. ETNOMÉTODOS CORPORALIDADES ENTREMEIOS.....	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
REFERÊNCIAS.....	195

APENDICES	206
APÊNDICE 1. PERSONAS E MULTIRREFERÊNCIAS.....	207
APÊNDICE 2: “BOTANDO FIGURÁS” ENTREMEIOS NO GRUPO DE GUERREIRO MENSAGEIRO PADRE CÍCERO.	228
APENDICE 3. ENTREVISTA MESTRE DE GUERREIRO ALAGOANO ANDRÉ JOAQUIM DOS SANTOS	259
APÊNDICE 4: ENTREVISTA COM A PESQUISADORA CARMEM LÚCIA DANTAS.....	264
APENDICE 5: ENTREVISTA COM O PESQUISADOR GUSTAVO QUINTELA.....	280
APÊNDICE 6: ENTREVISTA COM A PESQUISADORA JOSEFINA NOVAES.....	296
APÊNDICE 7. ENTREVISTA JORNALISTA E BRINCANTE DE GUERREIRO ALAGOANO: LEMOS BRITO VIANA.....	299
ANEXOS	307
ANEXO 01: TROCA DE SABERES: LIVE COM TELMA CÉSAR E RAQUEL ROCHA.....	308
ANEXO 2 – DOSSIÊ CORPO PRESENTE.....	312
ANEXO 03 – ORDENANÇA DO JARAGUÁ. FOTO E TRANSCRIÇÃO DO QUADRINHOS..	314
ANEXO 4. EXERCÍCIOS DE ALONGAMENTO DO PROFESSOR ZENZO YAMAMOTO.....	317
ANEXO 5. MANIFESTO ANTROPOFÁGICO – O RECORTE.....	318

JOÃO

INTRODUÇÃO

“Botar Figurás” e “Desfigurar a Moeda”: Entremeios e Formação para a Cena, de uma “Cínica” Dança Pessoal, estrutura-se como tese pelo procedimento descritivo (COULON, 1995). É uma imersão prática/teórica do artista-pesquisador-professor com o folguedo Guerreiro de Alagoas e os seus entremeios, chamados de curtas representações dramáticas, bichos, figuras ou “figurás”. A escrita da tese situa o Guerreiro de Alagoas e os seus “figurás”, ou entremeios, após terem sido condutores como procedimentos artísticos e didáticos realizados pelo autor atravessados pela sua formação em artes cênicas, dança, e, em pedagogia.

O sujeito em seu trajeto com o objeto (BIÃO, 1997), distinguiu como preocupação de análise para a sua tese, três práticas realizações, sustentadas pela etnometodologia (COULON, 1995), ou, a ciência dos etnométodos (GARFINKEL, 2018). Neste contexto, a etnometodologia, direcionando o procedimento descritivo alcançou os seus etnométodos (Id), fixando-se como eixo teórico que sustenta e desenvolve a descrição dos objetos de pesquisa como práticas, são eles:

1. A etnometodologia de criação em dança pessoal demarcada pela construção dos solos realizados pelo seu grupo a Cia Cínica Dança, ou, a invenção da sua “cínica” dança pessoal, através da edificação das corporalidades entremeios¹;

¹ O destaque para os seus procedimentais está na invenção do conceito de desfiguração, ou seja, a criação de alguns personagens, “figurás”, ou, entremeios, totalmente diferentes da encenação feita pelos “botadores de figurás”, na Dança do Guerreiro Alagoano, portanto, cenas desfiguradas, modificadas;

2. A etnometodologia de sua prática docente em dança pessoal, elaborada e testada após a criação das suas corporalidades entremeios, edificando a sua didática de ensino em dança pessoal²;

3. A etnometodologia de seu procedimento de ensino enfocando as danças populares, folclóricas, tradicionais, dramáticas (ANDRADE, 1982), danças brasileiras, ou, brincadeiras, na disciplina Danças Populares de Alagoas, ano de 2019 e 2021, e na cadeira da disciplina Danças do Brasil, ano de 2020³. A pluralidade etimológica do objeto foi abordada a partir do termo, práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, os PCHEOs, elaborado pela disciplina etnociologia (BIÃO, 2007), reverberando a didática em seus demais conceitos-chave, como, matrizes estéticas, teatralidade, espetacularidades, transculturalidade, outros.

Neste caminhar, as três práticas realizações são trançadas através do estudo com o Guerreiro Alagoano e os seus entremeios, edificando os seus etnométodos em suas tessituras para demarcá-las como etnometodologias. A prática/realização é a inquietação central da etnometodologia, ela busca abordar as atividades e circunstâncias práticas, ou seja, o raciocínio sociológico prático, desenvolvido pelos sujeitos/artistas em suas atividades cotidianas. A etnometodologia “analisa as crenças e os comportamentos do senso comum como os constituintes necessários de “todo comportamento socialmente organizado” (COULON, p. 30). Dessa maneira, os conceitos etnometodológicos: relatabilidade, reflexividade, indicialidade e noção de membro são a base, situando-se como o esqueleto na estruturação e formatação deste estudo.

² A testagem prática em dança pessoal, com as corporalidades entremeios demarcando os seus etnométodos, aconteceu no curso de Graduação em Dança, na Universidade Federal de Alagoas, na disciplina Danças Populares de Alagoas, assim como, nas oficinas ofertadas no Teatro Deodoro e no Museu Théo Brandão, em Maceió, Alagoas, durante o ano de 2019.

³ A prática docente nesta abordagem etnociológica ocorreu na Escola de Dança, na Universidade Federal de Alagoas, atuando o pesquisador como professor colaborador

A relatabilidade, ou “accountability, é o “conceito criado por Garfinkel (2018), que nos permite como sujeitos/pesquisadores, atores sociais, informar e tornar as nossas atividades práticas racionais compartilháveis.” (Id. Ibid. p. 46). Relatar está fortemente atrelada à reflexividade, pois, a relatabilidade situa-se como descrições dos métodos, esquadrinhando a constituição da realidade que o sujeito produziu e experienciou. O caminho da tese é a relatabilidade feita pelo sujeito/pesquisador, artista/professor e ator/social, em sua interação e sua complexificação com o objeto.

A definição da pesquisa como qualitativa/participante, enviesando os seus etnométodos, partiu para demarcar a prática espetacular, o Guerreiro Alagoano, e seus entremeios, para ser compreendida como uma “ecologia de saberes” (SOUZA-SANTOS, 2007, p. 79), através do “pensamento pós-abissal”, ou, o seu “cosmopolitismo subalterno” (id). O “pensamento pós-abissal” direciona para os sujeitos excluídos pelas políticas de Estado neoliberais contemporâneas, realizarem as leituras de seus signos e símbolos sociais excludentes, na abrangência das políticas excludentes. A compreensão pelo sujeito da eliminação igualitária, transforma a si e o mundo, caminhando ele contra os abismos da globalização, da exclusão social, econômica, política e cultural.

O título da tese, “Botar Figurás” e “Desfigurar a Moeda”: Entremeios e Formação para a Cena de uma “Cínica” Dança Pessoal, situa a expressão “botar figurás”, que são os modos de encenar os entremeios pelos etnoartistas, os “botadores de figurás”, no Guerreiro de Alagoas. Dessa maneira, os brincantes inventam os seus “figurás”, alguns localizados em outras brincadeiras formadoras do Guerreiro Alagoano, como os Reisados, os Pastoris etc. sendo adaptados aos seus modos de encenar, o “botar figurás”.

Já o termo, “desfigurar a moeda”, está relacionado com o movimento filosófico cínico da Antiguidade e significa cunhar uma outra moeda, sendo utilizado o conceito para o procedimento de criação da Cia Cínica Dança, realizando as corporalidades entremeios, compondo cenas em dança pessoal por multirreferências (ARDOINO, 1998), pelo artista-pesquisador em imersão com o estudo com o Guerreiro de Alagoas.

O Guerreiro Alagoano surge como uma modificação da sua matriz, os Reisados, e ambos, o Guerreiro e o Reisado, são folguedos natalinos (BRANDÃO, 2003), originários nos engenhos de açúcar, na zona rural, conseguindo alcance nas cidades de Alagoas, em suas transições. Também, o Guerreiro de Alagoas está demarcado como uma prática espetacular negra (DUARTE, 1975). O primeiro a registrar, segundo Théo Brandão, o “Auto dos Guerreiros”, como uma junção das três matrizes estéticas: a portuguesa, os Reisados; a africana, os Congos; e a indígena, os Caboclinhos, foi o médico e pesquisador Arthur Ramos (1903-1947). No entanto, cabe a ressalva da presença das matrizes dos povos Romanis, os denominados povos romanis ou ciganos, que muito contribuíram com suas estéticas na cultura brasileira (dança, canto, figurino, personagens), não sendo ainda muito apontado pelos estudiosos do assunto.

A transição do Reisado para o Guerreiro Alagoano (VASCONCELOS, 2001; VASCONCELOS, 2001), (BRANDÃO, 2003), se deu por volta de 1920 e 1930. Para Théo Brandão, o Guerreiro Alagoano é uma invenção do vendedor de sururu, o “Preto Patrício”, residente no bairro Fernão Velho, em Maceió, Alagoas. A brincadeira foi criada com referências do livro, *Iracema*, de José de Alencar, sendo esta informação dada pelos Mestres: Manoel Lourenço, João Grosso, Pedro Mendes e João Inácio, discípulos do “Preto Patrício” (BRANDÃO, Apud Souza, 2019)⁴.

A sua dramaturgia estrutura-se pelo tema da guerra, a batalha entre dois grupos, os Guerreiros e os Caboclos e a sua encenação dividem-se em quatro momentos, as embaixadas, os etnotextos, que ao serem narrados vão construindo o desenvolvimento do drama. As peças, músicas cantadas e dançadas. As partes, que são artifícios de maior duração, compostas por peças, embaixadas e diversos personagens, convocados como “figuras. E ainda, vão

⁴ Segundo a autora, o documento pertence à pasta E 54.2 do acervo etnográfico de Théo Brandão localizado no Instituto Histórico de Alagoas.

aparecendo como intervalos no drama, os entremeios, chamados de curtas representações dramáticas, bichos, figuras ou “figurás”.

A vivência com o Guerreiro Alagoano e os seus “figurás”, os entremeios, pelo artista-pesquisador iniciou-se no ano de 2000, na cidade de Maceió, Alagoas, atuando como espectador-participante, um curioso espectador dos ensaios do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, na época coordenado pelo mestre Manoel Venâncio de Amorin, in memoriam. A brincadeira efetivou-se como pesquisa acadêmica no Projeto de Iniciação Científica - PIBIC-CNPq, intitulado: Epistemologia do Corpo na Dança do Guerreiro de Alagoas (SILVA, 2006), sob orientação da profa. Dra. Eloisa Domenici, na Escola de Dança, na Universidade Federal da Bahia, no período de 2005 a 2006.

A pesquisa Epistemologia do Corpo na Dança do Guerreiro de Alagoas, neste primeiro momento, realizou o mapeamento etnográfico enviesando a sua dramaturgia. Os resultados iniciais desse estudo, a partir do ano de 2008, até o presente momento, reverberaram no procedimento *work in progress*, em solos de dança pessoal, intitulado: Entremeios em Desfigurações. Os solos de dança impulsionaram o início da elaboração da etnometodologia de ensino em dança pessoal, testada no estágio docente com alunos portadores de necessidades especiais e desaguando no trabalho de conclusão do curso de Dança- Licenciatura, Entremeios no Corpo Especial (SILVA, 2009), sob orientação da profa. Dra. Suzana Martins.

O Guerreiro Alagoano e seus “figurás”, os entremeios, como procedimento de criação das corporalidades em dança pessoa, tornou-se projeto de mestrado com encenação, sob orientação da profa. Dra. Suzana Martins, surgindo a dissertação: O Guerreiro Alagoano, Corpo e Pedagogia Multirreferencial (SILVA, 2015)⁵. Dessa maneira, foi aprofundado os estudos etnográficos so-

⁵ SILVA, Cláudio Antônio Santos da. O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. A dissertação apresenta mais dados sobre o Guerreiro Alagoano e a encenação realizada com os entremeios modificados pela Cia Cínica Dança, portanto, as informações sobre a prática espetacular nesta tese são apenas introdutórias.

bre a brincadeira e iniciado a descrição das corporalidades entremeios inventados pela Cia Cínica Dança, e ainda, em paralelo, efetivava-se a apresentação dos solos de dança pessoal, em espaços culturais⁶ e eventos artísticos⁷ e acadêmicos (SILVA, 2016)⁸.

As corporalidades elaboradas em dança pessoal com os entremeios, pela Cia Cínica Dança, em novas configurações, ocorreram sem o conhecimento pelo artista-pesquisador sobre a maneira como eram “botados” no Guerreiro de Alagoas. Também, os entremeios, ou “figurás”, estão desaparecidos, atualmente não são mais encenados pelos “botadores de figurás”, ocorrendo o alcance do jeito como eram “botados” pelos etnoartistas, através da pesquisa teórica e de campo neste estudo doutoral. O sujeito artista-pesquisador-professor atravessado pelo Guerreiro Alagoano, direcionou para alcançar as suas práticas realizações em suas soluções sociais, políticos, culturais, em seus símbolos. Neste direcionamento, as ciências dos etnométodos, a etnometodologia, configurando-se como a ossatura do corpo do estudo harmonizou a análise das fases dos procedimentos envoltos transdisciplinarmente por teorias que se ajustam, reverberando numa “bri(n)colagem” epistemológica as ações dos métodos.

A “bri(n)colagem” epistemológica está demarcada pelas suas práticas em educação e artes cênicas atravessadas pela multirreferencialidade

⁶ Borboleta/Zabelê, a Sereia, o Fúria e o Louco no Projeto Painel Coreográfico, evento que contempla as produções dos estudantes, a cada final de semestre, na Escola de Dança, da Universidade Federal da Bahia. Espetáculo Entremeios em Desfigurações, no Teatro Gamboa Nova, anos de 2012 / 2013 / 2014. Sala Preta da Escola de Teatro da UFBA, ano de 2013. Casarão Barabadá, ano de 2015.

⁷ O Fúria: Evento Trilhas e Trânsitos, 20 anos do Grupo Interdisciplinar de pesquisa e Extensão, em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, ano de 2014. Espetáculo Entremeios em Desfigurações, I Encontro Nacional de Etnocologia, Escola de Teatro da UFBA, ano de 2016.

⁸ O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial Anais do evento: I Encontro Nacional de Etnocologia.: O Estado da Arte: 2016. p. 81. Escola de Teatro. Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia- UFBA. Núcleo de Estudos do Teatro Popular. GT Etnocologia. ABRACE/ PND/CAPEs. 2016.Salvador/Bahia.

(ARDOINO, 1998); (BORBA, 1997), (LAPASSADE, 1998); pela etnometodologia (COULON, 1995); incorporando a etnocologia (BIÃO, 2007), e o movimento cínico da Antiguidade (GOULET-GAZET; BRANHAM, 2007), (SLOTERDIJK, 2012), (FOUCAULT, 1990) (ANTISERI; REALE, 1989). Dessa maneira, a bri(n)colagem epistemológica nomeia-se na junção dos termos epistemologia do corpo brincante (DOMENICI, 2009) e o conceito multirreferencial bricolagem (ARDOINO, 1998), (BORBA, 1997), (DERRIDA, 1971), (LEVI-STRAUS, 1986), (LAPASSADE, 1998).

O termo corpo brincante para Domenici (2009), está sustentando para demarcar neste estudo as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados, os PCHEOs (BIÃO, 2007), como produtoras de epistemologias locais. Para Domenici, os fazeres dos brincantes são corporalidades possuidoras de expressões imersas em tecituras imagéticas e simbólicas cheias de significações (Ibid). Prontamente, a bricolagem surge com Levi-Strauss (1986), elaborada em suas reflexões antropológicas em contato com os povos *Cadiwéus*, *Kadiwéu* ou *Mbayá-Guaikurú*, na fronteira com o Paraguai, e os Bororós, no Mato Grosso do Sul, narrada no livro, *Tristes Trópicos*, de 1955, em edição francesa, e no livro, *Pensamento Selvagem* (1986) no Brasil.

A bricolagem estendeu-se para incluir padrões característicos do pensamento mitológico, pois, acreditava-se que os povos ditos "primitivos", nomeavam as coisas de acordo com as suas necessidades, não obedecendo o rigor do pensamento científico. Em relação ao pensamento destes povos indígenas, Levi-Strauss, aferiu em conclusão de avisos, acontecimentos e promoções intelectuais das linguagens que a maneira de refletir, constituir as imagens e significações no mundo não tem diferença. Ele provocou, igualmente, o debate para a questão do pensamento corriqueiro, versus o pensamento científico, "nos dois casos, o universo é objeto de pensamento, pelo menos, como meio de satisfazer as necessidades (1986, p.17)".

A prática científica precisaria ter como preocupação desenvolver ações formativas e estar inserida na dupla perspectiva: o conhecimento comum aliado ao saber científico, como prática social e histórica (FONSECA, 2008). Nesta

perspectiva, o termo bricolagem, direciona para ver que a maneira de articulação do pensamento “primitivo”, ou seja, neste estudo, as práticas e comportamentos, humanos, espetaculares organizados, os PCHEOs, são configurações de atividades que no plano técnico poderia ser chamado de “primeira”, elementar, e não primitiva, incivilizada.

A perspectiva de Lévi-Strauss contraria o pensamento homogeneizante das pronunciadas ciências, que se colocam supra ao modo de pensar desses povos, diminuindo os atributos de articulação de suas inteligências; para ele, a bricolagem é a inteligência automática, chegando ao juízo de que a classificação das coisas, não é apenas característica das ciências, a bricolagem é o jeito como esses povos atuam na natureza, ordenando-a e classificando-a, pois, classificar e analisar, é a base do pensamento “primitivo”.

A multirreferencialidade entende o bricolagem como uma inteligência automática, desse modo, neste estudo a bricolagem, junto com o corpo brincante, constitui a bri(n)colagem como o alicerce cognitivo utilizado pelas culturas populares, quando estão elaborando as suas práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados – os PCHEOS. São procedimentos estéticos realizados em seu ambiente cultural, organizados com materiais heteróclitos disponíveis e subjetivos. Para Ardoino, a bricolagem está definida da seguinte maneira:

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)

O pesquisador caminhando, domando e problematizando o seu objeto de estudo foi realizando a sua bricolagem revelada pelo termo “bri(n)colagem” epistemológica, organizado em seu trânsito formativo. Neste caminho, para

chegar as conclusões de seus estudos, ele recorreu realizar um distanciamento como pesquisador/pesquisado, deliberando o personagem, “Guerreiro por Natureza”, Cláudius, O Imperador, O Coxo (10a.C-54 d.C)⁹, ajuizando o seu traje-to e o objeto, aos resultados do estudo realizados por ele mesmo.

O sujeito “Guerreiro por Natureza”, Cláudius, O Imperador, O Coxo, é um personagem inventado através do significado do nome do artista-pesquisador-professor, através da pesquisa demarcando a expressão, “guerreiro por natureza”, como cotidiana no universo da brincadeira. As alcunhas: O Imperador e O Coxo, atuam como seus alter egos, duas características psíquicas operantes, dois lados da mesma moeda, indicando a mesma pessoa, o artista-pesquisador-professor, em seus processos de realizações e conflitos, à caminho do objeto e concretização da pesquisa.

A fórmula “Guerreiro por natureza” indica a característica peculiar do alagoano e do brincante, destacando que ele possui, naturalmente, as qualidades de um sujeito resiliente para transpor as dificuldades da vida, para levar adiante a brincadeira. Aconselha a vida do brincante, da população de Alagoas e o Guerreiro Alagoano, como uma luta, revelada pela condição de ser brincante do Guerreiro de Alagoas por destino, pela ancestralidade, pela tradição herdada de pai para filho, sendo este fato uma virtude. São “guerreiros por naturezas”, ao nascerem no “Paraíso das Águas”, território permeado por belas bacias hidrográficas, os rios, as lagoas e as praias do Estado de Alagoas.

O personagem, “Guerreiro por Natureza”, Cláudius, O Imperador, O Coxo, *funciona também, pela* noção de *etnométodos*, em experiência para a escrita da tese, incidindo dessa forma, para a anulação dos prejuízos linguísticos e a obrigação de inventar vocabulários particulares para o conhecimento e avaliar o dessemelhante e o distinto (BIÃO, 2007). É neste direcionamento que

⁹ Ver apêndice 1: Personae e Multirreferências. Imperador romano: Tibério Cláudio César Augusto Germânico (Lugdunum (Lyon), Gália, 1 de agosto de 10 a.C. – 13 de outubro de 54 a. C).

o estudo adentra no campo *da* etnocenologia, através do seu eixo teórico-metodológico-epistemológico, que segundo a professora Daniela Amoroso:

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. 3)

O caminhar pela disciplina etnocenologia conduziu para *revelar* as matrizes estéticas do Guerreiro de Alagoas, em suas dramaturgias, em seus entremeios, abrangidos por distinções, em suas espetacularidades e teatralidades. E ainda, a etnocenologia explicitou para este estudo a articulação entre o sujeito, o trajeto e o objeto, abarcando a indissociabilidade entre o artista-pesquisador e o seu caminho percorrido na construção do tema da pesquisa. Dessa maneira, abarcar as matrizes estéticas da brincadeira do Guerreiro Alagoano, despontou para o seu tecimento por várias partes de outras brincadeiras, desse modo, ao construir a sua narrativa cênica ele entrelaça uma complexidade espetacular e teatral.

O termo espetacular visto como derivado da expressão latina *espetáculo*, “aquilo que atrai o olhar, a atenção; cena: espetáculo da natureza; representação pública de alguma coisa (teatro, cinema, dança etc.)” (ESPETACULAR, 2010). E a teatralidade, amparada no fato de que “toda interação humana, ocorre porque seus participantes organizam as suas ações, e se situam no espaço em função do olhar do outro” (BIÃO, 2007, p. 44).

“Guerreiro por Natureza”, Cláudius, O Imperador, O Coxo, em direção da sua teia entrelaçada, observada por ele próprio, refaz o caminho da sua tessitura, através *das* suas lembranças relatadas como o alicerce da edificação da tese. O elevador de acesso ao edifício é o termo sujeito-trajeto-objeto, em simbiose, o qual Armino Bião, o define como um conjunto de noções de identidades e identificações. As identificações são vistas como temporárias, que estão

em movimento; contrapondo-se a noção de “identidade, como uma categoria definitiva, essencialista e estática, que se encontraria em crise na contemporaneidade”. (Id. Ibid. p.48). Desse modo, o corpo epistemológico da tese elaborase pela abordagem qualitativa multirreferencial representando a mente, a sua cabeça; já os seus braços, são a etnocenologia e o movimento cínico; as pernas são o Guerreiro alagoano e a dança pessoal; e a sua ossatura, a etnometodologia.

A ciência dos etnométodos tornou-se a ossatura do corpo da pesquisa, principalmente, devido ao seu entendimento do mundo social pelo envolvimento dos sujeitos, pela busca da compreensão da linguagem que este mundo se utiliza para se reinventar, através da indicialidade. A indicialidade na etnometodologia distingue que através dos signos e os símbolos sociais permite-se iniciar uma intervenção intelectual relacionando os conhecimentos absorvidos à competência criativa, ajustada aos alvos do processo interacional. O conceito de indicialidade foi definido pelos linguistas como algoritmos possuidores de significados indiciais, acessíveis e transmissíveis, ocorrendo no mundo social, tecido pelas ações interacionais dos agentes através da linguagem, como: finalidades, atuações, rogações, incumbências, ensinamentos.

A demarcação do seu fazer artístico como uma “cínica” dança pessoal é resultado do termo indicial, pois, ele transita em diversas situações e noticiam um legado de ideias que extrapolam o seu significado literal. Desse modo, o processo criativo contemplando os fazeres cênicos com os entremeios no Guerreiro Alagoano o fez encontrar o conceito de “cínica” dança pessoal pela indicialidade, que designa um termo para ser entendido por aqueles os quais os sujeitos os consideram membros.

A noção de membro para a etnometodologia nos remete, não apenas, ao pertencimento, pelo contrário, o membro compartilha a construção social interativamente em um determinado grupo, ele fala a mesma língua sem esforço para ser reconhecido no coletivo. Neste sentido, as suas produções de conhecimentos como membros são intercambiadas pela comunicação e pela linguagem situadas como componentes entre os seus grupos. O membro “é al-

guém que tendo incorporado os etnométodos de um grupo social considerado, exhibe “naturalmente”, a competência social que o agrega a esse grupo, e lhe permite fazer-se reconhecer e aceitar.” (COULON, 1995, p. 48).

Ao caminhar com o objeto, o Guerreiro de Alagoas e seus entremeios, o sujeito elaborou a sua “cínica” dança pessoal como pesquisa favorecida em seu autorizar-se, tornando-se assim, autor de si mesmo, direcionando o seu paradigma interpretativo em suas complexidades, para “botar figurás” e “desfigurur a moeda”. Ao compor os seus instrumentos de análises, configurando-se como o seu próprio coautor, o sujeito como membro da Cia Cínica Dança, do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, instituições de pesquisa e ensino, atuando em espaços de formação, autorizou-se para tecer as evidências das suas práticas educativas e artísticas. “O autorizar é um ato de reflexão, que tem na sua base a temporalidade, a historicidade, tem na sua base um vivido refletido.” (BORBA, 1997, p. 72), a autorização como prática de pesquisa ganhou via de mão dupla, facilitadora para uma liberdade criativa e mãe da angústia, pelas contradições geradas.

“BOTAR FIGURÁS” E “DESFIGURAR A MOEDA”

“Botar Figurás”

Botar, tem por sinônimos: 1. lançar, jogar, atirar; 2. colocar, pôr; 3. vestir; 4. calçar; 5. deitar-se, estender, estirar; 6. enfiar, introduzir, meter; 7. atrever-se. (BOTAR, 2020). Já, figuras, significa: 1. aparência, forma; 2. aspecto, configuração, feição, feitio; 3. aspecto, compleição, constituição, corpo, corporatura, presença, vulto; 4. ilustração; 5. efeito, figuração, impressão (FIGURAS, 2020).

A expressão, “botar figurás”, nesta tese está demarcada como fala coloquial utilizada pelos etnoartistas, os brincantes, os “botadores de entremeios”, significando na prática espetacular, o Guerreiro Alagoano, o momento em que eles encenam os “figurás”, as figuras, os bichos, os entremeios, ou, as curtas representações dramáticas.

Desfigurado, é aquilo que foi alvo de desfiguração, o seu aspecto exterior foi alterado, deformado; o que se transformou ganhando traços próprios, quando modificados, ou deturpados, são feitos de uma outra maneira (DESFIGURADO, 2020). Aquilo que se conseguiu desfigurar, foi alvo de desfiguração, algo cujo aspecto demudou e criou outro corpo, ou, outras corporalidades. Assim, pode-se afirmar que os “figurás”, os entremeios, são encenados por desfiguração, visto que, muitas cenas que surgem nesta brincadeira faziam parte dos Reisados, Pastoris e Caboclinhos, adaptadas pelos “botadores de figurás” no Guerreiro Alagoano.

A encenação dos entremeios na brincadeira possui como fato curioso a característica de serem cenas criadas pelo referencial de corpo do brincante, o “botador de figurás”, ou, “botador” de bichos ou figuras. Desse modo, os entremeios são transportados pela inventividade do “botador”, que concebe o personagem modificando ao seu jeito, surgindo desse modo, por modificação, desfigurados, até novos entremeios.

A ação de desfigurar, ou, montar os entremeios pelos “botadores de figurás”, ao seu modo, e, os inventados pela Cia Cínica Dança, da sua maneira,

situam-se como um saber realizado por bricolagem, como uma inteligência automática, tanto do brincante, quanto do pesquisador, ambos são artistas “*bricoleurs*”, artesãos do seu próprio corpo. Para Borba, a bricolagem é “a arte, não importa em qual ciência, (...) parte por parte, da situação que criamos pouco a pouco, e primeiro na imaginação. É a regulação e a adequação em permanência das ações, das coisas, das ferramentas, na construção de um objeto, de uma ideia.” (BORBA, 1997, p. 149).

A desfiguração é desvendada pela pesquisa por indicialidade, demarcando a maneira de criar dos “botadores de figurás”, juntamente com o conceito de “desfigurar a moeda”, surgido com o movimento cínico na Antiguidade. O cinismo, neste caso, desponta como um segundo braço epistemológico do corpo do estudo, através do termo, “desfigurar a moeda”, que significa a modificação da moeda corrente, tornando o objeto de criação da Cia Cínica Dança, a sua outra face.

“Desfigurar a Moeda”

Os estudos sobre o cinismo localizam o início do movimento na Grécia, em Atenas, no século IV ou (V) a.C, passando pelo período Romano, até os dias atuais (GOULET-GAZET; BRANHAM, 2007). O Cinismo, “provavelmente”, é a ramificação mais original e influente da tradição socrática na Antiguidade, só mais bem divulgada, a partir de 1937, em Londres, Inglaterra” (Id. Ibid. p.11,12)¹⁰.

A palavra “cínico” significa cão em grego, “*Kynicos*”, *xýon*, ou *Kyon*, aceita pelo movimento como um qualificativo elogioso, “*Kynicos*”, ou cães, além de sua etimologia, indica o comportamento dos cínicos como semelhante ao cachorro, pois, estes eram contra as normas sociais, procurando viver livre e espontaneamente como cães. Os cínicos não tinham pudores, dormiam nas ruas, urinavam, defecavam e faziam sexo em público, e apesar de seus modos

¹⁰ O ponto inicial foi o texto: *History of Cynism from Diogenes to the six century* (A. D de D. R. Dudley. Londres, 1937 Apud Cazé, Branham, p.11.12).

antissociais, os seus atos continham princípios éticos, pois, dormir na rua significava alcançar a coragem para enfrentar a escuridão e o perigo, também, tornar-se cínico, era uma forma de desligamento dos bens materiais (FONTES, 2014), assim como, eles propunham viver de acordo com a natureza, pois, o mundo exterior dispunha de um *modus operandis* que eles desprezavam.

O filósofo Peter Sloterdijk (2012), em sua *Crítica da Razão Cínica*, desenvolve uma apreciação da sociedade contemporânea destacando dois tipos de cinismos: o antigo, o “*kynismus*”, do termo do grego “*kýōn*” (cão), e o cinismo moderno, destituído do seu real sentido, o “*Kinismus*”; desse modo, o autor traz ao centro da questão, a inversão de valores do verdadeiro “*kinismus*” antigo com a invenção do cinismo moderno, afirmando-se como mecanismo de dissimulação política do Estado.

O “*Kinismus*” antigo é um mordaz crítico da moral e dos acordos sociais, desvelando a hipocrisia ateniense por meio de um comportamento natural, “o cão”, o homem praticando o “*kinismus*” vive de acordo os seus instintos, pois, se tudo está na natureza, inclusive o homem, tudo que foge do seu procedimento natural, seria desnecessário. Neste contexto, o *Kinismus* é um modo de viver originalmente, por uma atuação social crítica do sujeito, já o cinismo moderno, elabora ideologias, formando discursos mascarados do seu real sentido, operando como “verdades” no processo de formação social.

O movimento cultural e filosófico foi criado por Antístines (445 a.C - 365 a.C), discípulo de Sócrates (470 a.C - 399 a.C), sendo Diógenes de Sínope (400-325 a.C), “o Cão”, o principal representante. Desse modo, os cínicos, também, foram denominados de cães, porque Antístenes ensinava no ginásio e templo de Cinosargo ou *Cynosarges*, que significa, “cão branco”, “alimento de cão”, ou, até mesmo, “cão rápido” (ANTISERI; REALE, 1989). Este espaço foi construído para os sujeitos que não possuíam a cidadania ateniense, por ter nascido de uma escrava, ou, por ter a condição de estrangeiros.

A vida de Diógenes de Sínope, “o Cão”, encontra-se na obra, “*Vidas e Opiniões de Filósofos Eminentíssimos*”, de Diógenes Laércio (180 d.C – 240 d. C) (LAÉRCIO, 2020); “O Cão”, viveu na mesma época de Aristóteles (384 a.C. –

322 a.C.) e Platão (428 a.C.-347 a.C.), este último, tornou-se o seu desafeto e recebeu as suas maiores críticas performativas¹¹. Sínope, era uma região da Turquia, na Ásia Menor, onde nasceu Diógenes, filho de um tesoureiro, Hicésio, assim, a história através de boatos conta que o seu pai, um banqueiro, falsificava moedas com a sua ajuda, não havendo provas e para impedir repreensão e sua prisão, “O Cão” foi para Atenas, vivendo como miserável em um barril de vinho.

Outra lenda conta que “O Cão” foi ao oráculo de Delfos obtendo o conselho: “*parakhárattein tò nómisma*”, traduzida como: “modifica o valor da moeda”, ou, decompõe, descaracteriza a efígie, *nomisma*, significa moeda, *nomos*, significa lei. O conselho do oráculo de Delfos, *parakhárattein tò nómisma*, também, significa fazer um modo de viver na sociedade independente, uma inovação na relação com a lei, culturas, instituições, e seus valores moralmente abrigados, dessa maneira, o rumor de falsificação da moeda dá origem a um dos princípios mais importantes da cínica filosofia, o “desfigurar a moeda”.

Os *kínicos*, ou cínicos, buscaram a sua autossuficiência, ou, a autarquia, autarqueia, “possuindo *autarkeia* e vivendo, apenas, de acordo com a natureza, eles rejeitavam todas as noções convencionais de felicidade que envolvessem dinheiro, poder, ou fama, a fim de viverem de forma virtuosa, e, portanto, feliz.” (FONTES, 2014, p. 3). Dessa maneira, os praticantes do cinismo elaboraram um modo de autossatisfação para viver consigo próprio, criando a capacidade de se autogerenciar. Ao originar novos comportamentos, eles defendiam a atuação pelo princípio da *parresia*, que se constitui como um pensar, agir e falar honestamente, uma liberdade de existir praticando a verdade.

¹¹ O Cão” era, sobretudo, um performer e várias de suas ações são narradas como cenas performativas (LAÉRCIO, 2020), entre as mais famosas, está a intervenção na aula de Platão, ao dizer que o homem era um animal bípede, Diógenes, mostra-lhe uma galinha depenada, dizendo: “eis o homem de Platão”. Outra performance destacada por Laércio, seria a sua caminhada pelas ruas de Atenas com uma lanterna na mão dizendo: “procuro um homem honesto”. Também, performativas, eram as suas masturbações e defecações em público. Sem dúvida, eram performances políticas do corpo, talvez, a verdadeira “cínica” dança pessoal.

A liberdade sendo uma coisa relativa para eles, era efetivada, “primeiro, em contraposição à *aidós*, que significa vergonha, pois, eles a achavam como grillhões criados pela sociedade. A *aidós* não tinha seu fundamento na natureza, e a *parresia*, liberdade de fala, onde o cínico pode falar a verdade” (Id. Ibid. p.7). Nesta direção, a *parresia* estava unida a *anaideia*, que significa “irreverência, falta de vergonha, provocação, desfaçatez e auto-confiança” (BENITEZ, 2020); associando-se a estes princípios, eles dispensavam e combatiam as necessidades supérfluas da sociedade ateniense, alcançando um comportamento antissocial como prática de liberdade e virtuosidade.

A afronta cínica, a “moeda desfigurada”, faz equivalências para o advento de sociedades alternativas, práticas artísticas ou de ensino, realizadas por modos de operar diferenciados na contemporaneidade, são maneiras de atuar socialmente, delineadas pela “coragem de dizer a verdade”, como forma de viver revolucionariamente” (FOUCAULT, 1990). Dessa maneira, Diógenes e o seu modo de vida, faz uma provocação às normas vigentes, ou seja, “alterar a efígie da moeda (quebrar com os valores velhos), uma “transvaloração de novos valores” (INADEQUADA, 2021); “Diógenes, ao demonstrar a superioridade da natureza humana, em relação aos costumes, toda sua vida foi, na tentativa, de “desfigurar” os valores falsos da cultura dominante.” (FONTES, 2014, p. 49).

Em Nietzsche (1998)¹²,

a transvaloração é rompimento com o homem ideal pela tradição para que se tenha o homem real, este que não segue e sofre as consequências de não aderir aos valores impostos, isto é, não ter medo de

¹² NIETZSCHE. F. Genealogia da Moral: uma polêmica; tradução, notas e posfácio: Paulo César de Sousa – São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ser tachado como imoral por não os seguir, visto que o conceito que se tem de “bem e mal” varia de pessoa para outra. (BLANCK, 2011)

Neste sentido, “desfigurar a moeda”, ou, a desfiguração, pode ser vista como o *modus operandi* dos cientistas e pesquisadores, reorganizando práticas e teorias epistemológicas, ou, uma operação de artistas ou professores, recriando ao seu modo, práticas, teorias ou movimentos estéticos. Neste contexto, o “desfigurar a moeda”, também, é a base da configuração do Guerreiro de Alagoas, organizando-se por partes de outras brincadeiras, e dos “botadores de figurás”, realizando os seus entremeios, e ainda, o artista-pesquisador-professor, criando a hipótese da desfiguração, com a invenção da sua “cínica” dança pessoal, efetivando as suas corporalidades entremeios.

Em conclusão, o termo desfiguração, ou, o “desfigurar a moeda”, está inaugurado neste estudo como um modo de operação estética cognitiva, um procedimento de criação cênica, elaborado como um procedimento de brincar as cenas, um etnométodo como uma fórmula de criação realizada pelos “botadores de figurás” e pela Cia Cínica Dança.

A cínica filosofia, dessa forma, reverberando no trajeto do sujeito sustenta a sua prática em artes cênicas e na educação, para o “desfigurar a moeda”, proposto pela sua autarquia e o seu autogerenciamento alcançado pela sua parresia, a sua liberdade de fala, a sua verdade dissimulada, por anaideia, dessa forma, ele compõe as suas ações como etnométodos, desfigurando o instituído. Para inventar os seus procedimentos, o seu ponto de partida está na criação das suas corporalidades entremeios, defendendo neste estudo, a criação da sua “cínica” dança pessoal como disparadores didáticos enviesados pelas epistemologias locais do Guerreiro Alagoano, como seus procedimentais.

Neste caminhar, as suas experimentações partem do sujeito-trajeto-objeto (BIÃO, 2007), pela reflexividade através do procedimento descritivo (COULON, 1995), possibilitando assim, analisar as suas práticas, iluminar

os lugares de acessos da sua “cínica” dança pessoal e as epistemologias acessadas no caminho serem trazidas pelo seu memorial. A sua “cínica” dança pessoal, neste contexto, é o resultado dos seus fazeres no curso da sua vida, por bifurcações no caminho formativo, conforme as ocorrências em seu campo, terreno e território, efetivando-se como uma práxis.

O memorial sujeito-trajeto-objeto, efetivou-se, eficientemente, neste estudo como um etnométodo da pesquisa, recorrendo o artista-pesquisador para a sua descrição as palavras que trouxessem o imaginário da guerra, como, território, terreno, campo, acampamento, comandante, estratégia, tática, doutrinas, avanço, recuo, conquista. São recursos literários que autorizaram ao pesquisador revisitar a história da sua formação e a sua atuação profissional, relatadas como lembranças de um guerreiro, o personagem sujeito, “Guerreiro por Natureza”: Cláudius, O Imperador, O Coxo, em seu treinamento para tornar-se artista-pesquisador-professor, como sendo as suas lutas, batalhas, perdas e conquistas.

Nesta direção, o artista-pesquisador-professor, vai operando em seu memorial como se fosse um imperador conquistador, e, ao mesmo tempo, caminhando como um coxo, dominando elementos práticos/teóricos de diferentes campos disciplinares e recorrendo a multidisciplinaridade. Desse modo, o sujeito “Guerreiro por Natureza”: Cláudius, O Imperador, O Coxo, ao desbravar o território da pesquisa vai esbarrando em várias questões em seu caminho, e assim, tropeçando em suas teses, o sujeito demarca como reflexividade durante a construção do estudo, os seguintes pontos:

Como poderia alcançar a encenação dos entremeios dentro da brincadeira, o Guerreiro Alagoano, visto que, não são mais encenados? Outro alvo, estava em refletir, qual seria a conexão entre o entremeio do Guerreiro Alagoano, com o entremez português e espanhol, indagando as suas dessemelhanças. E ainda, durante a experiência com o Guerreiro Alagoano e seus entremeios, inventando as suas corporalidades cênicas, as suas práticas de ensino em dança pessoal e como professor universitário, de que jeito

poderia transformar os seus artifícios didáticos através do procedimento descritivo em seus etnométodos?

Os motes levantados acima o enviarão ao caminho dos debates, assim como, as hipóteses serão determinadas em trânsito pelo corpo do texto, esperando ao seu acréscimo, chegar aos finais; é neste direcionamento que a tese teve o seu ponto inicial, o memorial do artista-pesquisador-professor, o levando para o seu adiantamento. Dessa forma, as suas recordações estarão projetadas como um guerreiro em adestramento, indo ao encontro de seus comandantes, acampamentos, doutrinas e companheiros, campos de batalhas e combates, a sua vida metaforizada como uma guerra pessoal. A vida é a “Arte da Guerra”, “para prever o resultado de uma guerra devemos analisar e comparar as nossas próprias condições, e as do inimigo, baseados em cinco fatores: caminho, clima, terreno, comando e doutrina. (TZU, 2006, p. 6)

1. MEMORIAL SUJEITO-TRAJETO-OBJETO - “GUERREIRO POR NATUREZA”: CLÁUDIUS, O COXO, O IMPERADOR

O caminho do sujeito “Guerreiro por Natureza” estava preparado para ser trilhado, devido à sua condição inerente de guerreiro, ser guerreiro era um traço favorável em seu destino, uma qualidade imperativa e dominante de sua existência, demarcada com a sua chegada ao mundo, num lapso temporal inicial, ao nascer, o sujeito guerreiro dançarino, na cidade de Maceió, Alagoas, ele daria o seu primeiro passo no terreno de sua história pessoal. Era o ano de 1964, e, após ter acontecido o seu primeiro choro, o seu primeiro sinal de prontidão, estava ele destinando para partir rumo à tessitura de sua jornada. Assim fez o sujeito “Guerreiro por Natureza”, pois, “um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”, podendo encontrar “um caminho pelo mundo livre” (SCIENCE *et al.*, 1996).

Quando ele saía do ventre de sua mãe realizou a sua primeira “cínica” dança pessoal, ao escutar a canção do momento: “Datemi un Martello”, da cantora Rita Pavone:

Dêem-me		um		martelo
O	que	você	vai	fazer?
Quero		batê-lo	na	cabeça
De	quem	não	gosto,	sim,
Daquela		guria	sim,	sim,
Com	os		olhos	afetada
Que	todos	a	fazem	pintados
Deixando-me		a		dançar
Que	raiva		me	olhar
Que raiva me dá!				dá!

(PAVONE, 1964)

“Guerreiro por Natureza”, após o bater do martelo, foi coroado por sua mãe com o nome de Claudius, O Imperador, O Coxo (10 a. C – 50 d.C), marcado pela sua casa numérica, que tem na porta o 11, nascendo no dia 11, do mês 11, às 11 horas. O seu sol está em escorpião, o oitavo signo do zodíaco, e o seu elemento é a água, o ascendente sendo aquário, os astrólogos associam

este fator ascensionário, inclinando-o para tendências revolucionárias, informado com os fatos e os momentos. “Querem conhecer as razões ocultas, os motivos secretos. Isso pode dar um pouco de paranoia, mas, sem dúvida, lhe torna uma pessoa muitíssimo inteligente, do tipo que não deixa escapar absolutamente nada.” (MAPA ASTRAL PERSONARE, 2021).

O Seo Antônio é o seu pai, ele possui como profissão a marcenaria, de etnia negra, os seus olhos verdes foram herdados geneticamente por Cláudius, O Imperador, os traços fenotípicos de ambos, muito se assemelham, pareceriam irmãos gêmeos se tivessem a mesma idade e a não existência do orgulhoso bigode na face do Seu Antônio. Homem de caráter autoritário, sisudo, talvez, por ter sido obrigado a trabalhar desde a infância, possui os estudos até a 4 série do Ensino Fundamental, apesar disso, todos os dias ele lê o jornal e nos fins de semana, dedica-se a ouvir Música Popular Brasileira; a dedicação ao trabalho, o gosto para ler e ouvir música nacional, foi a maior inspiração e a sua contribuição para o desenvolvimento da personalidade de Cláudius, O Imperador.

A mãe de “Guerreiro por Natureza”, a Dona Joaquina, vulgo Dona Nenê, in memoriam (1942-2018), era uma costureira, também cursou até a 4 série do Ensino Fundamental, sempre negociava com vendas. Ela tinha a pele clara, tornando-se socialmente uma mulher branca, orgulhava-se de seus cabelos lisos, pretos e compridos, que provavelmente, só viria associar como herança dos povos indígenas alagoanos, apenas, quando ela e o seu Antônio, ouviam Roberto Carlos cantar: “Índia teus cabelos nos ombros caídos, negros como a noite que não tem luar” (GUERRERO, 2005).

A Dona Nenê, representa o lado Imperador, o potencializador, ao contrário, O Seo Antônio, representa o lado coxo, o castrador.

A presença materna contribuiu em diversos fatores no desenvolvimento de “Guerreiro por Natureza”, pois, a sua preocupação para que os filhos realizassem a educação formal potencializou, Cláudius, O Imperador. No entanto, a sua “branquitude” ingênua, fez Cláudius, O Coxo, acreditar durante muito tempo, no mito da democracia racial, sendo este fato desfavorável em sua trajetória.

ria. Dona Nenê lhe comprava enciclopédias e revistas à prestação, incitando a leitura e imaginação de Cláudius, O Imperador, também, o levava para a praça Moleque Namorador, para brincar o carnaval popular, ele sentado em seu pescoço formavam um único corpo, “freviam” juntos.

Cláudius, O Imperador, no Educandário São Luiz, ou, na Escolinha da Tia Zita, local que ele estudou, até concluir a 4 Série, do Ensino Fundamental, chorava para ser levado para um acampamento escolar maior, por outro lado, na Escolinha da Tia Zita, fisicamente menor, O Imperador, pintou, desenhou, rasgou, recortou, colou, bricolou, dançou Quadrilha e o Côco de Roda, arrou, adubou, semeou o artista, “Guerreiro por Natureza”. O sujeito cresceu adorando carnaval, pois, fantasiava-se de La Ursa, fazia chuva de talco e confeccionava instrumentos de lata; na época de Natal, era o momento de participar das festas populares, quando assistiam os folguedos na Praça da Faculdade, Dona Nenê, segurando um rolete de cana, o Seu Antônio, um saco de pipoca e os filhos, cada qual, com um balão; e foi assim, uma felicidade quase eterna...

Durante o ano de 1974, ocorreu o trânsito da família para a cidade de São Paulo, assim, aos 10 anos de idade, “Guerreiro por Natureza”, irá travar uma batalha para adaptar-se a este novo território; a sua guerra pessoal foi instaurada em seus hormônios, em suas subjetividades, quando ascendia da infância para a pré-adolescência. Enquanto crescia, o tempo foi um período de incubação de um ser artista e a adaptação cultural será resolvida por ele, elaborando como estratégia de sobrevivência, a sua tática da desfiguração na cultura, assimilando as identificações paulistanas, em sua identidade alagoana. Desse modo, estava o guerreiro, artista e dançarino em marcha e jazia a caminho da sua afirmação como ser humano, descobrindo-se, desfigurando-se pelo mundo.

“Guerreiro por Natureza”, no ano de 1984, já havia completado os seus 20 anos de idade, ganhando dois presentes da vida, a dança e um filho, duas alegrias, dois amores. O rebento recebeu o nome de Felipe Dionísio, que significa, “o que gosta dos cavalos”, o que ama a guerra” (FELIPE, 2021), e Dionísio, “consagrado a Dioniso”, “espírito das águas”, “o céu e as águas”, “dia e

noite" (DIONÍSIO, 2021); em significações, não haveria nome mais apropriado para o filho de um guerreiro dançarino. Após a coração, a jornada do herói inicia-se, para a busca do seu contentamento neste mundo, encaminhar, cuidar, desenvolver, adubar para florescer, a sua "cínica" dança pessoal e o ser gerado de sua semente, Felipe.

Ao caminhar, "Guerreiro por Natureza", no ano de 1984, daria o primeiro passo no terreno da dança, pois agora, presenteado pelo destino, ele estava preparando-se para desenvolver a sua essência, "guerreiro por natureza", concebendo dentro si, um elo afetivo, psíquico e motivacional, amparando a condução do seu acaso, a sua arte e a sua paternidade. Estes acasos seriam para ele, o encontro de Eros e Psiquê (CAETANO, 2019), a união do seu amor com a sua alma, ou, ao contrário. A partir daí, todo o amor, pensamento, suor, lágrimas, tempo, dinheiro, tristezas e contentamentos, fora dedicado a estes dois condutores de sua energia pulsante, aos seus dois entusiastas.

Figura 1 Mercúrio e Psiquê, com o vaso de Perséfone, para o Olimpo



(DE VRIES, 1593). Disponível: <https://br.pinterest.com/pin/411305378442148882/>. Acesso: 20 Fevereiro 2021

1.2. O TRAJETO: TERRITÓRIOS, TERRENOS, DOCTRINAS E COMANDANTES

“Na natureza, existem diferentes tipos de terreno: o acessível, o traiçoeiro, o duvidoso, o estreito, o acidentado e o distante.” (Sun Tzu)

O sujeito “Guerreiro por Natureza” teve a sua iniciação, ou, o batismo na dança, no ano de 1984, no acampamento do SESC/Carmo, com a mestra Maria Duschenes. Também, neste mesmo quartel, ele realizou a oficina de dança-teatro, com a professora Carmem Paternostro. E ainda, neste camping, ele realizou um processo de criação em dança contemporânea com alguns companheiros, ocorrendo o interesse do SESC/Carmo pelo grupo formado, subsidiando esta ação coletiva contratando a coreógrafa Marina Herrero, e o batismo do grupo, a Cia da Rua, configurando o espetáculo: Os Ex-Adormecidos, Agora em Alerta.

O grupo Cia da Rua, no acampamento do SESC/Carmo, também, era mediado pelo dançarino do Balé Stagium, Márcio de Moraes, que conseguiu para “Guerreiro por Natureza”, uma bolsa/trabalho nesta companhia profissional. Desse modo, o Balé Stagium, propiciou o seu treinamento em balé do ano de 1986 a 1988, sendo este momento primordial em sua formação, por conviver com um grupo que é um marco na história da dança brasileira. Os trabalhos do Balé Stagium, possuem como parâmetros de criação as matrizes estéticas brasileiras, sendo a companhia pioneira a explorar a linguagem da dança clássica com temas da brasilidade, semeando o seu interesse pelas matrizes estéticas da cultura popular brasileira em suas desfigurações cênicas.

“Guerreiro por Natureza”, em terras paulistanas, foi incidindo a sua formação artística num caminho híbrido, se interessando por referenciais artísticos diversos, desse modo, ao percorrer o seu trajeto, chegava ele a outros

acampamentos formativos em dança. Assim, no Centro Cultural São Paulo, ano de 1986, ele realizou a oficina de processos coreográficos, com a professora Lia Robatto, e ainda, treinou a Arte da Presença, com Sônia Mota, no ano de 1986 a 1987, participando de duas oficinas¹³. Surgindo companheiros novos indicando diferentes comandantes e suas doutrinas, alcançando-o a Oficina Cultural Três Rios, treinando com as artistas: Paula Nestorov, Ana Livia Cordeiro e Cybele Cavalcanti, reencontrando-se com o método Laban, iniciado com Maria Duchenes.

Nestas andanças, um companheiro imerso nas práticas espetaculares paulistanas o levou ao acampamento do grupo Abaçai, do comandante Toninho Macedo, ano de 1987, dessa forma, neste treinamento, ele vivenciou as danças populares paulistanas desfiguradas por Toninho Macedo. Também, ele fez parte do elenco para o cortejo de bonecões gigantes realizado pelas ruas dos bairros da Liberdade. Desse jeito, este momento no grupo Abaçai, ele estava atravessado por leituras e doutrinas sobre a cultura e a arte popular, em apreciação e no descobrimento das matrizes estéticas brasileiras.

Esta seria a sua primeira fase de treinamento, de 1984 a 1988, para a formação em dança pessoal, porém, do ano de 1985 a 1986, ele também contemplou outras experiências no campo do balé, na Escola Municipal de Bailados de São Paulo e outros espaços de formação, no entanto, o foco reflexivo do memorial está nas marcas da construção da sua dança pessoal. É neste contexto que a relatabilidade/ reflexividade de seu treinamento de artista demarca esse período como o primeiro alicerce da construção da sua “cínica” dança pessoal, encontrando experiências em seu corpo para o caminho da autoria e para a liberdade de criação.

A segunda fase do trajeto formativo inicia-se a partir do ano de 1988, quando Cláudius, O Imperador, após ter conhecido a profa. Lia Robato em São

¹³ Houve outra vivência com Sônia Mota, na cidade de Salvador, Bahia, ano de 2010.

Paulo, decidiu conquistar a sua dança em terras baianas. Ao chegar na cidade de Salvador, Bahia, realizou uma oficina de dança clássica e alguns *workshops* de dança afro-brasileira. Neste caminhar pelo território baiano, esta segunda fase ficou sendo o marco inicial de sua autorização, a centelha de sua “cínica” dança pessoal, com ele apresentando o trabalho, O Sísifo Prometeu.

O Sísifo Prometeu era uma dança em reflexo das suas leituras sobre as tragédias e mitologia grega, em identificação com o momento da sua vida, que para ele, estava sendo uma tragédia pessoal. O solo era um entremeio como sinônimo de cena curta, apresentado antes do espetáculo Malinké, da dançarina Isaura Oliveira, no projeto Quarta que Dança. A apresentação fagulha da sua “cínica” dança pessoal foi um fracasso, arranjada por improvisos, por um roteiro na cabeça e um corpo despreparado para o balé, porém, a dança é trazida ao presente memorial, como cenicamente “cínica”, cenicamente um ato de coragem, parresia, e a vontade de estar em cena como dissimulação, anaideia.

Este presente memorial trouxe ainda pela reflexividade as experiências em solo baiano em reflexão do sujeito refazendo o trajeto de São Paulo à Bahia, sendo devolvido para as suas origens territoriais, pois, através de um espelho cristalino, ele percebe a sua imagem na dança embaçada, ao presenciar conhecimentos artísticos afro centrados sendo elaborados por artistas da sua etnia negra. Dessa maneira, em seu caminhar chegando na Bahia, ele acionou questões de pertencimentos identitários, de classe, gênero e etnia, fazendo um reconhecimento do seu corpo afro-nordestino-brasileiro, concluindo desse modo, que todo brasileiro sendo negro, obrigatoriamente, deveria conhecer a Bahia, nem que seja por um dia.

O seu trajeto sudeste-nordeste, de São Paulo para a Bahia, e depois, pousando em Alagoas, empurrou o sujeito para se afirmar por recuos e avanços no território da batalha, e assim, poder criar estratégias para as suas conquistas. Dessa maneira, o retorno para Alagoas se apresentou como um momento para curar as suas feridas, voltando ao seu abrigo, a sua terra natal, Maceió, e potencializar-se para recomeçar sua luta desbravando um novo terri-

tório ao recuar da batalha baiana. Neste direcionamento, a escrita do memorial traz para o presente, o que ele processou no passado, indo ao encontro de si mesmo, caminhando para o seu objeto futuro, o Guerreiro Alagoano.

“Guerreiro por Natureza”, Cláudius, O Coxo, ao chegar em Maceió, Alagoas, acampou no grupo da bailarina Eliana Cavalcante, o Balé Íris de Alagoas, ano de 1989 a 1993, acreditando ser esse o treinamento que Cláudius, O Imperador, O Dançarino, precisava para conquistar a sua dança profissionalmente. O Imperador estava falido devido as suas investidas na sua guerra particular na Bahia, Dona Nenê, o seu lado imperador, o ajudava financeiramente para fazer a sua dança, já, o Seo Antônio, o seu lado coxo, o mandava trabalhar.

A sua guerra pessoal seria instaurada agora em sua casa, devido a sua vida de artista, desse modo, apaziguando o descompasso ele seguiu o conselho de Seo Antônio, O Imperador foi trabalhar durante o dia, à noite ele concluía o Ensino Médio, nos fins de semana, sendo a arte o ar que ele respirava, acampou no grupo de teatro Infinito, Enquanto Truque, do encenador Lael Correia, ano de 1994 a 1996.

As suas experiências cênicas no grupo Infinito Enquanto Truque foram húmus para a sua autorização como artista-educador, surgindo o professor-pesquisador por desvios, atuando com teatro e dança em espaços educacionais. Apesar da sua guerra familiar, este momento serviu para Cláudius, O Imperador, criar novas estratégias e conquistar a Universidade Federal de Alagoas, no ano de 1997, iniciando a sua graduação em Pedagogia, desse modo, o terreno da UFAL fomentou o artista e edificou o professor, em atuação em escolas particulares e projetos educativos. Também, neste terreno, com a chegada de companheiros e comandantes novos, ele foi coroado com a criação da Cia Cínica de Teatro, Dança e Performance, 1998 a 2001, intitulado-se Cia Cínica Dança, a partir do ano de 2004, na cidade de Salvador, Bahia.

O acampamento da Cia Cínica de Teatro, Dança e Performance, tornou-se local de falas e ações estéticas, por múltiplas referências e experiências individuais no coletivo. O primeiro encontro dos participantes gerou o debate na

busca do nome que os identificassem, culminando no Movimento Cínico da Antiguidade, dessa forma, para a trupe, o cinismo se estabeleceu mais que uma teoria, mais que uma filosofia (GOULET-GAZET; BRANHAM, 2007).

O grupo foi criado a partir das ações do estudante de teatro, Nilson Alves Patrício, (1967-2018), in memoriam; pelo sujeito, “Guerreiro por Natureza”, sendo estudante de pedagogia e por Parmênides Justino, o Parma, estudante de psicologia; aos poucos, o coletivo foi agregando estudantes de vários cursos: filosofia, pedagogia, psicologia, realizando performances e intervenções como ações políticas, a exemplo, uma atuação composta por mais de 50 alunos, durante a aula inaugural da UFAL, no ano de 2000, contra o fechamento do restaurante universitário.

O sujeito “Guerreiro por Natureza”, no território da UFAL, por identificações, redirecionou as suas práticas através da abordagem multirreferencial (ARDOINO, 1998), (BORBA, 1997), linha teórica norteadora de sua atuação na arte, ensino e pesquisa. O embate com a multirreferencialidade se dá com a sua aproximação com o prof. dr. Sérgio da Costa Borba, do Centro de Educação, introdutor da disciplina no Brasil e autor do primeiro livro sobre o tema da multirreferencialidade. Desse modo, a doutrina multirreferencial desvendada ao artista-professor-pesquisador, reverberou na etnometodologia (COULON, 1995), com a edificação do seu Trabalho de Conclusão de Curso-TCC, ano de 1999, orientada pelo prof. dr. Sérgio da Costa Borba.

As andanças pelo terreno da Universidade Federal de Alagoas, possibilitou o amparo e o respaldo de sua atuação na instituição sendo membro, construindo e afirmando o artista-pesquisador-professor, com a sua participação em projetos artísticos e grupos de pesquisas, demarcando a sua atuação em arte-educação, na área da Educação de Jovens e Adultos, EJA, fazendo parte do Núcleo de Estudos e Pesquisas, em Alfabetização de Adultos-NEPEAL. Esse campo educacional estava enviesado pela Pedagogia Crítica, com Paulo Freire (1927-1997) e Vygotsky (1896-1934), mentor da teoria sócio construtivista, ou

sócio interacionista, indicando-o para o direcionamento do conceito de letramento¹⁴, de Magda Soares (1932-).

Dessa forma, o professor sendo edificado teve por base a Tendência Progressista (GADOTTI, 2006), (LIBÂNEO, 1990), que constituem a análise crítica das realidades sociais, atravessada por finalidades sociopolíticas da educação; esta tendência educacional questiona o capitalismo, amparada pelo marxismo, se ramificando em três correntes:

1. A **Libertadora** – Conhecida como a pedagogia de Paulo Freire (1927-1991), que relaciona a educação à luta e organização do oprimido. O sujeito consciente de sua opressão, faz a sua transformação, através da elaboração da consciência crítica. Desse modo, o professor é o coordenador das atividades atuando junto com os alunos (FREIRE, 1967).

2. A **Libertária** – Prega a transformação da pessoa no sentido libertário e auto gestor, as vivências são incorporadas e utilizadas para novas situações de aprendizagens, assim, o conhecimento sistematizado se torna relevante, se ocorrer o seu uso prático. Essa tendência destaca a livre expressão do sujeito, o seu contexto cultural e a sua educação estética onde o professor é um conselheiro à disposição do aluno (SAVIANI, 2001), (LUCKESI, 1994).

3. A **Crítico-Social dos Conteúdos ou Histórico-Crítica** – Aparece no Brasil, nos fins dos anos 70, com a prioridade para os conteúdos serem transpassados pelas realidades sociais, sendo necessário para isso, o conhecimento histórico. Preparar o sujeito para o mundo adulto, para a sua participação organizada e ativa e dessa maneira, a democratização da sociedade ocorrer por meio da aquisição de conteúdos e da socialização. Dessa forma, o professor é o mediador entre os conteúdos e os alunos, portanto, os conhecimentos são construídos pela experiência pessoal e subjetiva (LIBÂNEO, 1994), (SAVIANI, 2008).

¹⁴ A ação de ler e escrever pela linguagem como prática social, os sujeitos apropriam-se da escrita, criticamente, para interagir e agir nos múltiplos contextos sociais.

Neste caminhar pelo território da UFAL o treinamento para edificar o pedagogo durou 4 anos, fertilizando e brotando habilidades para alicerçar o sujeito em diferentes suportes incorrendo no inacabamento. "O suporte é o espaço, restrito ou alongado, a que o animal se prende "afetivamente" tanto quanto para resistir, é o espaço necessário a seu crescimento e que delimita seu domínio (FREIRE, 1996, p. 29). Dessa maneira, ao terminar a sua passagem pelo camping da UFAL, estava o sujeito, "Guerreiro por Natureza", corporificado pelas artes cênicas de mãos dadas com a educação.

Cláudius, o Imperador, conquistando a pedagogia buscou novos territórios para conquistar a sua dança como pesquisa, direcionando o seu olhar na demarcação do folguedo o Guerreiro Alagoano. A princípio, ele foi realizando visitas ao grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, fundado e coordenado pelo Mestre Manoel Venâncio de Amorim, (1924-2008), in memoriam, e atualmente, dirigido pelo mestre André Joaquim dos Santos (1950-), começando a brincar, "Guerreiro por Natureza" e o Guerreiro Alagoano, descobrem-se e completam-se.

"Guerreiro por Natureza" e o Guerreiro Alagoano

Mestre Pedro, eu saí de Penedo
Domingo bem cedo, às seis horas
Só agora é que estou recordando
Sou alagoano, onde o Guerreiro mora
Me lembrei de Palmeira dos Índios
Pra lá vou seguindo agora
Sou devoto de Nossa Senhora
Sou alagoano, onde o Guerreiro mora
(CLEMILDA; TRAJANO, 2004)

“Guerreiro por Natureza”, no ano de 2000, começou a brincar durante três anos, nos ensaios do grupo Mensageiro Padre Cícero, contudo, Cláudius, O Imperador, no ano de 2004, conquistou o curso de Dança Licenciatura, da Escola de Dança, na Universidade Federal da Bahia, dando início a quarta fase da sua jornada formativa. Nestas andanças, a mudança de território de Maceió, Alagoas, para Salvador, Bahia, instaurou o amadurecimento do artista-pesquisador, recebendo ferramentas práticas/teóricas e impulsionadoras para a sua atuação como professor-artista. Dessa maneira, a instituição abriu-lhe o mar da Etnocnologia, encontrando a “mamãe lemanjá Oguntê”¹⁵, a profa. dra. Suzana Martins; a “Malê Debalê”¹⁶, profa. dra Lucia Lobato; a profa. ms. Sandra Santana, com a abordagem da Capoeira Angola para a Dança, e a profa. dra. Daniela Amoroso, em seus processos criativos didáticos do corpo no Samba Roda do Recôncavo.

O acampamento da Escola de Dança da UFBA, ainda estão demarcadas como importantes, as disciplinas: Estudo do Corpo, Laboratórios de Criação e o Projeto: Painel Coreográfico, que potencializa as produções artísticas efetivadas pelo corpo discente, fomentando os seus conhecimentos estéticos. Também, aparta-se nesta formação, as comandantes e suas doutrinas: a profa. Edileusa Santos, aplicando a metodologia embasada nas danças afro-baianas, dando ênfase ao reconhecimento do corpo e a dança de cada pessoa, através do tambor; e a profa. dra. Eloísa Leite Domenici, com o seu grupo de pesquisa, Epistemologia do Corpo Brincante, a “mãe” geradora destas práticas realizações, com o Guerreiro Alagoano.

“Guerreiro por Natureza” com o Guerreiro Alagoano em simbiose, teve como célula-mãe desse estudo o Projeto de Iniciação Científica, PIBIC-CNPq: Epistemologia do Corpo na Dança do Guerreiro de Alagoas, e a sua participa-

¹⁵ A profa. dra. Suzana Martins, desenvolveu sua tese de doutorado com as corporalidades em terreiros da religião do Candomblé baiano, a partir do orixá lemanjá Oguntê, e sua dança.

¹⁶ A profa. dra. Lúcia Lobato, desenvolveu sua tese de doutorado com o bloco carnavalesco afro-baiano, Malê de Bale, que significa negro lindo.

ção no grupo de estudos, Epistemologias do Corpo Brincante. Este momento tornou-se o disparador para o pesquisador “se dedicar a ampliar a interfaces das artes com as tradições cênico-poético-musicais populares, tecer entendimentos sobre essas tradições, levando em conta as suas epistemologias locais” (DOMENICI, 2021). Desse modo, o projeto, Epistemologia do Corpo na Dança do Guerreiro de Alagoas, realizou um estudo etnográfico, evidenciando a dramaturgia do Guerreiro Alagoano constituindo-se de embaixadas, partes, peças e os entremeios; a partir daí, surgia a prática de criação por meio da sua Cia Cínica Dança, com os entremeios no acrescentamento das suas interconexões em reverberação através de sua participação no grupo, Epistemologia do Corpo Brincante.

Neste embasamento teórico prático, apareceu-lhe como disparador do procedimento de criação em dança pessoal o texto: Sobre Quatro Entremezes e a Palavra Bião (2009), elaborando no corpo os entremeios tendo como referencial este artigo feito por Armindo Bião em experiência cênica e sua pesquisa genealógica com os entremezes portugueses/ espanhóis, em trajeto para as artes cênicas brasileiras, potencializando o artifício criativo da preparação das corporalidades entremeios pela sua Cia Cínica Dança. Assim, o artista-professor-pesquisador, realizou o seu procedimento criativo em dança pessoal, como cenas curtas, surgindo as corporalidades entremeios: Borboleta, Zabelê e Sereia, ainda como discente, na Escola de Dança da UFBA.

Dessa maneira, durante o seu processo ele foi desenvolvendo e aplicando as dinâmicas de movimentos¹⁷ (DOMENICI, 2009) e seus estados de corpos¹⁸ (DOMENICI, 2008), transformados em ferramentas, seus etnométodos em dança-educação, experienciados com adolescentes portadores de deficiên-

¹⁷ Para Domenici, as práticas espetaculares devem ser observadas em sua abrangência cênica através de seus símbolos, abarcados em suas dinâmicas de movimentos, ao invés de passos e coreografia, conforme o cânone eurocêntrico atribui o olhar para a decodificação das danças.

¹⁸ O estado de corpo pressupõe a percepção para os estados tônicos do corpo elaborados nestas danças.

cia, no Projeto Incluir, Salvador Bahia, ano de 2008/2009, reverberando no Trabalho de Conclusão de Curso-TCC, na Escola de Dança da UFBA, intitulado: Entremeios no Corpo Especial, com orientação da profa. dra. Suzana Martins, sendo este o marco inicial para a sua etnometodologia das corporalidades entremeios relatadas na tese.

“Guerreiro por Natureza”, em paralelo, às ações curriculares do curso na Escola de Dança da UFBA, durante o ano de 2004 a 2009, participou da oficina de dança Butoh, com o grupo japonês, *Gekidan Kataisha*, ano de 2008, e iniciou um treinamento em Capoeira Angola, na academia do mestre João Pequeno de Pastinha, do ano de 2004 a 2010. Desse jeito, este caminhar em contato com estes comandantes e suas doutrinas neste período de formação no terreno da Escola de Dança da UFBA, reverberou na continuação dos seus estudos, tornando-se aluno especial do Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, na disciplina: Trabalho Individual Orientado, com a profa. Dra. Lucia Lobato, ano de 2009; e a disciplina: Teatro Popular e Saltimbancos Urbanos, ministrada pela profa. dra. Eliene Benicio, ano de 2010.

A partir daí, “Guerreiro por Natureza”, realizou dois processos seletivos para ser aluno regular, ano de 2010 e 2011, sendo duas lutas perdidas, ele dá um recuo para realizar o seu último pleito no ano de 2012, para ingressar no ano de 2013; para isso, ele demandou um treinamento desafiador e confinador, “livros à mão cheia” (ALVES, 2021, p. 3), e finalmente, a roda do conhecimento acabou girando. Assim, Cláudius, O Imperador, conquistou o curso de Pós-Graduação, em Artes Cênicas, na Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, surgindo em seu caminho novos comandantes, novas e velhas doutrinas, novos companheiros.

O terreno do curso de pós-graduação semeou e adubou a doutrina da etnocenologia, principalmente, através das profa. dra. Suzana Martins, orientadora do seu projeto de mestrado; através da profa. dra. Daniela Amoroso, ofertando a disciplina etnocenologia; a profa. dra. Eliene Benício, com os estudos sobre o teatro popular e as artes circenses; e o prof. dr. Érico José, com os

seus saberes sobre o Cavalo Marinho pernambucano¹⁹. Em destaque, ainda, no PPGAC-UFBA, está a disciplina da profa. dra. Ciane Fernandes, Pesquisa Somática Performativa, na linha de pesquisa, Somática e Novas Mídias, reverberando nos projetos com encenação dos discentes, através da elaboração em percepção experimental de instrumentos teórico-práticos, vivenciados no Coletivo de Dança-Teatro, A-FETO, fundado por ela, em 1997. Também, o terreno do PPGAC-UFBA, favoreceu realizar a produção da oficina de Butoh, do dançarino japonês Gyohei Zaitzu, na Escola de Dança, UFBA, finalizando este evento com a apresentação desse artista, no Centro Histórico de Salvador, Bahia; e ainda, a produção de duas oficinas, com o dançarino carioca Calé Miranda, com a sua dança pessoal, intitulado Afrobutoh²⁰, a partir da sua imersão na Umbanda, para enviesar seus procedimentos, no ano de 2014 e 2015.

O acampamento no mestrado foi finalizado no ano de 2015, e, neste mesmo ano, "Guerreiro por Natureza" realizou a seleção para o curso do doutorado, para o ano letivo de 2016, sendo outra luta perdida, ele dava outro recuo para conquistar o doutoramento. Porém, em seu trânsito pelo quartel do PPGAC, deparou-se com uma boa general, a profa. dra. Eliene Benício, que reconhecendo as qualidades de seus soldados e preparando o I Encontro Nacional de Etnocologia, dá-lhe a possibilidade para avançar no terreno, o convidando para fazer parte do grupo organizador do evento. Esta "abrição de portas, que quereis entrar²¹", permitiu a apresentação do seu procedimento de criação em dança pessoal, Entremeios em Desfigurações: Borboleta-Zabelê, a

¹⁹ SILVA, Cláudio Antônio Santos da. Estudo do Corpo na Dança do Guerreiro Alagoano. Relatório Final do Projeto de Iniciação Científica. PIBIC/CNPq. Escola de Dança da Universidade Feral da Bahia. Fundação de Amparo à Pesquisa da Bahia-FAPESB. Orientação: Eloisa Leite Domenici. Ano: 2006.

²⁰ Estas oficinas com Calé Miranda tiveram o apoio do prof. dr. Ricardo Biriba, sendo realizadas na Escola de Belas Artes

²¹ "Abrição da Porta", faz parte dos Reisados e dos Guerreiros, como momento de pedir ao dono da casa para deixar os foliões entrar no recinto da sala, realizar o cerimonial e festejar com músicas, comes e bebes e receber ofertas em dinheiro.

Sereia, o Fúria e o Louco; fazer uma comunicação numa mesa redonda com pesquisadores da Etnocenologia; e ainda, a publicação do artigo: O Guerreiro Alagoano e seus Entremeios Multirreferenciais (SILVA, 2016).

Em seu caminhar, “Guerreiro por Natureza”, ao realizar a seleção de doutorado, no ano de 2016 para o ano letivo seguinte, a sua roda da fortuna e do conhecimento, novamente, girou; e “Cláudius, O Imperador, no ano de 2017, conquista o curso de doutorado, sob orientação da profa. dra. Eliene Benício Costa. A sua felicidade estava em curso no doutorado, o terreno lhe foi mostrado pelos (as) comandantes nas disciplinas obrigatórias, entretanto, porém, contudo, todavia, ocorreu-lhe duas tragédias pessoais que o faz recuar, novamente, no ano de 2018, a sua mãe, Dona Nenê, e o co-criador da sua “cínica” dança, o companheiro, Patrício Alves, partiram para o plano espiritual, sendo este fato como dois grandes amores abatidos, dois falecidos, em forma de dois dramas anunciados sem serem ao momento chamados, tão poucos desejados. O luto duplo para Cláudius, O Coxo, seria duas lutas perdidas irreparáveis, ficando quase sem sentido a continuidade da sua guerra.

O tempo no luto foi passando e “Guerreiro por Natureza” concluiu, que só os fortes sobrevivem, suspendendo a sua barraca que estava desabando no campo de batalha, ele viu a vida e o mundo dando voltas, sentindo o seu amor-próprio, como um bem querer que tudo ajeita, foi se entusiasmando e correu para acompanhar a tropa, que já se adiantava na frente. Dessa maneira, ele avançou no terreno e chegou no campo da sua pesquisa, se relacionando com o seu objeto, agora percebido como um meio de salvação da sua vida, tornando-se assim, membro do Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, entendendo neste momento, o real significado da fórmula, “Guerreiro por Natureza”.

O sujeito “Guerreiro por Natureza”, tornando-se elemento do grupo Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, passou a fazer trocas significativas para o universo da sua tese, em interação com o cotidiano do grupo. Em destaque, está o seu vínculo relacional com o mestre André Joaquim, colaborando na organização das apresentações do grupo, em atuação com o personagem, o Embaixador, representando o embaixador mouro, com o figurino da cor encar-

nada, visto que são dois, o outro embaixador, na cor azul. Dessa maneira, o estudo efetivou-se através de sua participação organizando um vasto material, desenhando a sua práxis como artista-pesquisador-professor, cidadão e brincante do Guerreiro Alagoano.

Esta fase em Maceió, Alagoas, ainda favoreceu ocorrer a continuidade do procedimento de criação em dança pessoal, Entremeios em Desfigurações, concebendo os solos, o Messias e o Mata Mosquito, através de laboratórios experimentais, realizados na sala de dança, do Teatro Deodoro, ano de 2019. Do mesmo modo, foram organizadas como etnométodos, as dinâmicas de movimentos e estados corporais, para a realização do ensino de dança pessoal por meio de oficinas, incrementadas pelas corporalidades entremeios da Cia Cínica Dança: a Borboleta-Zabelê (2008); a Sereia e o Fúria (2009); o Louco (2010).

Estes etnométodos para o ensino de dança pessoal só puderam vir à tona, através da reflexividade incrementada pelo procedimento descritivo, relatando as experiências de ensino das corporalidades entremeios, em três oficinas, duas no Teatro Deodoro e uma terceira, no Museu Théo Brandão, durante o ano de 2019; assim, essas práticas de ensino vultaram o universo da pesquisa, possibilitando organizar a sua etnometodologia, a sua didática de ensino em dança pessoal, os seus etnométodos.

Este caminhar pelo ensino das corporalidades entremeios realizados em Maceió, Alagoas, adubou o campo de estudo do sujeito “Guerreiro por Natureza”, ao tornar-se professor colaborador da Universidade Federal de Alagoas, no curso de Dança Licenciatura, instruindo as disciplinas: Danças Populares de Alagoas, ano de 2019 e Danças do Brasil, no período letivo de 2020, realizado em 2021, via plataforma online, devido a pandemia do Corona vírus, a COVID 19. O avanço no terreno da docência universitária favoreceu aplicar as corporalidades entremeios na parte prática da disciplina, Danças Populares Alagoanas, e ainda, a demarcação do Guerreiro Alagoano como ponto de partida para contextualizar as danças populares alagoanas.

A prática de ensino das chamadas danças folclóricas, dramáticas (ANDRADE, 1982), brasileiras, ou brincadeiras, em suas especificidades nominadas serviu como mote didático refletindo as suas diferentes etimologias nomeando essas manifestações. O ponto de partida ocorreu através do termo da etnocenologia, Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – PCHEOS, enviando estas diferentes etimologias em seus demais conceitos: matrizes estéticas, teatralidades e espetacularidades, transculturalidade, sujeito-trajeto-objeto, entre outros. Dessa forma, concluiu-se que a presença do sujeito avançando nos seus terrenos formativos em Maceió, Alagoas, durante os anos de 2019 e 2021, foi essencialmente necessária, ao desenvolvimento e conclusão da pesquisa.

A perspectiva formativa e formadora gerada pela sua prática aliada à teoria, complexificando as ações em seu trajeto de formação, em suas bifurcações, Cláudius, O Imperador, neste trânsito em Maceió, Alagoas, realizou duas oficinas, ministradas pelo prof. dr. Rafael Madureira: Iniciação à Rítmica de Dalcroze e Hermenêutica do Texto Dramático, no Centro Cultural da UFAL, ano de 2019, contribuindo para ampliar os conhecimentos sobre Emile Jacques *Dalcroze* (1865-1950) e François *Delsarte* (1811-1871).

E ainda, neste caminhar, houve o encontro com a profa. dra. Telma César, em atravessamento pelas suas ações didáticas realizadas na Escola de Teatro, da Universidade Federal de Alagoas, “Guerreiro por Natureza” participou de suas oficinas com aulas de Tai-Chi-Chuan, do Mestre Liu Pai Lin (1907-2000). Neste caminhar, ambos, a prof. dra. Telma César e o prof. dr. Rafael Madureira, foram dois colaboradores, analisadores e conselheiros, em atuação como professores externos da banca desta tese.

A continuidade da reflexividade do caminhar do sujeito “Guerreiro por Natureza”, Cláudius, O Imperador, no próximo tópico do seu memorial, sujeito-trajeto-objeto, através do procedimento descritivo abarcará o objeto, os entremeios do Guerreiro Alagoano, demarcados pelos entremezes portugueses e espanhóis, sendo desfigurados, modificados em seu trajeto.

1.3. O OBJETO ENTREMEIOS / ENTREMEZES EM TRAJETO

O léxico da palavra entremeio na maioria dos dicionários está grafado com mais frequência no singular, no entanto, para (HOLANDA, 1986, p. 667) a palavra entremeio possui três significados: “1. aquilo que está de permeio; intermédio; 2. espaço, ou espaço de tempo entre dois extremos, intervalo; 3. renda ou tira bordada entre duas peças lisas”. Neste sentido, a expressão entremez é geradora do léxico entremeios, que culminou na corruptela entremeios. Por sua vez, o nome entremezes, deriva do termo francês *entremets*, que *significa*: “pratos do meio de uma refeição que são servidos entre o assado e a sobremesa” (REY, 2009, p. 474,475).

Segundo Moura (2000: 73), há divergências sobre a etimologia da palavra entremez, usada para designar representações teatrais em Portugal, já no século XV: “Alguns dão a palavra como derivada do italiano *intermezzo* [...outros...] do francês *entremets*, ‘prato que se serve entre dois outros [...] um espetáculo que se dava entre os diferentes serviços de um festim’”. Assim, a palavra entremezes poderia ser usada em português, tanto no sentido de entremeios, quanto de entremesas. Bastos (1994: 58), em seu dicionário de referência, informa: “Entremez – Classificação que n’outro tempo se dava às farsas (sic) ou comédias (sic) pequenas e jocosas (MOURA 2000: 73; BASTOS, 1994, 58 Apud (BIÃO, 2009, p. 327)

O termo entremez, durante os séculos XIV e XV, começa a ser utilizado nas cortes do ocidente latino, porém, com significados confusos; no conjunto teatral a palavra *foi* batizando muitos aspectos cênicos, obtendo a sua importância na concepção da arte teatral brasileira (BIÃO, 2009). Dessa forma, o entremez português, espanhol e o entremeio no Guerreiro Alagoano são cenas dramáticas curtas, concentradas dentro da história do teatro português, espanhol e brasileiro, brotando como entremezes (LEVIN, 2013). O professor Bião, destaca os entremezes, como:

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, 2007, p.135)

O atual estado da arte dos entremeios no Guerreiro Alagoano, desse modo, está demarcado pelo itinerário do entremez como gênero teatral, atrelado historicamente, à bibliografia dramática em Portugal e Espanha. Neste contexto, os dramaturgos representativos do momento na Espanha, foram: Lope de Rueda (1510–1565), Juan de Timoneda (1518-1520), Pedro Calderon de La Barca (1600–1681), aparecendo ainda, de acordo com (ASCENSIO, 1971), na literatura de Miguel de Cervantes (1547-1616). No Brasil, aportaram nas obras de Martins Pena (1815-1848), segundo (LIMA-NETO, 2020), (LEVIN, 2013) e (SANNAZARO, 2016); nas criações de Arthur de Azevedo (1855-1908); também, conforme (LEVIN, 2008), eles estão na dramaturgia de Lopes Neto (LOPES NETO, 1976); e ainda, adentraram em terras brasileiras pela perspectiva sonora (BUDASZ, 2008), apoiando a construção de nossa musicalidade.

Os entremezes eram representados em Portugal e Espanha, durante o Século de Ouro Espanhol, no final do século XVI, até o século XVIII; o gênero adquiriu um charme em Espanha e Portugal, nos séculos XVI à XVII, e o seu clímax foi alcançado como maneira de fazer teatro, apenas, nos séculos XVII e XVIII, ocorrendo a sua decadência, a partir daí. A evolução histórica do entremez na Espanha, divide-se a partir de seu nascimento, no século XV, pois, nessa ocasião, as configurações burlescas do teatro popular eram muito apoiadas, “o público da pequena e média burguesia urbana misturava-se com as franjas das camadas mais populares, em busca do divertimento oferecido pela comédia nova e pelos graciosos entremezes” (LEVIN, 2013, p. 183).

O espetáculo do entremez se organizava pelo divertimento fácil, com anedotas e falas coloquiais, porém, admoestava a coletividade da época; possuíam ação dramática jocosa, em um ato, com personagens populares. As cenas foram proibidas em 1780, devido ao contexto satírico, posteriormente, foram substituídas pelo estilo teatral clássico, aceito como espécie e jeito de execução dramática em Portugal, a partir da segunda metade do século XVIII.

A sua decadência em Portugal, durante a segunda metade do século XVIII, deve-se a uma crise no fazer teatral popular português; “seria o início e uma trajetória descendente, tanto para o entremez, quanto para a chalaça grosseira, ambos, alvejados pelas vozes da renovação estética lançadas pelo romantismo que se instalou, a partir da década (sic) de 1820.” (Id. Ibid. p. 183).

O fluxo do entremez português, até chegar no Brasil, no início do século XIX, deu-se com a vinda da corte portuguesa, em 1808, neste caminho, desencadeou-se por aqui, os modos de fazer teatral de Portugal, os entremezes. Muitas versões de comédias e tragédias eram adaptadas no Brasil do vernáculo lisboeta, assim como, as suas representações eram atravessadas pelos divertimentos ligeiros, ou, pelos entremezes; novamente, Levin (2013), nos diz que “é bem possível que Martins Pena tivesse se utilizado dos referenciais dos entremezes portugueses para criar suas peças cômicas, como, o Juiz de Paz da Roça, A Família e a Festa da Roça (Idem, p.182).

Os entremezes, de uma certa maneira, foram desfigurados, deformados, redesenhados, modificados em seu trajeto, saindo de Portugal até nós. Budasz, situa que no teatro cômico português em três atos, no fim do século XVIII, e início do XIX, havia à inclusão de “entremezes e farsas em português, com diálogos falados, modinhas cantadas e coreografias nacionais” (BUDAZ, 2008, p. 91). Também, ele já falava dos modos de encenações no Brasil por desfiguração:

Já os espetáculos da Companhia Italiana esforçavam se em trazer ao público carioca a ópera italiana no sentido estrito do termo, ou seja, enredos representados em italiano e integralmente postos em música, embora, pelo menos aos olhos de viajantes estrangeiros, estes

fossem quase sempre mutilados, estropiados e desfigurados. (BUDASZ, 2008, p. 19).

Neste caminhar dos entremezes, o presente estudo demarca o fluxo realizado pelo entremez, enquanto estilo dramático, desembocando na etnografia das danças tradicionais alagoanas, os Reisados e Guerreiros (BRANDÃO, 2007), configurando-se como entremeios. A encenação dos entremeios na brincadeira do Guerreiro Alagoano, tendo como fato importante, a característica de serem cenas criadas pelo referencial de corpo do brincante, o “botador de figurás”, ou figuras, denota-se assim, um modo particular das cenas sendo feitas pelas referências individuais de cada brincante. Neste caso, os entremeios são transportados pela inventividade do “botador de figurá”, que concebe o personagem, modificando ao seu jeito, surgindo desse modo, até novos entremeios; desfigurados ao seu modo, tornaram-se criações, totalmente diferentes, das ocorridas no local da brincadeira, completamente modificadas, pelas subjetividades destes etnoartistas se utilizando dos materiais acessíveis à eles para a sua encenação.

O fator de autonomia na encenação das figuras, ou, entremeios, no Guerreiro de Alagoas, sendo realizados pelos “botadores de figurás”, desse modo, estimularam o surgimento do trabalho cênico, em processo, pela Cia Cínica Dança. Nesta direção, as criações dos curtos solos, na linguagem de dança pessoal, com os entremeios do Guerreiro de Alagoas, foram desfigurados pelo corpo do artista-pesquisador, em contato com as suas multirreferencialidades.

Os entremeios do Guerreiro de Alagoas, enquanto objeto de investigação neste estudo, assumem uma miragem pouco explorada no contexto das artes cênicas, pelo fato de sua aparição coexistir num evento de cunho popular, vivenciado no nordeste brasileiro, no Estado de Alagoas, e ainda, situado dentro de um país multifacetado culturalmente, enviesado por referenciais artísticos eurocêntricos.

O presente estudo, neste contexto, destaca as cenas curtas, os entremeios, como status artísticos, vistos como potenciais estéticos, muito além, de meras cenas realizadas dentro da brincadeira. Propõe olhá-los desvencilhando-se do seu caráter transitório, dotados de estilos e significações, além de “costuras”. O seu assunto é atual, permanecendo algo específico e genuíno, tornando o objeto expandido pela tradição e a memória na contemporaneidade.

Os entremeios em suas andanças no capítulo seguinte, levará o leitor para adentrar ao escopo de sua reapresentação, aos brincantes enviesando suas figuras, pelo jeito de “botar os figurás”, ou seja, a sua “botação” na brincadeira do Guerreiro de Alagoas.

2. “BOTAÇÃO” DE “FIGURÁS” NO GUERREIRO ALAGOANO

Os pequenos solos com cenas teatrais e danças, os entremeios, “figurás”, sendo realizados pelos brincantes do Guerreiro Alagoano, por diversos vetores, econômico-político-sociais, não são mais encenados; o seu desaparecimento se deve, principalmente, ao encurtamento do tempo de sua encenação. Outro causador do seu sumiço é o fato das práticas e comportamentos espetaculares organizados – os PCHEOs, manter-se como estrutura viva através da oralidade, pela memória dos mestres, desse modo, quando estes morrem, levam consigo os seus conhecimentos.

O acesso à representação dos entremeios do Guerreiro Alagoano ocorreu por meio de registro²² documental com a pesquisa de campo e através dos relatos orais dos brincantes e pesquisadores²³ em Alagoas. A coleta de informações para o procedimento descritivo de sua encenação se amparou, principalmente, no livro, *O Reisado Alagoano*, do pesquisador Théo Brandão (2007); outros bichos, entremeios, ou “figurás”, foram relatados pelo mestre André Joaquim, “botados”, ou seja, encenados por ele, no seu grupo Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, outros “figurás”, ele presenciou a sua encenação. Os entremeios e suas cenas sendo amparados pela bibliografia de Théo Brandão, e através da pesquisa de campo, foram demarcados como cenas curtas decalcadas, revisitadas, principalmente, dos Reisados, porém, algumas figuras foram desfiguradas de outras brincadeiras, o Pastoril, por exemplo, adentrando nos Reisados e Guerreiros.

²² Em todos os textos pesquisados sobre a etnografia do Guerreiro Alagoano, sempre são citados os nomes dos entremeios, com poucas informações da maneira como eram encenados. O único registro musical, dramático, estético, foi realizado por Théo Brandão, no seu livro: *O Reisado Alagoano*. Em 1949, a pesquisa logrou o primeiro prêmio, no 4º concurso de monografias sobre o folclore nacional, pela Discoteca Pública Municipal, Departamento de Cultura, da prefeitura, do município de São Paulo. BRANDÃO, Théo. *O Reisado Alagoano*. EDUFAL. 2ª Edição. Maceió-Alagoas. 2007. (p.3)

²³ As entrevistas estão nos apêndices e foram concedidas por: Gustavo Quintela, Carmem Lúcia Dantas, Josefina Novaes e João Lemos Vitor Viana.

O estudo alcançou o número de 31 “figurás” “botados”, são eles: O Seo Anastácio, 2. o Bêbado, 3. a Borboleta, 4. o Boi, 5. a Burrinha, 6. o Cão e a Alma, 7. o Cangaceiro, 8. a Calú, 9. o Capitão do Mato, 10. o Capitão Piloto, 11. O Cavalinho Marinho, 12. a criada Carolina ou Carolinda, 13. o Doido, 14. o Fúria, 15. o Javali, 16. o Jaraguá, 17. a Joana Baia, 18. o Lobisomen, 19. a Mãe Velha, 20. o Maquinista, 21. o Mata-Mosquito, 22. o Mascate, 23. o Messias, 24. o Morto-Vivo, 25. o Papa-Figo, 26. o Pescador, 27. o Sapo, 28. a Sereia, 29. o Soldado, 30. o Urso e 31. o Zabelê.

As cenas realizadas por desfigurações, quando efetivadas pelos “botadores de figurás”, sugere a nomeação destas modificações como uma “bri(n)colagem” epistemológica artística cognitiva, porque na base estão as epistemologias elaboradas em seus locais (DOMENICI, 2009), feitas por bricolagem (ARDOINO, 1998). Através de suas subjetividades os etnoartistas ajustam as informações, fazem arranjos estéticos com os seus materiais disponíveis. As letras de músicas sendo transcritas, muito contribuíram para que fossem surgindo as camadas de sua “botação”, também, através das multirreferências sobre esses saberes tecidos foi possível visualizar e descrever, as suas encenações.

Primeiramente, no texto aparecerão as cenas relatadas pelo mestre André Joaquim dos Santos, os entremeios “botados” em seu grupo Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, e por último, a sua execução sendo descrita por Théo Brandão, pelos pesquisadores entrevistados, e, através das suas multirreferências demarcadas pelo autor da tese.

2.1. “BOTANDO FIGURÁS” NO GRUPO DE GUERREIRO MENSAGEIRO PADRE CÍCERO



Figura 2 Grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Foto: Cláudio Antônio. Ano: 2019.



Figura 3 Mestre André Joaquim dos Santos. Foto: Cláudio Antônio. Ano: 2019

Os entremeios, bichos, ou figurás “botados”, encenados dentro do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, aparecem a partir da pesquisa de campo, relatada pelo mestre André Joaquim dos Santos, numa conversa de 90 minutos de duração, realizada na sede do seu grupo Mensageiro Padre Cícero²⁴. A sua narrativa parte da estruturação das partes encenadas do jeito dele, ele próprio explicando como conduz a brincadeira, sequenciando as fases de sua dramaturgia, até a “botação” dos “bichos”, pelo corpo do “botador de entremeio, visto que, são vários bichos, e cada mestre tem seu modo e as suas figuras para “botar” da sua maneira.

As entrevistas com o mestre André e demais pesquisadores estão transcritas e constam como apêndices da tese. Primeiramente, o mestre André Joaquim dos Santos, delinea a organização espacial dos brincantes, evidenciando as fases de encenação, até a apresentação dos entremeios, chamados por ele de bichos, às vezes, ele fala “figurá”. Na sequência de sua fala surgem os acontecimentos em partes do drama, as embaixadas, as peças (músicas) e as partes (embaixadas e peças), intercalando os seus detalhes cênicos; assim, para o mestre André Joaquim dos Santos:

Existem os dois cordões, o encarnado e o azul, uma fila do lado e uma fila do outro, no meio fica a Rainha, a Estrela de Ouro. O Mateus e o Palhaço, ficam arrodando, os dois, interagem muito com os mestres, e os personagens (figuras), e os brincantes (figurantes). De vez em quando, eles caem nos meus pés, faz uma piada, canta uma Peça. O Mateus, vem pra dentro, às vezes, e fica de olho nos cordões, se as meninas faz (sic) algo errado, ele arruma. O mestre e o contra-mestre, ficam na frente. Nos cordões, ficam os figurantes, duas moças na frente, que puxam a evolução dos cordões quando tem o deslocamento, as vezes, passando de fila, para um desenho circular, sempre em movimento, até ficar as duas filas, novamente, uma ao lado da outra. Atrás das primeiras moças, ficam os dois embaixadores, um em cada fila. Na fila, atrás dos figurantes, ficam as Figuras: Banda da Lua, Estrela Dalva, Estrela Brilhante, Estrela Matutina, Papa

²⁴ Ver entrevista: Entremeios “botados” por Mestre André Joaquim. 5 de mar. de 2021. Disponível no canal, Cláudio Antônio, criado para disponibilizar os resultados da pesquisa na plataforma Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xPMYIJvgk0s&t=487s>. Acesso em: 18 dez 2021.

Ceia, a Lira, Cabocla de Lira, Vassalo de Índio...É muita coisa...
(SANTOS, 2020, p. INFORMAÇÃO VERBAL)

A seguir, o mestre André Joaquim, apresenta a encenação do Guerreiro de Alagoas:

Primeiro de que tudo, dar boa noite ao pessoal. (Ele canta): “Boa noite senhor e senhora, sou o mestre André, que chegou agora”. Depois do boa noite, abre a sede, ele canta: “Vou abrir a minha sede, com as forças de Jeová, com nosso pai celestial, abre-te sete divinas, pro meu Guerreiro brincar”. Depois, reza-se o Divino. Terminando Divino, oferece o divino ao padroeiro do lugar. Começa as Embaixadas, as Partes (O combate, a guerra). Depois, a reza da Matriz, louva a matriz. (Ele canta): “Deus te salve matriz, onde o padre diz, uma missa cantada, acabei de rezar divino, adorar deus menino, na lapinha sagrada”. Entram as Peças de Entrada (canta 5 a 10 peças). Depois, entra o primeiro entremeio, o Boi. Segue-se mais Peças e Entremeios. Finaliza com a Peça de Despedida. (Ele canta): “É tarde é tarde é tarde, é hora, é hora, é hora, Guerreiro vai embora, não posso mais demora (sic). Adeus meu pessoal, tirei o meu transporte, adeus e boa sorte, até quando eu voltar”. Final: Canta, o Galo cantou. (Ele canta): “Galo cantou, dia amanhece; Ô meu Mateus fale com ela, minha donzela adeus, adeus. As filas são puxadas pelo Mateus e o Palhaço, fazem um círculo, as filas se cruzam, saem de cena. (ANDRÉ JOAQUIM, INFORMAÇÃO VERBAL ,2021)

Ainda, segundo o mestre André Joaquim, os bichos, figuras, “figurás”, os entremeios, possuem três músicas: a peça de entrada, a peça do entremeio e a peça de saída. Antes do entremeio entrar em cena, às vezes, eles são anunciados pelas figuras, personagens que cantam as suas peças, ou, declamam as suas embaixadas, causando uma conexão com o entremeio que irá ser encenado. O Mateus, também, demarca a presença da figura, o bicho, enunciando oralmente para o mestre sobre a presença do entremeio na sede ou no espaço de apresentação, dessa forma, os bichos são destacados pelo olhar e pela fala do Mateus, assim como, são levados para a cena por ele.

O mestre canta as peças, músicas do Guerreiro, cinco ou dez peças, estas músicas antecedem a entrada do entremeio, que acontece após a última peça cantada pelo mestre. Neste desenrolar, a entrada do “figurá”, entremeio, sempre acontece após a última peça cantada pelo mestre. Assim, seguindo o

raciocínio das “botações de figurás”, o mestre André Joaquim dos Santos, cantou a peça, música, Mulher, a exemplificando como a música antecedente da peça de chamada do entremeio, O Seo Anastácio:

MULHER

Certo dia eu arrumei uma mulher
mas, com ciúme ela reclamava a mim
eu disse a ela que a minha vida é assim
se achar ruim continue se quiser
Essa mulher filha do Seu Manoel
ela morava na cidade do Roteiro
Eu sou não posso fazer do bonito o feio
nem obrigar o coração de uma mulher
(ANDRÉ JOAQUIM, INFORMAÇÃO VERBAL, 2021)²⁵

Ao finalizar a peça (música), que antecipa a encenação, entra o Mateus, avisando a presença do Seo Anastácio. Esse “figurá” de acordo com o mestre André, possui a seguinte composição:

Ele tem o mesmo bigode do Messias, só que, ele não vem de terno, a roupa é comum e muito velha, a mochila do lado, um bucho grande. É muito parecido com o Messias, só que, a barriga dele é grande, e o Messias, tem a corcunda. O personagem é um mestre de cultura popular. (ANDRÉ JOAQUIM, INFORMAÇÃO VERBAL, 2021)

MESTRE ANDRÉ “BOTANDO” O SEO ANASTÁCIO

Antes de entrar o **Seo Anastácio**, o Mateus diz: Tem um velho aqui, virado na onça, o bucho desse tamanho, o véio (sic) é feio, viu, seu Mestre. O mestre, replica: Mateus, vai buscar esse veio. O “botador de figurá” vem para perto do mestre que lhe pergunta: Como é o nome do senhor? O “botador de figurá”, responde: Seo Anastácio. O mestre, indaga: O senhor veio fazer o quê,

²⁵ Ver Apêndice 2. Entrevista em vídeo transcrita, realizada com o mestre André Joaquim. Ano. 2021. Vídeo disponível em: <https://youtu.be/xPMYIJvgk0s>.

aqui? Seo Anastácio, responde: Com a sua licença, eu não posso ver uma brincadeira dessa, queria saber se eu posso dançar? O mestre André canta a peça de entrada do Seo Anastácio:

Peça de Chamada Seu Anastácio

Seu Anastácio é um mestre de Guerreiro
Que veio aqui vai cantar a sua Peça (bis) (IDEM)

Eles começam um diálogo improvisado, a conversa gira em torno do tamanho da barriga de Seo Anastácio, que pede, igualmente, ao entremeio do Messias, uma moça para casar-se. O mestre André ironiza: Também, com essa barriga, quem vai querer se casar com o senhor. O Seo Anastácio fica improvisando, fazendo trejeitos com a sua barriga postiça feita com travesseiros. Ele tira do paletó uma garrafa de cachaça, fica bebendo e dançando. O mestre André fala: Péra aí, que eu vou arrumar uma mulher pra dançar com o senhor. O sanfoneiro toca um forró, o Seo Anastácio dança com a Rainha, depois, com a Estrela de Ouro, quando a Estrela de Ouro cansa, o Mestre canta a sua peça, ele dança.

Peça do Seo Anastácio

Seo Anastácio que veio de viagem
Alguma coisa ele há de contar
Ele tem o seu bucho grande
de comer bacalhau Ceará
Seo Anastácio que veio da Serrinha
faz continência pra nossa Rainha
Seo Anastácio que veio de Pilar
faz continência pra todo pessoal (Idem)

A peça do entremeio é um cerimonial para cumprimentar as figuras do Guerreiro, desse modo, o mestre inventa versos na peça do “figurá” para rimar com o nome das figuras (personagens), para que o entremeio possa cumprimentar. Depois do Seo Anastácio cumprimentar todas as figuras, os figurantes

(brincantes nos cordões), a banda musical e o público, o mestre André apita e canta a peça de saída do “figurá”.

Peça de Saída do Seu Anastácio
Seu Anastácio que veio de viagem
Ele chegou nesse salão brincar
aí já chegou a sua hora
Seu Anastácio pode se arretirar.

MESTRE ANDRÉ JOAQUIM “BOTANDO” O BÊBADO

O **Bêbado**, como o próprio nome indica, é um sujeito trôpego em estado de bebedeira que adentra no espaço cênico segurando uma garrafa de bebida na mão, a sua roupa está toda amarrotada. Este entremeio foi visto e narrado pelo Mestre André Joaquim, no ano de 2018, sendo “botado” por um brincante na cidade do Juazeiro do Norte. Ao falar sobre este entremeio ele indigna-se: “coisa que nunca vi, bêbado no Guerreiro, finado meu pai nunca botou, nunca vi.” (SANTOS, 2019, p. Informação Verbal)²⁶.

O bêbado descrito pelo mestre André Joaquim, possivelmente, seja uma derivação do entremeio, o Guriabá, anotado por Théo Brandão, descrito como um ser meio homem, meio bicho, pois ele também, vem cambaleando amarrado pela cintura feito um bicho e traz uma garrafa em suas mãos feito bêbado.

²⁶ Ver apêndice 2. Entrevista realizada com o Mestre André Joaquim dos Santos, ano de 2019.

MESTRE ANDRÉ JOAQUIM “BOTANDO” O BOI

Primeiramente, o mestre André Joaquim destaca a importância do **Boi** como um entremeio que nunca deixou de ser encenado no Guerreiro Alagoano:

Os entremeios do Guerreiro, sempre tem o Boi, se não tiver o Boi, o Guerreiro não tá bom. O principal do Guerreiro é o Boi. O Boi, faz muita graça, quando ele vem pra entrar no grupo, ele já vem fazendo graça, correndo atrás do pessoal no sereno. Então, quando ele chega, aí, temos uma peça da chamada do Boi. Na peça de entrada, tem a pastora... (IDEM.)

O mestre André Joaquim ainda se refere a outra personagem, a figura da Pastora ou Pastorinha, que apresenta a entrada do entremeio do Boi, pois, eles entram na cena após serem anunciados por alguns personagens do Guerreiro, como: o Mateus, o Palhaço, a Rainha, a Pastora etc. Dessa maneira, estes personagens funcionam como um elo para a cena do entremeio e através das suas falas realizam a demarcação da presença do entremeio, antes do mestre cantar a peça de entrada do bicho no espaço da sede. A peça denotada é a toada da Pastora cantada antes do Boi chegar, porém, o bicho já está posicionado na porta da sede, depois de ter percorrido antes as ruas ou o espaço próximo da apresentação do grupo.

Durante o momento da entrevista o mestre André tinha uma Burrinha e um Boi pendurado na parede compondo o cenário, durante os seus comentários sobre este entremeio, ele explica-nos os detalhes do seu momento de “botar” pegando no Boi:

O “botador” de entremeio, ele fica aqui embaixo, tá vendo? esse coração aberto, essa abertura aqui? (abertura abaixo da cabeça do Boi); é para ele olhar por aqui. Ele aqui dentro, ele fica manejando o Boi, vai lá, vem cá...corre atrás do povo e sai, porque, dentro do grupo, ele vai cumprimentar as figuras. (IDEM.)

O mestre canta a peça de entrada do Boi, após a Pastora cantar a sua peça antecedente:

Peça da Pastora

Se eu soubesse que pastora,
era boa criadeira,
eu mandava ver meu gado,
pra pastorar seu vaqueiro

Peça de Entrada do Boi

Ô esse Boi,
O nome dele é Cravo Branco,
Quando ele sobe o barranco
Ele começa a berrar. (bis).
Vou avisar pra toda minha gente,
Que esse boi, ele é valente
Ele pode me pegar.

O mestre André finaliza a peça de entrada e apita para cantar a peça do bicho:

Peça do Boi

Chegou, chegou,
Chegou o Cravo Branco,
Se quiser que eu danço, eu danço
se não quiser eu vou embora (bis)
Cravo Branco é bem bonito
Ele vem lá da Serrinha,
Faça continência
Aqui pra nossa Rainha
Chegou, chegou,
Chegou Cravo Branco agora,
Se quiser que eu danço, eu danço(bis)
Se não quiser eu vou embora.
Cravo Branco é bem bonito
Ele é muito ligeiro,
Faça continência
Para o mestre de Guerreiro
Chegou, chegou,
Chegou o Cravo Branco,
Se quiser que eu danço, eu danço(bis)
Se não quiser eu vou embora.
Cravo Branco é bem bonito
Ele é bem ligeirinho,
Faça continência
Para todos menininhos (Sic)

O mestre vai cantando a peça rimando com o nome de todos os personagens do Guerreiro, assim, o Boi cumprimenta a todos, quando ele acaba as saudações, o mestre André toca o apito e canta para a sua saída:

Peça de Retirada

Chegou, chegou,
 Chegou o Cravo Branco,
 Ele veio para o salão
 Ele veio se apresentar
 Chegou, chegou,
 Chegou o Cravo Branco,
 Chegou a sua hora
 Chegou o Cravo Branco,
 Já pode se arretirar

O Mestre André Joaquim, ainda falou de sua experiência quando viu o seu pai, que também era mestre de Guerreiro, “botar” o Boi:

Aí, o Mateus dizia: “Aí, seu Mestre, vem um bicho de ponta ali. Seu Mestre, vai matar todo mundo e o bicho é brabo (Sic)”. O finado meu pai, pegava o relho e estalava no chão, corria todo mundo. Aí, ele puxava a Peça da Rainha: “ô minha Rainha, vai pegar o Boi bonito, traga pro (Sic) salão para o povo apreciar”; Aí, a Rainha pegava o Boi e começava a cantar: “Ó meu Boi bonito, ó meu Boi bonito, que vem do Egito, peça continência, o laço de fita, a moça bonita”. Quando acabava, cortava o Boi, derrubava o Boi, esquartejava o Boi e vendia os quartos para cada uma pessoa dali. Ele sabia o nome do povo, cortava, e, derradeiro, era “a tripa gaiteira pra moça solteira (sic).”²⁷ O Mateus, chegava com os pedaços do Boi e o cabra²⁸ dava, naquele tempo, entregava dez mil reis, 5 mil reis, quando acabava, ele tava (Sic) com o bolso cheio de dinheiro. Era assim. (SANTOS, 2019, p. Informação Verbal)²⁹

²⁷ Ele se refere que na cena da divisão do Boi, a cada parte do boi distribuída pelo Mestre, ele rima o nome da parte do boi, com o nome do público, neste caso, “as tripa gaiteira, vai pras moça solteira (Sic)”.

²⁸ A pessoa

²⁹Ver Apêndice 3.

MESTRE ANDRÉ JOAQUIM “BOTANDO” A BURRINHA

O mestre André Joaquim dos Santos descreveu que quando ele “bota” a **Burrinha**, a sua cena só começa quando o Boi vai embora dos olhares do público desfilando pelas ruas, sendo este fato, um espetáculo à parte em dois momentos, antes do boi entrar e quando ele sai de cena. Antes de chegar no meio da apresentação o Boi faz um cortejo na rua e deverá correr atrás das pessoas, principalmente, as crianças. Igualmente na saída, o “botador” continua a sua performance com os moradores o seguindo, e assim, sempre terá gente esperando o Boi passar em suas portas e pessoas o seguindo. Mas, vamos para a cena da Burrinha.

O mestre André puxa mais peças musicais e logo após o canto de suas peças, o sanfoneiro toca uma marcha (uma espécie de ritmo musical na brincadeira). O mestre André cantou como exemplo a peça Maré:

Vou tomar banho nas águas tão cristalina
Tão bela e tão bonitinha
Nas ondas dessa maré

Segundo o mestre André, as figuras, os personagens e os figurantes, ou seja, os dois cordões de brincantes, azul e encarnado, respondem a peça:

Maré, maré vou tomar banho
Nas águas do Catolé

O mestre André nos mostra agora a Burrinha pendurada na parede e começa a relatar a sua “botação”:

O cabra entra aqui dentro, bota o suspensório da Burrinha no pescoço, e fica pra lá, e pra cá, balançando. O traje dela é a mesma coisa do Palhaço, uma camisa de palhaço, um chapéu. Agora, o chapéu é de couro, de vaqueiro, de boiadeiro. Agora, tem lugar que o cabra veste um gibãozinho (sic), sabe gibão?” (SANTOS, 2020, p. Informação Verbal)

O zabumbeiro continua tocando a marcha, o mestre apita e logo vem o Mateus nas carreiras avisar a presença do entremeio da Burrinha. O Mateus, diz: Ô Seu mestre, vem um bicho lá. Um camarada bem estranho, um vaqueiro que chegou ali agora e vem dando pinote na burra, parece que a burra é braba! O mestre André, diz: Chama ele lá. O vaqueiro (burrinha) se aproxima como se estivesse em cima do animal, o corpo se apresenta tombando para os lados, tentando domar a burra, vai para um lado, vai para o outro. O mestre manda o boiadeiro parar, quando ele para; o mestre apita, o sanfoneiro toca a marcha (em ritmo de andar), o mestre canta a peça de entrada do entremeio:

Peça de Entrada da Burrinha

O vaqueiro de onde vem
Com a sua burra malhada
Venho lá do sertão
Venho atrás de vaquejada
Ô burrinha linda, que veio brincar
Veio festejar aqui em nosso salão

O mestre, novamente, apita para encerrar a peça de entrada e canta a peça do entremeio da Burrinha:

Peça da Burrinha

Essa Burrinha ela vem lá de Serrinha
Faça a continência para a nossa rainha
Essa Burrinha ela é muito ligeira
Ela veio festejar nosso Guerreiro

O mestre rima versos com os nomes das figuras para a Burrinha cumprimentar todas as personagens, depois, apita e canta a peça de despedida, ou, de saída:

Peça da Despedida da Burrinha

Ô Burrinha linda, veio se apresentar
Tá chegando a hora
De se arretirar (sic)
Chegou a sua hora
De se arretirar

MESTRE ANDRÉ “BOTANDO” CALÚ

A **Calú**, a empregada, segundo o mestre André Joaquim, entra após o Sapo, então, o mestre canta a peça de saída do Sapo para depois o “botador” vestir a Calú. O mestre canta outra peça e o Mateus entra em cena para a apresentação do entremeio. Para o mestre André: “o Mateus é cara preta, ele tem a cara toda pintada de preto, os olhos brancos de fora. Ele é quem vai pegar os bichos, o Palhaço fica arroteando. Ele fica de fora e vem até mim correndo” (SANTOS, 2021, p. INFORMAÇÃO VERBAL).

Na sequência o Mateus, diz: Seu mestre, dá pra parar um pouquinho essa peça? O mestre André para de cantar, apita e pergunta: O que é que há, Mateus? Mateus, responde: Ô mestre, o senhor já arrumou uma empregada? O mestre André, diz: Ainda não arrumei, estou precisando de uma empregada. O Mateus vai até o “botador” de entremeio e pergunta: Ô Moça, como é o nome da senhora? O “botador” de entremeio (falando bem fino) – É Calú. Mateus vai para perto do mestre e diz: É Calú, agora, ela só vem se o senhor chamar ela (sic).

O mestre André na entrevista, diz: O apito faz “prim”, a música entra. Ele canta a peça de entrada ou a chamada da Calú:

Peça de Entrada da Calú

Calú, teu patrão te chama (bis)
 Faça favô (sic) venha cá (bis)
 Coro Figuras e Figurantes:
 Venha atender o chamado (bis)
 Seu patrão mandou chama (sic)

A empregada Calú entra em cena sambando e dialoga com o mestre, ela diz: Eu tô (sic) precisando de um emprego, eu tô desempregada. O mestre André pergunta: E a senhora é boa mesmo? Sabe cozinhar, lavar e passar? Eu tô precisando de uma pessoa, mas, é pra fazer tudo. Calú responde: Sei sim, faço de um tudo. O mestre André torna a perguntar: E a Senhora cobra quanto? Calú responde: Um salário. O mestre completa: E tá com a carteira? Calú

responde: Tô sim. O mestre fala: Tá certo, então, tá contratada, mas, é o seguinte, tem que varrer a casa, fazer comida, ajeitar as coisas, mas, primeiro, vai fazer a feira mais o Mateus. (Ele chama o Mateus). O Mateus diz: Ô seu Mestre de primeira! O mestre responde: Mateus, vá fazer a feira. O Mateus fala: Ave Maria! Agora é que eu vou bonito, do jeito que eu gosto de mulher, claro que eu vou, vou sim. O mestre diz: Mas, vá com respeito com a moça, viu! Mateus responde: Vou sim, pode deixar.

Os dois, saem abraçados, vão na direção do sanfoneiro, Mateus pede para tocar um forró. O sanfoneiro começa a tocar, eles ficam dançando de uma forma cômica, vão se distanciando do mestre e somem da vista. O mestre fala: Cadê essa feira? que não chega...O Mateus reponde: Seu mestre, tamos (sic) entrando no mercado agora. O sanfoneiro toca novamente, eles se abraçam e começam a dançar. A dança em par são insinuações de um casal em intimidades e as falas são de duplo sentido. O mestre pergunta: Já chegaram com a feira? Mateus responde: Comecei a entrar no rego dela agora. O mestre pergunta: O rego de quem? Mateus responde: O rego do mercado.

O Sanfoneiro toca novamente. O mestre pergunta pela feira, o sanfoneiro para de tocar. Mateus completa: Comecei a entrar no quiabo agora. O sanfoneiro toca um forró, eles dançam. O mestre pergunta de novo: Cadê essa feira? Tá (sic) com mais de hora que vocês foram. Mateus responde: Seu mestre, eu comecei a pegar no alho agora, no dente de alho. O mestre indaga: Ôxe, vai trazer somente um dente de alho? Mateus responde: Não, vou botar a cabeça toda dentro, a cabeça do alho dentro da sacola. O sanfoneiro, toca de novo, eles dançam. O mestre pergunta pela feira, o sanfoneiro para de tocar. O Mateus diz: Seu mestre, quando eu fui na feira, eu esqueci de comprar fumo, mas, mandei a dona Calú buscar. O mestre pergunta: E cadê ela? Mateus responde: Ela tá entrando no fumo agora. Ela tá vindo, com um rolo de fumo nas costas, e, eu tô (sic) com a feira.

O Mateus entra na cena com uma cesta de compras com um monte de lixo dentro, pedras, latas velhas, saco plástico e despeja no salão. Ele diz: Tá aqui a feira. A Calú entra em seguida, com um rolo de fumo na cabeça. O mes-

tre ordena: Calú, pega aqui essa feira e vai pra cozinha preparar o almoço. E assim, o mestre canta a peça da despedida da Calú:

Peça de Saída da Calú

Ô Calú, ela veio arrumar emprego
Ao mesmo tempo ele veio se apresentar
Dona Calú por favor se arretire
Vá pra cozinha começar a cozinhar.

O Mestre André concluiu a “botação” da Calu dizendo: Eu apito, eles saem de cena, é o fim dos personagens. Eu só boto até aí, até a Calú. Os outros, eu não boto.” (IDEM, 2021). *Ainda*, em uma entrevista realizada anteriormente, no ano de 2019, o mestre André Joaquim, também, narrou outra versão da Calú que ocorreu no Guerreiro do seu pai:

A Calú, era uma empregada. O Mateus vinha e dizia: Ô Mestre, o senhor tá precisando de uma empregada? O Mestre dizia:” tô”. Vem aí uma empregada pro senhor. O Mestre dizia: “Como é o nome dela?” É Calú. O Mestre: “tá certo, ela vem aonde?”. Tá vindo aí, no caminho, tá vindo por aí. Ela apontava no fundo do Guerreiro, aí vinha a música: “Calú teu patrão te chama, faça favor venha cá, venha atender ao chamado, seu patrão manda chama (sic)”. Aí, ela vem mais o Mateus: ‘Seu Mestre, aí está sua empregada. O Mestre: “Eu tô (sic) precisando de uma empregada, a senhora cobra quanto? Calu:” o salário”. Mestre: tá certo, vou botar você aqui, mas, é pra fazer tudo, ajeitar a casa, fazer a comida, e ir à feira mais o Mateus, aí, tá certo, á partir de agora, você tá (Sic) empregada, vá fazer a feira mais o Mateus. O Mestre: “ô Mateus”. Mateus: “Diga, Mestre de primeira”. Vá fazer a feira mais a Calú”. O sanfoneiro começa a tocar um forró e ela começa a dançar com o Mateus. O Mestre pergunta: “ô Mateus, cadê rapaz, a feira?” Mateus: “tamos chegando agora no mercado”. Eles começam a dançar. O Mestre pergunta: “Cadê essa feira? Mateus: “tô (sic) chegando no mercado agora”. Mestre: “Cadê essa feira. Mateus: “tô entrando no quiabo agora”. Mestre: “Cadê essa comida? Cadê a dona Calú?”. Mateus; “Tá (sic) entrando no fumo agora”. O Mestre dizia: “Você tão cozinhando ou namorando? Tira o cinto e bate no chão, como se tivesse batendo neles, até eles saírem de cena. (SANTOS, 2019, p. INFORMAÇÃO VERBAL)

MESTRE ANDRÉ JOAQUIM “BOTANDO” O LOBISOMEM

O personagem do **Lobisomem** é descrito pelo Mestre André Joaquim da seguinte maneira:

Usa uma máscara, mais feia do mundo, com os dentes pra fora, os olhos miudinhos, barbado, aquela coisa feia. A roupa é toda preta, um macacão preto, fechado até em cima. A máscara tapa o pescoço, pra ninguém ver nada. Uma mão com garras, os pés, também. As mãos é uma luva com unhas postiças. O sapato dele é aquele que tem unhas. (SANTOS, 2021, p. INFORMAÇÃO VERBAL)

Antes do Lobisomem entrar em cena, o mestre André canta mais uma peça, dando como exemplo a música Beira Mar:

Eu desci do Tabuleiro
Pra o centro de Maceió
Quando eu cheguei no Farol
Avistei uns coqueirais (bis)
Eu dali peguei a olhar
Fiz uma rima ligeiro
Era o Sete Coqueiros
que fica na Beira mar
Beira mar
Ô. Ô beira mar
Tem muitas praias bonitas
Pras meninas se banhar

Ao terminar a peça do Guerreiro de nome Beira Mar, o mestre André apita e entra o Mateus desesperado, correndo. O Mateus fala: Olha mestre, tem um bicho ali que é a coisa mais feia do mundo! O mestre André pergunta: Que bicho é esse Mateus? O Mateus sai de cena e entra com o Lobisomem amarrado pela cintura por uma corda, todo mundo começa a correr. O bicho avança em um e outro. O Mateus segurando vai sendo puxado pelo bicho. O Mestre André apita, eles param, o mestre canta a sua peça de entrada.

Peça de Chamada do Lobisomem

Lobisomem é bicho feio
 Venha arrepará (bis)
 Venha cá meu povo
 Ver Lobisomem dançar

O Lobisomem se aproxima e para na frente do mestre, ele canta a peça do entremeio do Lobisomem:

Peça do Lobisomem

Lobisomem é bicho feio
 Vem lá da Serrinha
 Faça continência
 A nossa rainha
 Lobisomem é bicho feio
 Ele é muito ligeiro
 Faça continência
 Ao mestre de Guerreiro
 Lobisomem é bicho feio
 Eu digo pro senhor
 Faça continência
 Aos dois Embaixadô (sic)

O Lobisomem vai cumprimentar todas as figuras do Guerreiro e o mestre vão improvisando versos para o Lobisomem fazer continência para todas as figuras, os personagens, para os figurantes, que são os brincantes nos dois cordões, a banda e o público. Ao cumprimentar todos, o mestre apita e faz a sua peça de saída:

Peça de Saída do Lobisomem

Lobisomem é feio
 Que veio se apresentar
 Já chegou a hora
 Pode se arretirar.

Durante a encenação do Guerreiro, o mestre André nos diz que após a saída do Lobisomem, ele canta mais músicas e cita como exemplo outra versão da peça Beira Mar.

Eu viajei para Copacabana
 Passei mais de uma semana
 Pra chegar no Paraná
 Chegando lá
 Eu vi Maria eu vi Zefinha
 Eu vi a Margarida
 De maiô na beiramar
 Beiramar, ô ô beira mar
 Eu vou tomar um banho
 Dentro das águas do mar

Depois de cantar a peça acima, ele apita mais uma vez, e novamente, entra o Mateus dizendo: Mestre acode, vem um velho ali, tão feio neste mundo, eu acho que ele, também, é um mestre de Guerreiro. Ele tá vindo, tá chegando aqui. O mestre André, diz: Chama esse véio (sic), eu tô (sic) cansado mesmo, pelo menos, ele canta um pouquinho, cadê esse velho? O Mateus começa a chamar: Ô seu velho Messias, venha cá. Desse modo, o mestre André canta a peça de entrada do velho Messias:

Peça de Entrada do Messias
 Ô Seu Messias é um mestre de Guerreiro
 Seu serviço é ligeiro
 Em todo canto fez-se olhar
 Eu vou rimar
 Pego a peça e dou um grito
 Você traga o seu apito
 Pra tua peça tirar

Segundo o mestre André o personagem “é um velho, ele vem todo amarrotado, com paletó, gravata, um chapéu velho na cabeça, usa máscara com um bigode grande caindo e um cabelo grande branco. A corcunda grande nas costas, feita com uma almofada embaixo do paletó.” (INFORMAÇÃO, VERBAL, 2021).

O Messias entra dançando todo desengonçado com a sua enorme corcunda, quando chega perto do mestre, ele diz: Eu não sou mestre de Guerreiro, não. Eu sou um velho e tô (sic) a procura de uma moça pra (sic) me casar. O mestre André pergunta: E o senhor, numa idade dessa, não se casou, ainda? O Messias responde: Não me casei, nem tenho netos. O mestre André rebate o

diálogo: E ninguém quis casar com o senhor, por que? O Messias responde: Olha, eu tenho muito dinheiro, só no mar, eu tenho 100 navios, no Rio de Janeiro, eu tenho 200 prédios na frente do mar e tenho tanto dinheiro no banco, que os banqueiros não me querem mais, vou ter que guardar dinheiro em Miami, inclusive, eu tava (sic) lá, mas, eu tô (sic) perambulando por aqui, pra achar uma moça pra casar. O mestre André fala: E é? Mas, seu Messias, me diga uma coisa, como é que o senhor faz pra procurar as moças? O Messias responde: Eu sempre canto uma música pra moça se apaixonar. O mestre André pergunta: E como é essa música? O Messias e o mestre cantam juntos, a peça de entrada do Messias.

Peça de Chamada do Messias

Eu Sou Um Velhinho
Tenho muito dinheiro
Na falta de moça
Eu não morro solteiro
Eu fui num jantar
Com a baronesa
Deixei a corcunda na quina da mesa

O mestre canta e o Messias vai dançando, enquanto o sanfoneiro vai tocando, quando o Messias acaba de dançar, o mestre diz: Seo Messias e agora, o que o senhor vai fazer? O Messias diz: Mestre, me arruma uma namorada, eu quero que o senhor me arrume uma namorada. Veja se o senhor arruma uma moça pra (sic) eu casar. Desse modo, ele vai se jogando nas moças da plateia. Uma moça é ensaiada para interagir na cena e diz: O senhor é feio demais, Seo Messias, vai nunca arrumar mulher para casar. O Seo Messias começa a chorar, e então, o mestre André canta a peça do entremeio do Messias.

Peça do Messias

Eu tava na rua
Vendendo caneco
As moças diziam
Vem cá meu boneco

O Mestre André apita, novamente, e conversa com o público feminino: Meninas, se vocês quiserem casar com o Seo Messias, a hora é agora. Ele só tem 90 anos de idade, tem muito dinheiro, se vocês quiserem, não percam tempo. As moças dizem: Não! Ninguém quer casar com ele. A gente não quer o dinheiro dele não, mestre. Um homem de 90 anos! Quem vai querer casar com ele? O mestre André canta a peça de saída do Messias, ele sai de cena triste, cabisbaixo, torto e cambaleando, para depois entrar o Sapo.

Peça de Saída do Messias
Seu Messias ele veio se apresentar
Já chegou hora do senhor se arretirá (bis)

MESTRE ANDRÉ JOAQUIM “BOTANDO” O SAPO

O personagem do **Sapo**, segundo o Mestre André, “tem a cabeça grande, olhos arregalados e grandes, a língua fica de fora. A máscara dele é de borracha e a roupa também, se não tiver a roupa de borracha, a máscara dele é comprida, chegando até os braços”. (Id, 2021).

Quando o mestre André finaliza a última peça musical antecedente à entrada do entremeio, entra o Mateus, novamente, às carreiras, avisando a presença do entremeio do Sapo. O Mateus diz: Para a peça, para, para. Olha mestre, o bicho já vem lá, é um bicho tão feio nesse mundo, mestre! O mestre André pergunta: Que bicho é? O Mateus responde: É um cururu. O mestre André fala: Meu deus do céu, dá de tudo nesse Guerreiro, até sapo hoje resolveu entrar. Vai lá buscar. O Mateus sai no alvoroço e vai buscar o Sapo, antes de contracenar com o mestre, eles ficam parados, distantes do centro do local da apresentação, esperando o mestre cantar a peça de entrada.

Peça de Chamada ou Entrada do Sapo
Ô meu Mateus, faça o favô venha cá
Traz seu sapinho, pra no salão vadiar

O Sapo vem arrastando as patas, depois, ele dá um pinote em cima das pessoas. Daí, o mestre canta a peça do bicho:

Peça do Sapo

Sapo cururu da beira do rio (bis)
Quando sapo canta: ôxente,
Cururu repito:
Côro (As Figuras e os Figurantes):
Ôxente, ôxente. Tá muito bom,
Ôxente, ôxente. Tá bom demais

Mestre André apita e canta a peça de saída:

Peça de Saída do Sapo

Sapo cururu veio se apresentar (bis)
Chegou sua hora, ôxente,
Vai se se arretirar
Côro:
Ôxente, ôxente. Tá muito bom,
Ôxente, ôxente. Tá bom demais

O Sapo vai pulando para sair de cena, ele estando fora do grupo, o mestre apita e canta outra peça, para depois entrar outro bicho, o Zabelê.

MESTRE ANDRÉ BOTANDO ZABELÊ

Primeiramente, o mestre André Joaquim nos contará sobre o procedimento de manipulação do pássaro **Zabelê** pelo “botador” de entremeio:

Ele abre a boca com o arame e vai apitando, ele mete o bico no chão, sai bicando os Figurantes do Guerreiro, depois, quando ele sai, ele vai bicando o povo que tá assistindo. Com as Figuras, ele faz a continência abaixando o bico, chega na Rainha, faz continência, abaixa o bico. (IDEM. 2021)

O Sapo após ter ido embora, aí vem o Zabelê, antecedido pela peça São José, cantada pelo mestre:

São José

Ô de casa, ô de fora
Menina vai ver quem é
É o cantador de Reis
Quem mandou foi São José
Catar Reis não é pecado
São José também cantou
Mas depois de muito tempo
São José também chorou
Quando viu seu filho morto
Cravado numa cruz por tanto amor

O mestre André apita finalizando a peça São José, logo, vem o Mateus alvoroçado e diz: Mestre, tem um bicho grande ali, piando. Ele vem de lá, para cá, de cá, pra lá, e vai entrar aqui. Ele vem ali, mestre, um passarinho do bicão, piando alto, ele vai entrar aqui, beliscar as figuras e todo mundo. O mestre André ordena: Vai segurar ele, vai buscar ele e traz aqui, pra ele não beliscar a figuras. O Mateus sai e volta com o Zabelê. O mestre apita e canta a peça de chamada do bicho.

Peça de Chamada ou Entrada do Zabelê

Zabelê da onde vem
Com a sua barra azul (bis)
Eu venho lá do sertão
Venho do cruzeiro do sul

Depois, o mestre André apita e canta a peça do bicho:

Peça do Zabelê

Zabelê passou bonito
Ele vem lá da Serrinha
Você faça continência
Aqui a nossa Rainha.
Zabelê passou bonito
Ele é muito ligeiro
Você faça continência
Ao mestre de Guerreiro
Zabelê passou bonito

Para mim vale um tesouro
Você faça continência
A nossa Estrela de Ouro
Zabelê passou bonito
Ele é tem muito valor
Você faça continência
Aos dois Embaixadô (sic)

O Zabelê vai cumprimentando todo Guerreiro, quando ele termina, o mestre apita. Dessa maneira, para o “figurá” cumprimentar todas as figuras, o mestre terá que achar um verso que combine com o seu nome, por exemplo: Zabelê passou bonito, nunca andou por aqui, ele vai cumprimentar os Vassalos e o índio Peri. Conforme diz o mestre: “Tudo vem na hora, é tudo improvisado. Aí, ele continua dançando. O tambozeiro continua tocando, não pode parar, quando ele toca muito, aí eu canto a peça de retirada” (IDEM).

Peça de Saída do Zabelê
Zabelê de onde veio
Você veio se apresentar
Chegou a sua hora
Já pode se arretirar

Chegamos ao fim do desenho do procedimento de encenação dos bichos ou “figurás” narrado pelo do Mestre André Joaquim dos Santos do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Dessa maneira, o estudo continuará a narrativa da encenação dos entremeios dentro da brincadeira do Guerreiro Alagoano de uma maneira geral. A seguinte narrativa da “botação” dos “figurás” sustentou-se nos registros do folclorista Théo Brandão, auxiliados pelas entrevistas com os pesquisadores alagoanos, direcionando para outras fontes bibliográficas, contemplando-os por multireferências pelo artista-pesquisador-professor.

2.2 ENTREMEIOS “BOTADOS” DESFIGURADOS NO GUERREIRO ALAGOANO

A **Borboleta** é uma personagem muito cantada no imaginário popular brasileiro, mas, no Guerreiro Alagoano ela ocorre deslocada do Pastoril, desse modo, o brincante para encená-la usa um diadema com uma borboleta no meio da cabeça, fixa por um arame acima da testa, ou então, usa asas de borboletas colocadas nos ombros. As letras de músicas e informações sobre ela foram colhidas na pesquisa de campo.

A figura da borboleta é fixa no Guerreiro Alagoano, ou seja, ela sempre está em cena, posicionada ao fundo no meio do tablado, entre as duas filas dos figurantes, ou, os brincantes, assim como, a Sereia. Próximos a ela estão posicionados no final das duas filas outros personagens, como: a Estrela de Ouro, a Estrela do Norte e a Lira.

A sua estrutura cênica é simples, se destacando para o público quando é anunciada pelo mestre ao cantar a sua peça (música). Desse modo, na hora da cena, ela vem para frente, parando no meio do palco, dançando e cantando a sua música junto com o Mestre.

A Borboleta

Eu sou uma borboleta
sou linda, sou feiticeira
ando no meio da sala
procurando quem me queira
Borboleta pequenina saia fora do rosal
Venha ver quanta alegria que hoje é noite de natal
Borboleta pequenina venha para o meu cordão.
Venha ver cantar o hino que hoje é noite de natal
Eu sou uma borboleta pequenina e feiticeira
Ando no meio das flores procurando quem me queira
Borboleta pequenina saia fora do rosal
Venha ver quanta alegria que hoje é noite de natal³⁰

³⁰ Domínio público. Esta música faz parte do Pastoril, sendo bem difundida no imaginário folclórico do Brasil, sendo gravada por Marisa Monte. Álbum Mais.1991

A canção do entremeio da Borboleta a seguir, é específica do Guerreiro Alagoano, sendo registrada na voz da Mestra Celsa Maria:

Borboleta miudinha eu venho lá de Capela
 Borboleta miudinha eu vim de lá de Capela
 Brinco no meio dessa sala com as minhas asas amarelas (bis)
 Borboleta miudinha eu venho de Aracaju
 Danço no meio dessa sala com as minhas asas azuis (bis)
 Eu sou uma borboleta que venho lá de Cabrália
 Borboleta miudinha que vem de lá de Cabrália
 Danço no meio dessa sala com as minhas asas encarnadas
 Eu sou uma borboleta que já morei na Laginha
 Brinco no meio dessa sala vou batendo as asinhas
 Se arretira (Sic) borboleta tá na hora da despedida (bis)
 Entrando numa açucena borboleta vai dormir (CELSA, 2002)

O Boi, enquanto entremeio, o “botador fica embaixo dele, numa estrutura feita de madeira coberta por tecidos coloridos e a sua cabeça é um crânio de um cavalo ou boi. O “botador” do Boi dança o carregando pelo espaço, correndo atrás das pessoas, causando um deslocamento do público quando ele vai até elas.

A dança do Boi existe desde o século XVIII e combina os elementos da comédia, drama, sátira e tragédia. O Boi, além de fazer parte do círculo de folguedos natalinos alagoanos, na dramaturgia do Guerreiro ele reaparece como um dos seus entremeios, atualmente, o único que vem sendo cultuado pelos grupos em Alagoas.

A importância do boi enquanto animal de tração é notada no país como um todo. Dessa forma, o Boi “botado” no Guerreiro Alagoano, cumpre a sua missão de pioneirismo e a sua importância antropológica pelo trabalho entre nós, sendo um dos folguedos mais cultuados na cultura popular brasileira. Ele é encenado da mesma maneira, pela metáfora da morte, vida e ressurreição de Cristo, um fenômeno repetido em nossas danças dramáticas, conforme diz, Mário de Andrade:

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, 1982, p. 25)

A pesquisadora Carmem Lúcia Dantas³¹, relaciona a sua importância em Alagoas, porque nós tivemos no Nordeste o ciclo do gado. O boi tem a importância da força do trabalho e como alimento. A literatura de cordel destaca a presença do boi, ele sempre está presente em muitos folguedos e fortemente, aparece como Bumba meu Boi, naturalmente. “E hoje, nós temos o carnaval aqui, está fortíssimo o boi, mas, ele foi um entremeio importante, também, nos Reisados, e conseqüentemente, nos Guerreiros, porque os Guerreiros é uma filial dos Reisados’. (DANTAS, 2019, p. INFORMAÇÃO VERBAL)

A Burrinha é uma variante do Boi, possuindo a sua mesma estrutura cênica, a diferença é que o “botador” de entremeio fica dentro da Burrinha, aparecendo da cintura para cima e dança cavalgando pelo espaço segurando em seu cabresto. Também, a figura da Burrinha está relacionada ao ciclo agropecuário, sendo um animal muito utilizado no Nordeste brasileiro, durante o processo do trabalho agrícola para o transporte humano e de carga.

A figura da Burrinha, enquanto variante do Boi, aparece sempre na cultura popular de vários Estados brasileiros. Theo Brandão, enfatiza que a Burrinha e o Cavalo Marinho, são os mesmos “botados” como entremeios nos Reisados e Guerreiros, em Alagoas, diferindo do auto do Cavalo Marinho que é um Bumba meu Boi pernambucano.

³¹ Ver entrevista completa no apêndice 4.

O Cão e a Alma é um entremeio que faz parte do imaginário do diabo, muito presente na cultura popular, desde os tempos imemoriais. Nesta concepção cênica ele adquire uma companheira de cena, a Alma. Esta dupla de entremeios está citada como parte do Guerreiro Alagoano no Catálogo da ASFOPAL (NOVAES, 2007). Nos Reisados aparecem o Cão, a Alma e o Miguel, assim, o Diabo persegue a Alma, e em favor da Alma, surge São Miguel, representado por uma moça com asas brancas e uma espada na mão.

Os “botadores” de entremeios usam uma máscara de diabo com chifres, eles vestem um macacão vermelho, a Alma veste um lençol branco e usa um rosário na mão, entrando em cena gemendo. A luta é travada entre os dois, o Cão e a Alma, com o diabo sendo vencido. No final da apresentação eles utilizam na cena pólvora, causando uma fumaça para o diabo sumir magicamente, a cena é muito tensa, depois que o diabo vai embora, o público relaxa.

O Cangaceiro é mais é um entremeio citado no Catálogo da Associação dos Folguedos de Alagoas-ASFOPAL (Idem). Este personagem é mais um tipo social que adentra como entremeio. É uma representação do imaginário deixado pela figura de Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938), o Lampião, conhecido como, O Rei do Cangaço, que atuou no sertão nordestino.

O Cangaço é visto como um movimento histórico associado no imaginário artístico, muito além de seu teor de violência, favorecendo a concepção de músicas, livros, filmes e moda, devido ao estilo de vida criado por seus participantes. Existem vários grupos folclóricos que encenam o imaginário deste movimento popular de caráter revolucionário em nossa história.

Cangaceiros, também, é uma modalidade de dança popular, em Sergipe, e em Alagoas³², sendo registrado, atualmente, um grupo no município de

³² Os Cangaceiros em Pão de Açúcar, surgiu no ano de 1964, com o senhor João Firmino, com o seu falecimento, o senhor Adalberto Pedro da Cruz, conhecido por “Bebê Gaita” tomou conta, em 2013 com o falecimento do Senhor “Bebe Gaita”, a sua filha Carmem Miranda, assumiu o controle do grupo.

Pão de Açúcar. E ainda, no carnaval baiano, na cidade de Paulo Afonso, um número considerável de pessoas sai fantasiadas incorporando os cangaceiros pelas ruas. O Cangaceiro em cena como entremeio estabelece no imaginário uma relação de poder e medo, pela plateia com a sua presença.

Nenhum registro foi encontrado sobre como esta figura era “botada” dentro do Guerreiro Alagoano. Subentende-se, a mesma utilização da caracterização do personagem usando a vestimenta do cangaço, estereotipando o mal e a violência. Théo Brandão, descreve este entremeio no livro, O Reisado Alagoano, com o título: o Soldado e o Cangaceiro, que aparece no meio do público molestando as pessoas sendo contido pelo Soldado (BRANDÃO, 2007).

A Calú é o entremeio de uma empregada doméstica, também, identificado por Théo Brandão (Id. Ibid), com o nome, A Criada. Ela é feita caricaturalmente, arrancando risos do público, principalmente, por ser um homem vestido de mulher.

A empregada Calú é introduzida na cena pelo Mateus, perguntando ao mestre se ele estaria precisando de uma empregada. O Interesse de Mateus para Calú ser contratada seria um plano para ambos ficarem juntos namorando na casa do patrão.

A maestria do Mateus está em interagir com o “botador” da Calú durante a sua interpretação, pois, nos desvios dos etnoartistas pelo espaço cênico, eles constroem suas corporalidades fazendo improvisações, usando falas de cunho sexual, numa encenação cômica e tecnicamente dominada por estes artistas.

O Capitão de Campo é outro entremeio que está citado no Catálogo ASFOPAL (Idem), por sua vez, sabemos através de Theo Brandão, que ele vem dos Reisados, sendo descrito como uma sátira ao nosso processo de escravidão. É mais um entremeio como tipo social que tem um papel marcante no processo escravocrata brasileiro. O contexto do seu nome, Capitão do Mato, pode ser associado à função de capitanear o mato para não deixar escravos

fugirem, ou, aquele sujeito que vai ao encalce dos escravos fugitivos para puni-los.

A encenação se dá com o entremeio entrando em busca de negros fugidos no meio do público, dessa maneira, a plateia e os brincantes, tornam-se cúmplices na sua representação. Através dele, somos despertados por meio da brincadeira a relembrar um trauma antropológico causado pela escravidão e a violência cometida aos povos de matrizes africanas. Desse modo, a personagem em cena possibilita a reflexão sobre as situações reais de opressão dos povos africanos escravizados para trabalhar nos engenhos de açúcar.

Também, em nossas brincadeiras ancestrais criadas pelas nossas três matrizes étnicas, o Capitão-do-mato ou Capitão-de-Campo, aparece registrado no folclore das crianças do Norte, Sudeste e Nordeste, nos redutos da etnia negra, segundo a cartilha: Reencantando a Infância com Cantigas, Brincadeiras e Diversão (FEITAL; CÔRTEZ, 2009).

O personagem aparece na brincadeira chamada de Capitão do Campo Amarra a Negra, a qual, uma criança é escolhida como Capitão do Campo, tendo como diversão amarrar a negra, ou seja, outra criança é oprimida. Sobre este assunto, a perpetuação dos preconceitos e a opressão pela via do imaginário das brincadeiras, Feital & Côrtes, nos diz que:

Um hábito bastante comum nas casas-grandes era o de colocar à disposição do sinhozinho, um ou mais moleques (filhos de negros escravos, do mesmo sexo e idade aproximada) como companheiros de brincadeiras. Segundo Gilberto Freyre e José Veríssimo, esses moleques, nas brincadeiras dos meninos brancos, desempenhavam a função de levapancada; uma reprodução, em escala menor, das relações de dominação no sistema de escravidão. O menino branco usava o moleque como escravo em suas brincadeiras. (p. 09)

Este entremeio, entre outros, refletem casos e ocorrências dos personagens reais no entorno social, pois, os “figurás” são elementos representativos do cotidiano, podendo ser bichos: Zabelê, Cavalão Marinho, Burrinha, Borboleta, Boi, ou, aparecem com funções sociais específicas: o Cangaceiro, o

Pescador, a Calú, a empregada e o Capitão do Mato, perseguidor de escravos, ou, o Capitão Piloto, o marcador de terras.

O **Capitão Piloto** é mais um entremeio listado no Catálogo ASFOPAL (Op. Cit.), também, aparece denotado por Théo Brandão (Op. Cit.), que o descreveu como um personagem antigo e derivado das Cheganças e das Marujadas. Na descrição por Brandão, o personagem, também, atua no Bumba meu Boi, contracenando ao lado do Capitão do Cavalo-Marinho e com o Fiscal, mas, se constituiu como um entremeio à parte no Guerreiro Alagoano. Theo Brandão nos diz que a sua estrutura é mais complexa e cita uma versão de Antônio Vieira, que possivelmente, veio dos Caboclinhos e das Cheganças, sendo adaptados nos Reisados.

O Capitão Piloto veste um figurino igual ao capitão da Chegança, Fandango, ou, Marujada, uma roupa preta ou azul-marinho, cinto amarrado por cima do paletó e um boné de oficial da marinha mercante. A brincadeira é uma demarcação de terra que pertence ao rei, porém, o soberano não a deixa demarcá-la. Em suas metáforas estão questões políticas relacionadas à posse de terra e a invasão de terrenos por grupos de camponeses. Dessa forma, o personagem enfatiza a luta de classes no campo, terminando com o Capitão do Campo levando uma surra dos Mateus e a reforma agrária não se realiza. Abaixo, segue a música colhida por Théo Brandão.

Rei: Senhor capitão piloto
 Piloto: Que é lá? (sic)
 Rei: Faça favor venha cá
 Piloto: Que qué? (sic)
 Rei: Só peço que o senhor traga a agúia de Mariá (sic)
 Piloto: Está cá (sic)
 Caboclos: Sinhô capitão piloto
 Num me farte (sic) mais não
 queremos cultivar (sic) a Terra
 mas farta a demarcação
 Piloto: Pois não
 Rei: Sinhô capitão piloto
 Piloto: Que qué (sic)
 Rei: Venha demarcar a terra
 por Jesus de Nazaré

Caboclos: Senhor capitão piloto
 faça a demarcação
 vai dizendo quanto quer
 nem que custe um tostão
 Piloto: Pois não. Ô minino, (sic) traz a agúia de Mariah
 Menino: Está cá! (sic)
 Rei: Sinhô capitão piloto
 faça um favor improvisá (sic)
 Não proteja esses caboclos
 proteja o Rei Davi.
 Tenho cum que lhe pagá (sic)
 Ouro, relógio e anéis
 Dinheiro e moeda legais
 Eu dou-lhe mais de dez réis
 Piloto: És fiéis
 Cantam os caboclos:
 Cultiva a nossa terrinha
 Tivemos a ordem de nossa rainha
 (As figuras que possuem espadas, batem com as mesmas no chão)
 Rei: Ponto capitão piloto
 É hora do seu pagamento
 Qué de moeda legal (sic)
 Recebe nesse momento?
 Piloto: Quero meu pagamento
 todo em moeda contada
 Num (sic) quero nada em pedaço
 Vou recebê (sic) de pancada
 Rei: Aí si meus dois Mateus
 Olha que a ordem é marcada
 Paguem ao capitão piloto
 toda a quantia de pancada (Op. Cit. p. 152)

O Cavalo Marinho e a Burrinha são os mesmos personagens, ou, os mesmos entremeios no Guerreiro Alagoano, sendo encontrado, do mesmo modo, no Catálogo ASFOPAL (Id), não sendo possível visualizar a sua encenação. Théo Brandão o descreve dentro do Reisado Alagoano como “um dos entremeios antigos, e, ao que me consta, não tem sido encenado nos Reisados e Guerreiros, destes últimos 20 anos.” Op. Cit. p.111). Sabe-se que ele é um personagem e não um dirigente do folguedo como no Bumba meu Boi pernambucano, conhecido como Cavalo Marinho.

A pesquisa de campo confirmou que este entremeio tem reminiscências no Cavalo Marinho pernambucano, ocorrendo a sua migração para o Guerreiro Alagoano. Nesta direção, ao entrevistar o pesquisador Gustavo Quintela, ele confirmou a procedência, ou a transferência, deste entremeio do auto

pernambucano para o Guerreiro Alagoano: “o Cavalinho Marinho, também, é outro entremeio, parecido com o de Pernambuco, e, geralmente, essas partes, eles vão dizendo com uma rima, adequada a realidade dele” (QUINTELA, 2019, p. INFORMAÇÃO VERBAL)³³.

A brincadeira do Cavalinho Marinho em Pernambuco une dança, música, teatro, entreatos, sendo criada por trabalhadores rurais da região Mata Norte, nos intervalos de entressafra do trabalho com a cana-de-açúcar. O Cavalinho pernambucano possui do mesmo modo que o Guerreiro Alagoano, vários referenciais similares em sua construção, como, a estrutura dramática longa, sendo apresentado por várias horas; a sua relação com as Folias de Reis; por ser brincadeira do ciclo natalino; com repetições de personagens e figuras, como a aparição dos três Reis Magos, o Mateus, o Boi, entre outros.

Ao direcionarmos o olhar para a transculturação entre o Guerreiro Alagoano e o Cavalinho Marinho pernambucano, a sua prática coletiva e todo o seu arcabouço cênico, foi configurado e resumido pela performance de uma única pessoa, o “botador” da Burrinha ou do Cavalinho Marinho.

O Cavalinho Marinho visto por multirreferências, no cotidiano ele é um animal fantástico encontrado nos rios e mares, o seu nome é devido a semelhança com a cabeça e o corpo de cavalo. Dentro da água mudam de cor por camuflagem, possuem dois olhos em direção opostas e a sua cauda faz lembrar um cavalo em pé.

Outra referência do Cavalinho Marinho, neste estudo, se deu com ele sendo relacionado como uma variante do Reisado na história em quadrinhos sobre o Jaraguá, desenhada pelo artista plástico Emerson, pintada no muro do porto de Maceió, no bairro de Jaraguá, em Alagoas. Neste mural encontramos a seguinte narrativa sobre as origens do Jaraguá: “Em algumas versões, o Jaraguá, é um cavalo marinho, que traz a lara nas costas e a leva de volta para o mar, noutras, ele é um peixe-boi. (MAGALHÃES, 2014)

³³ Ver Apêndice 5. Entrevista realizada com o Pesquisador Gustavo Quintela, ano 2019.

A música e letra do entremeio Cavalo Marinho nos conta que ele cenicamente adentra no salão evoluindo com a sua dança, do mesmo modo, saudando o mestre e todos os personagens da brincadeira. Abaixo, segue a transcrição da música do Cavalo Marinho “botado” no Guerreiro Alagoano:

Cavalo Marinho

Cavalo Marinho ele sabe brincá (Sic)
 Senhor e senhora, venha apreciá (Sic) bis
 Cavalo Marinho pra (Sic) mim (sic) tem valor
 Faz continência à Estrela de Ouro
 Cavalo Marinho é forte e ligeiro
 Faz a continência para o tambozeiro
 Cavalo Marinho tem grande valor
 Faz a continência para o tocador
 Cavalo Marinho por aqui passou
 Faz a continência pros Embaixadô (sic)
 Cavalo Marinho andou por aqui
 Faz a continência pro (Sic) Índio Peri
 Cavalo Marinho que vale o tesouro
 Faz a continência Estrela de Ouro
 Cavalo Marinho correndo na areia
 Faz a continência à Rainha e a Sereia
 Cavalo Marinho é muito coiceiro
 Faz a continência pra (sic) todo Guerreiro
 Cavalo Marinho contai nossa história
 Tá (sic) chegando a hora de você ir embora
 Faz a continência pra (sic) se arretirá (Sic)
 Adeus todo mundo que vai viajá (Sic)
 Cavalo Marinho que já viajou
 Já chegou a hora ele terminou
 Cavalo Marinho ele sabe brincá (Sic)
 Senhor e senhora, venha apreciá (Sic) (bis)³⁴

O Doido como figura ou entremeio sendo “botado” dentro do Guerreiro Alagoano foi narrada, brevemente, pelo Mestre André Joaquim (2019). Ele descreveu que o Doido surge em cena vestindo uma roupa rasgada e possui latas penduradas na parte de trás da camisa.

³⁴ Domínio público. Música gravada e cedida, pelo professor Gustavo Quintela, quando entrevistado pelo autor, ano 2019.

O Doido é anunciado para o público quando o Mestre começa a cantar a sua música, a peça do bicho, que é repetida quando ele sai de cena com a sua peça de saída. A performance do “botador” de entremeio é uma interação com a plateia com ele fazendo coisas inusitadas, “ele senta no colo de um homem como se fosse criança, o chamando de sua mãe.” (SANTOS, 2019, p. INFORMAÇÃO VERBAL)³⁵. O pesquisador Théo Brandão nos fala “que este entremeio, parece igualmente novo, não tendo obtido nenhuma notícia de sua presença nos Reisados, de 30 a 40 anos atrás³⁶.” (Op. Cit., p.141).

Nesta direção, a presença do Doido, enquanto entremeio no Guerreiro Alagoano, novamente, reforça a tese da entrada de tipos sociais representados na brincadeira. Abaixo, segue a letra de sua música colhida por Gustavo Quintela:

O Doido

Minha Lira vem saluçando (Sic)
 Se lastimando no mundo sozinha
 Minha gente pode arreará (Sic)
 Aí vem o doido atirando pedinha (Sic).
 Vinha de noite, vinha de dia (bis)
 Lá vem o doido atirando pedinha (Sic) (bis)³⁷

O Fúria é um entremeio que não é citado por Théo Brandão, nem pelas pessoas entrevistadas, mas, está listado na etnografia do Guerreiro Alagoano denotado no Catálogo ASFOPAL (Op. Cit). Neste sentido, o Guerreiro Alagoano quando foi desfigurado, modificando-se dos Reisados, incorporou o Fúria, personagem pertencente ao Pastoril pernambucano.

³⁵ Ver Apêndice 2

³⁶ O pesquisador Théo Brandão escreveu este texto no ano de 1949, o livro utilizado pela pesquisa é uma reedição feita no ano de 2007. Portanto, ele se refere a 30 ou 40 anos atrás, antes de 1949.

³⁷ Domínio público. Gravação da música, cedida por Gustavo Quintela, a letra também foi registrada por Théo Brandão e Abelardo Duarte.

O achado do personagem ocorreu através da leitura e fichamento do livro de Mário de Andrade, *Danças Dramáticas do Brasil* (1986), assim, o Fúria surge como um diabo-palhaço na narrativa no Pastoril pernambucano, sendo destacado neste estudo um diálogo entre ele e a Pastorinha. Dessa maneira, O Fúria, o diabo-palhaço na descrição feita dentro do Pastoril pernambucano, fica seduzindo a Pastorinha, promete lhe doar todo o seu ouro, para que ela se torne sua rainha, mesmo assim, ela a recusa.

O Fúria sendo recusado, surge imagetivamente pelas entrelinhas do texto, a figura de um ser que não pode fugir da sua natureza violenta, a sua fúria, pela resistência e negação da Pastorinha à sua oferta. Ele expõe e assume o seu temperamento como uma criatura perversa, que bebe a fúria em taças:

O Fúria

Vinde, pastora, que eu quero falar-te,
 Se 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:
 (O Fúria): Vem comigo, Pastorinha!
 (Camponesa): Não posso sair sozinha!
 (O Fúria): Vem comigo sem demora!
 (Camponesa): Não posso sair agora!
 (O Fúria): Vem nos campos a brincar!
 (Camponesa): Deixai Eulina acordar!
 (O Fúria): _Tu sois (sic) sempre minha pastorinha!
 (Camponesa): Eu sou do campo eu sou rainha!
 (O Fúria):
 _De mim mesmo tenho horror,
 _Bebo das Fúrias a taça,
 _Meu coração se despedaça,
 _Sinto raiva, mas não dor!
 _Blasfemando, praguejando,
 _Espumando de furor
 _Sim de furor! Bis. (ANDRADE, 1986, p. 365,368)

O personagem do diabo recebe diversos nomes no imaginário popular e está presente em várias expressões artísticas, surgindo em diferentes acepções e situações. O seu nome mais frequente dentro das Folias de Reis é Zeca Diabo, no Pastoril ele é o Fúria, sendo assim, é mais um entremeio que desenha o diabo em cena, como o Cão e a Alma.

A desfiguração dos personagens o diabo e o palhaço presentes nos Reisados, se unificam adentrando para o Guerreiro com este “figurá” unindo os três personagens: O Diabo, o Palhaço e o Fúria do Pastoril, um entremeio configurando-se como o Fúria, um diabo-palhaço.

O “botador” de entremeio do diabo-palhaço, neste caso, encenando o Fúria, através da sua criatividade e das habilidades cênicas, interage com a plateia fazendo diabruras. A sua corporalidade organiza-se pela compleição de sua maldade consagrada através do figurino, através de uma máscara de diabo com chifres, provocando medo no público.

A corporalidade do diabo-palhaço, o Fúria, no corpo do “botador” de entremeio edifica-se através de gestos e de suas falas, construções de corporalidades por etnométodos, técnicas elaboradas distantes dos ateliês e escolas de artes, realizadas por um “etnoartista”, por um corpo disponibilizado para brincar, para responder as inusitadas situações que podem ocorrer no momento da cena.

O Javali é um entremeio citado por Théo Brandão (Op. Cit), destacado por ele como uma variante do Urso, portanto, como o próprio nome indica, ele é um bicho. O autor relaciona a aparição desses bichos nos Reisados e Guerreiros, similarmente, aos animais dos circos pertencentes aos italianos³⁸, onde eram exibidos puxados por correntes e faziam peripécias aos comandos do domador. Os bichos encenados nos Reisados e nos Guerreiros são caracteri-

³⁸ Théo Brandão cita a característica dos circos sendo feitas por italianos, no entanto, os povos Romanis, conhecidos como ciganos, também eram donos de circos e grandes contribuidores das nossas matrizes estéticas.

zados por máscaras, num corpo cênico formando ou imitando a sua expressão animalesca. As máscaras são feitas de diversos materiais, couro, papel, tecido, ou comprada pronta, em látex.

A sua música coletada pelo pesquisador Théo Brandão, é um convite para o povo observar, espetacularmente, o aspecto horrível do Javali, pois, ele é tão feio, que é de se admirar. O aspecto horrível destacado do bicho de uma maneira espetacular, também, está presente no entremeio do Lobisomen e do Papafigo. Dessa maneira, podemos imaginar os bichos, neste caso, o Javali, como um ser horrendo, que faz medo ao público, causando muito alvoroço entre as pessoas quando ele avança sobre elas. Abaixo, segue a letra coletada por Théo Brandão:

O Javali

Coro: O Javali é feio
 Venha arrepará (sic)
 Meu povo vem vê (Sic)
 O Javali dançá (Sic)
 O mestre: Ô meu Javali
 Venha pru (sic) canto
 E venha dançá (sic)
 Ao som do harmônico
 Coro: Javali é feio, etc.
 Mestre: Meu povo num (sic) corra
 E fique ciente
 Que ele vem amarrado
 Cum (sic) u'a (sic) corrente
 Coro: O Javali é feio
 Venha arrepará (sic)
 Meu povo vem vê (Sic)
 O Javali dançá (Sic) (Op. Cit. p. 144)

O Jaraguá é um dos entremeios muito encenado dentro dos Reisados, o seu corpo é um vestido feito por um tecido colorido cobrindo todo o “botador” do Jaraguá, em alguns modelos usam-se arranjos de flores e longas fitas, ou, tiras de papel servindo de cabeleira.

O personagem é um boneco feito com os restos mortais da cabeça do boi ou de cavalo, a cabeça possui um suporte de madeira e pode ser manipu-

lada por um arame na sua boca, os dois maxilares são manobrados pelo “botador” de entremeio, de uma maneira que ao abrir e fechar a boca, os dentes devem bater e produzir um som acompanhando o ritmo da música.

O Jaraguá, também, é uma das principais manifestações folclóricas da cidade de Anchieta, localizada no litoral sul, do Espírito Santo, nesta região, ele é feito com algas marinhas, ou tecidos, e a cabeça, uma ossada de cavalo, tornou-se um bloco carnavalesco de grande proporção. Desse modo, quando o bloco sai pelas ruas da cidade de Anchieta, os Jaraguás, têm por função lembrar a época em que os Jesuítas catequizavam os índios e os reprimiam para não fugissem por meio da lenda do cavalo que aparecia do lodo, para pegar possíveis revoltos que tentassem fugir (LOPES, 2007).

O universo da pesquisa com os entremeios no Guerreiro Alagoano por multirreferências sobre o Jaraguá, também, o descobriu através da pintura no muro do porto no bairro do Jaraguá, em Maceió, Alagoas. Neste local há várias criações *naifs* referentes à cultura popular de Alagoas, entre elas, está a história desse figurá. São dados obtidos através desse painel fotografado quadro a quadro e transcrito as suas falas para o presente estudo.³⁹

A pesquisa de campo, ainda, demarcou com o pesquisador Gustavo Quintela e o Mestre André, que o Zabelê aparece como uma variante do Jaraguá, e *que* muitos brincantes dizem *que eles são* os mesmos. Théo Brandão, no entanto, registra-os como sendo dois entremeios distintos, o Zabelê e o Jaraguá. Neste contexto, para o pesquisador Gustavo Quintela:

O Jaraguá não existe? (tom de dúvida). O Jaraguá é mito, dizem que existia no Reisado, eu desconheço, mas, parece que o Jaraguá, foi substituído pelo Zabelê Gustavo: O Jaraguá é a mesma coisa, uma capa como existia, também, no boi, mais simples, e o boi de costela, que é o boi com aquela carcaça (SANTOS, 2019, p. INFORMAÇÃO VERBAL)

³⁹ Ver Anexo 4.

Nesta direção, sobre o Zabelê e o Jaraguá sendo os mesmos, ao realizar a entrevista em vídeo com 90 minutos de duração sobre a encenação dos entremeios com o mestre André Joaquim, ele colocou mais uma dúvida, narrando que o Zabelê, o Jaraguá e o Mata Mosquito, são iguais. Segundo o mestre André, todos possuem a mesma estrutura, o figurino de tecido no formato de um cone e o “botador” escondido dentro dele, mudando apenas, a cabeça do Jaraguá, que é um crocodilo.

Já, o Mata Mosquito e o Zabelê, para o mestre André, possuem a mesma cabeça, sendo a roupa do Mata Mosquito cheia de pintas de onça: “O Jaraguá, a boca dele é que nem um jacaré, a boca grande. Mas, se acabou-se, não tem mais, não. Já, o Mata Mosquito é o Jaraguá, a cor da roupa e a cabeça, também, são diferentes. O Jaraguá, que é o Mata Mosquito, ele é cheio de pinta de onça.” (SANTOS, 2021, p. INFORMAÇÃO VERBAL)

Houve a tentativa de minha parte para que ele falasse mais sobre estes três entremeios, no entanto, não houve a resolução para o dilema, o que está subentendido após a sua fala é que esses três entremeios, possuem a mesma estrutura de figurino, o corpo de tecido no formato de um cone, mudando as cores. A cabeça do Jaraguá e do Zabelê, tem o mesmo formato, são acionados a boca com um arame, só que o Zabelê tem um bico, porque é um pássaro e o Jaraguá, uma boca de um crocodilo. Já, o Mata Mosquito, infelizmente, ele não soube nos dizer.

A Joana Baia para Théo Brandão é um entremeio que está situado “como muito difundido na zona Norte, do Estado de Alagoas” (Op. Cit. p. 134), e ainda, nunca foi visto nos Reisados do centro do Estado. Ele cita uma nota sobre o personagem feita por Arsênio Ferreira com o nome de Dona Joana, no município de Júlio Belo, e outro, achado sob a denominação de Filipa Rapada. Para Théo, a sua ação cênica é muito semelhante em Pernambuco e o

enredo, ainda, lembra a Maria Thereza, descrito no Estado de Goiás, sendo denotado, também, no Reisado de Cacheada⁴⁰.

Segundo Brandão, a Joana entra em cena acompanhada por um garoto, acusando-a de ter roubado as roupas de sua mãe. A figura é um homem travestido como uma mulher velha, usando farrapos e no rosto usa uma máscara (Op. Cit. p.133-134). A ação se desenvolve pela dança e o canto de Joana Baia, descrito como circense, pois, ela vai cantando, dançando e tirando várias roupas sobrepostas, e o menino as vai recolhendo. A cena é finalizada com o Mateus adentrando com uma tocha na mão, correndo atrás dela, ambos, entram no meio do público, das figuras e figurantes do Guerreiro Alagoano, causando muito alvoroço.

Eu imaginei a Joana Baia como uma rumba⁴¹, já o pesquisador Gustavo Quintela, nos fala que “a Joana Baia é uma mulher meio esculhambada.” (INFORMAÇÃO VERBAL, 2019)⁴². Também, ele mostrou fotos de um homem vestido com a personagem, dizendo-me:” Eu vi uma Juana Baia de botas, meio moderna”. (Idem).

A música da Joana Baia é muito conhecida pelos brincantes e mestres do Guerreiro Alagoano, ela sempre surgiu em seus relatos quando foram entrevistados. Na sua música a personagem se mostra autêntica, ela dança no meio da sala, se roubou as roupas da mãe do garoto, foi porque ela é livre para fazer o que quiser, inclusive, rodar e levantar a sua saia, se despir de suas roupas, pois, “Joana Baia, Joana é!”.

⁴⁰ Reisado da Cacheada é um tipo de Reisado, surgido em Alagoas, entre os séculos XVIII e XIX, o personagem central, é o Cacheada, secretário do Rei, nome alusão a peruca usada pelos antigos membros da nobreza europeia.

⁴¹ A Rumba, dança-ritmo cubano de raízes africanas, processado na época colonial em torno dos engenhos de açúcar, ao som dos tambores e outros percussivos, tendo o baile típico e os cantos. Era comum nos circos mambembes dançarinas desfiguradas em “rumba”, ficando na minha memória, quando eu era criança e havia assistido no circo instalado nas proximidades de minha casa, uma delas cantando e dançando, lascivamente, “Ai que vontade de comer goiaba!” Letra e música de Luiz Wanderley.

⁴² Ver Apêndice 4. Entrevista com o pesquisador.

Joana Baia
 Joana Baia
 Joana é
 No meio da sala
 Faz o que quer
 Joana é
 ô Joana Baia
 No meio da sala
 Levanta a saia
 Joana Baia
 Joana é
 No meio da sala
 Faz o que quer (Op. Cit. p.134)

O Lobisomem, enquanto “figurá”, segue a mesma estruturação cênica dos bichos e suas variantes, dentro dos Reisados, tal qual o Javali, ele é muito feio. O seu figurino é um macacão cor de castanha, usa máscaras de papelão imitando o bicho, as orelhas grandes, narinas vastas, dentadura postiça, como dentes do vampiro. É sabido que os bichos “botados” como entremeios assumem uma posição de interação com o público, muitas vezes, causando pânico pelos seus aspectos animais. Brandão, diz ainda, que o personagem Lobisomem era muito presente nos Reisados e Guerreiros da época, 1950.

Depois de cantar a primeira “Peça de aviso”, o Lobisomem entra, faz estripulias com o povo, com os Mateus e a plateia. A sua música lembra cantigas de acalantos, como o “Boi da cara preta”, sendo solicitado para vir pegar a criancinha quando ela começa a chorar. Nesta direção, o Lobisomem como um entremeio no Guerreiro Alagoano, através de sua música, segundo Théo Brandão, ele é solicitado para vir pegar o Mateus. O personagem vai saltando entre o público e no final é expulso pelo Mateus, que entra com um cacetete⁴³ na mão, desse, o povo grita, o povo chora, quando o mestre canta:

⁴³ Originalmente eles usam uma trança de corda chamada de macaca.

Oh que bicho feio
 virgem mãe de Deus
 é o Lobisomem
 vem pegar o Mateus (Op. Cit., p. 124)

Theo Brandão assinala outra versão de Manuel Lourenço no município de Pilar, Alagoas:

Mestre: Entra pro salão Lobisomem
 Côro: Lobisomem Lobisomem
 Mestre: Como é feio o lobisomem
 Côro: Lobisomem Lobisomem
 Mestre: Faça medo Lobisomem
 Côro: Lobisomem Lobisomem
 Mestre: Pega o Mateus Lobisomem
 Côro: Lobisomem Lobisomem
 Mestre: Vai te embora Lobisomem
 Côro: Lobisomem Lobisomem (Id. Ibid. p. 126).

As figuras, “figurás”, entremeios, quando surgem como bichos, instantaneamente, criam uma outra dinâmica espacial e emocional, de uma maneira quase natural. A transmissão da brincadeira, o riso, o medo e o horror, por si só, cria a recepção do público no Guerreiro Alagoano.

O Lobisomem descrito por Gustavo Quintela faz a sorte⁴⁴: “Ele passa no meio das pessoas pedindo dinheiro e correndo atrás delas. O lobisomem é muito interessante de se botar” (INFORMAÇÃO VERBAL, 2019). O registro musical feito por Quintela, segue as estrofes denotadas por Théo Brandão:

Ô que bicho feio (bis)
 Virgem mãe de Deus (bis)
 É o Lobisomem (bis)
 Vem pegar Mateus ⁴⁵

⁴⁴ Antes da apresentação os brincantes entregavam objetos como espadas, adereços, a possíveis doadores de dinheiro, visto como sorteados para a essa função.

⁴⁵ Domínio público. Registro cedido por Gustavo Quintela, 2019.

A Mãe Velha está citada como entremeio no Catálogo ASFOPAL (Op. Cit.), sem a descrição de sua encenação. É um desdobramento dos pretos e pretas velhas inseridos no imaginário afro religioso popular brasileiro, como a existência da Vovó Maria Conga, uma das mais amadas e respeitadas pretas velhas da religião Umbanda. Trata-se de mais uma representação de tipos sociais profano-religiosos que concebe a nossa ancestralidade negra. Também, é mais um personagem, o qual, o “botador de figurá” da Mãe velha, vem caracterizado com uma máscara, um xale que lhe cobre a cabeça e uma corporalidade de anciã.

O “botador de figurá” se destaca pela sua dança no salão, executada com a dança do Gingá, a qual, se abaixam de cócoras, para depois saltar e ficar em pé. A dança do Gingá é explorada na construção de um corpo velho, mas, realizada por uma pessoa nova, desse modo, na dança do Gingá, os dançadores dobram o corpo com as pernas, chegando até os calcanhares. Esse abaixar e dobrar de um corpo de uma velha preta, com habilidades para ir até o chão de cócoras, depois saltar, era o clímax e o momento cômico da dança.

A música foi registrada por Brandão como uma desfiguração do Reisado para Guerreiro, entrando como “Peça de Porta” ou “o abre essa porta se quereis abrir” (Op. Cit. p.127). Ainda, Théo, a registrou no Reisado do senhor Libânio, em Viçosa, Alagoas, 1920, a seguinte peça:

Abaixa baixa bem abaixadinho
Eu vou ver mamãe véia que vem
Eu Vou ver mamãe véia no caminho (Op. Cit. p. 127)

Abaixo, outra nota foi feita por Théo, no Reisado de Antônio Vieira, em Pilar, Alagoas, ano de 1944:

Pisa mamãe véia devemos pisá
Nossa mamãe véia que já
Nossa mamãe véia que já vem chegá

Nossa mamãe véia de nossa função
Brinca bem decente pisando brincá
Brinca bem decente pisando no chão
Nossa mamãe véia é muito querida
Brinca com seus fios de roupa
brinca com seus filhos de roupa comprida (Op. Cit. p.127)

O Maquinista é mais um entremeio que aparece com uma função social específica, um maquinista de trem ou de bondes, um personagem comum no cotidiano dos brincantes, até 1970, em Alagoas. Também, ele está citado no Catálogo ASFOPAL (Op. Cit.). Infelizmente, Théo Brandão, nem outros pesquisadores fazem alusão a este entremeio, ficando uma lacuna quanto a informação sobre ele durante a pesquisa de campo. Nesta direção, podemos concluir que o boi, o cavalo, a burrinha, a carroça, a carruagem, depois, o trem, eram os principais meio de transportes no meio rural, em transição para o urbano, esta presença sustenta o desenvolvimento econômico e social do Brasil.

O trem chega no trânsito de produtos e matérias primas, numa urgência de circulação de mercadorias, principalmente, o café, no final do século XIX e o início do século XX. Em Alagoas foi o Visconde de Sinimbu, João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu (1810 – 1906), ministro da agricultura do Império, radicado em Maceió, responsável pela construção de nossa primeira ferrovia, em 1882. Os trilhos seguiriam pelo Vale do Mundaú, saindo do centro de Maceió, Estação Central, até a Vila de Imperatriz, atual, União dos Palmares. (STIEL, 1984).

O maquinista é um elo entre pessoas e lugares, o trem quando surge é um anel entre o antigo e o moderno, entre o rural e o urbano, na estação de trem, há dores e amores, idas e vindas, vidas, entremeios. O trem possuindo a figura do maquinista como o responsável na condução de um povo e interesses vários, de um lugar a outro, as pessoas e os seus imaginários em seu trânsito cotidiano, reverberado pelo personagem, O Maquinista, no universo da cultura popular

O Mata Mosquito é um entremeio, também, citado no Catálogo ASFO-PAL (Op. Cit.). Já, Theo Brandão, não o citou. A descrição sobre a personagem foi achada no site <http://www.ufal.br/querreipornatureza>⁴⁶, que o denota como um indivíduo fantasiado de guarda sanitário, com uma ventarola na mão. Neste contexto, através do nome e da música, o “botador” de entremeio vai matando mosquito, cantando e interagindo com a plateia, que vai respondendo junto com o coro:

O Mata-Mosquito

(O coro canta ele responde):

Coro: Seu papa mosquito donde (Sic) vem?

Mata-Mosquito: Tou (Sic) matando mosquito pro (Sic) seu bem.

Coro: Seu Papa Mosquito pra (Sic) onde vai?

Mata Mosquito: Tou (Sic) matando mosquito pra (Sic) seu pai

O pesquisador Gustavo Quintela falando sobre esta figura, relatou que viu e filmou “um cara cantando a música do Mata Mosquito, é muito interessante. Eu sempre me recordo, porque, a música ficou na minha cabeça, e era assim: “Ô seu Mata Mosquito que vem vê (Sic), tô (Sic) pegando mosquito pra (Sic) comer.” (INFORMAÇÃO VERBAL, 2019). Essa versão do Mata Mosquito, por Quintela, confirma, mais uma vez, as adaptações sofridas, as desfigurações do texto ao contexto, pelo corpo do “botador” de entremeio.

O Mascate é mais um entremeio que está registrado no Catálogo AS-FOPAL (Op. Cit.). O mascate era uma pessoa muito importante para as donas de casa, também, era chamado de o sírio, o mouro, o vendedor a prestações. Théo Brandão, o denotou no Reisado com o nome de Terezinha e o Mascate, sendo para ele, um entremeio velho e pertencente ao Segundo Império.

Através da música colhida por Theo, que faz referência aos balões, ou seja, vestidos balões, ou vestido balão, este entremeio pertence ao Século XIX.

⁴⁶ O site está, infelizmente, desativado.

Ele confirma que é um entremeio muito antigo, “do tempo em que, ainda, tinha Bandeirinha no Reisado” (Op. Cit. p. 15). Também, ele não havia encontrado ainda, nada parecido com esse personagem, em nenhum lugar do Brasil, Brandão, destaca essa versão que conseguiu em Pilar, Alagoas, através do mestre de Reisado e Caboclinhos, Antônio Vieira, em 1944, depois, denota uma segunda versão, com música texto e descrição cênica fornecida por Manuel Lourenço.

A cena descrita por Brandão, o personagem do Mascate contracena com o pai da Terezinha, a moça. O pai, usa roupas comuns, já o Mascate, vem caracterizado com uma máscara, veste terno, traz uma matraca e uma maleta na mão. O drama se desenvolve quando Terezinha aparece no salão pedindo socorro, dizendo que tinha sido maltratada pelo pai. Depois, entra o mascate, oferecendo tecidos a Theresinha que se engraça com ele. O Mascate a seduz e some com a moça da cena. Entra o pai, que pede ao mestre notícias da filha, o mestre informa que ela está noiva. O pai, ao saber do noivado da filha, sai a sua procura, nervoso, começa então, um barulho, pois, ele não quer o casamento de ambos. Abre-se a caça do pai ao Mascate. Os dois ficam encenando uma perseguição, a qual, o Mascate, sempre escapa. Por fim, o Mascate leva Terezinha para fora da sala, e, por sua vez, o velho é enxotado pela matraca do Mateus e sob vaias da audiência, que são simpáticos ao casal.

Abaixo, a coleta da música da Terezinha, primeira versão, feita por Brandão:

Theresinha: Não posso viver ausente
De meu amante liá
Coro: Arreda mocinha arreda
Deixa meu balão passar
Theresinha: Não posso viver ausente
do meu amante Jacó
Coro: Arreda mocinha arreda
Que meu balão é de cipó
Theresinha: Lá vem o Mouro
Coro: Theresinha deixá-lo vir.
Se ele trouxer fazenda, Theresinha
Eu faço um balão pra ti
Theresinha: Mandei fazer um balão

na cidade do Pará
 Coro: Arreda, mocinha, arreda
 Deixa o baú meu balão passar
 Coro: Terezinha vai embora
 Que o teu pai já chegou
 Adepois num vá dizendo
 Que santo Antonio lhi enganou (Op. Cit. p. 147)

A segunda versão: Lá vem o Mouro:

Terezinha: Lá vem o Mouro
 Coro: Terezinha deixá-lo vir
 Se ele trouxer fazenda Terezinha
 Eu faço um balão pra ti
 Terezinha: Lá vem o mouro
 Coro: Terezinha será melhó (sic)
 Se ele trouxer fazenda, Terezinha
 Teu balão é de filó
 Terezinha: Lá vem o mouro
 Coro: Terezinha, deixa chegar
 Se ele trouxe a fazenda Terezinha
 Faça o balão pra tu passá (sic) (Op. Cit. p. 147)

A segunda cantiga, quando o pai entra em cena:

Coro: Terezinha seu mascate
 Ele só quer te iludir
 Terezinha, não vai, não
 Que o teu pai vem ali
 Coro: Terezinha seu mascate
 Ele só quer te enganar
 Terezinha, não vai, não
 Deixa o teu pai chegar
 Cor: Terezinha seu mascate
 Ele só quer te enganar
 Cala a boca Terezinha
 Que teu pai vem acolá
 Coro: vá se embora, seu mascate
 Que o velho já chegou
 Adepois não vá dizendo
 Que Santo Antônio lhi (sic) engano (Op. Cit. p. 148)

O Messias é um entremeio elencado como novo por Théo Brandão (2007), e especificamente, visto apenas nos Guerreiros, sendo uma adaptação do nome do Cristo Salvador do mundo. Também, é uma versão deturpada do

velho Pastor dos antigos Presépios. Ainda, o personagem é citado como entremeio do Guerreiro Alagoano no Catálogo ASFOPAL (Op. Cit.).

O pesquisador Théo Brandão escreveu sobre o Messias, destacando que ele é encenado com as personagens, Estrela Brilhante e Estrela de Ouro, adentrando na cena acompanhado pelas duas e os três encenam uma conversa. A banda de música toca as peças musicais, as duas, desaparecem de cena. O Messias sendo velho, já não enxerga bem, procura as Estrelas de Ouro e a Estrela Brilhante, entre as Figuras e o público, agarrando o Mateus, pensando ser uma das moças, a partir daí desenrola-se a sua peça de entrada, a sua peça e a peça de saída.

O autor destaca, também, que este Entremeio, talvez, seja uma parte de outro folguedo esquecida, visto que, a apresentação, a qual ele registrou, o personagem realizou uma dança com duas espadas, uma em cada mão, lhe parecendo como um deslocamento do personagem de outra brincadeira. Para Brandão o destaque são os seus cantos:

Ó Que Estrela Tão Brilhante

Mestre: Ó que estrela tão brilhante
 Que alumeia noite dia
 Coro: Vamos festejar o Natal
 Vamos, vamos adorar o Messias
 Estrelas: Venha cá meu bom velho
 Venha com nós passear
 Coro: Que não é por falta de moça
 Que tu tais velhinho sem casar
 Estrelas: Ó que velho indecente
 Que nem cuida di rezar
 Coro: Não é por falta de moça
 Que tu tais velhinhos sem casar
 Messias: Comu eu passarei no mundo
 sem prazer sem alegria
 Coro: Vamos festejar o Guerreiro
 Vamos, vamos adorar o Messias
 Estrelas: venha cá, meu Belo velho
 Venha aprender a rezar
 Coro: Não é possível que essas minina
 Fique velhinhas sem se casar (Op. Cit. p.145)

O Teatro Pegou Fogo

O tiatro (Sic) pegou fogo
 pelo lado detrás

As meninas tão (Sic) dizendo
que o velho não regula mais. (Op. Cit. p.146)

Sobre o Messias com a pesquisa de campo, através da gravação de sua música feita por Gustavo Quintela, ele também, destaca a Estrela Brilhante contracenando com o Messias. Através de uma peça cedida por ele transcrita para este estudo, há várias estrofes relacionadas ao Messias dialogando com a Estrela Brilhante. Dessa maneira, em um determinado momento, ela diz:

Venha cá meu veio, velho
venha com nós (sic) passeá (bis)
É possível que essa moça fique velha
ficar velha é melhor se casar”.

A Estrela Brilhante, em outro momento da música, diz a ele:

Vamos festejar o Guerreiro,
Vamos, vamos, adorar o Messias (bis)
Venha cá meu veio velho
a dona dessa função (sic).

O Messias, responde em tom declamativo:

São quatro castanha assada
Dentro de um copo de aguardente
O véio quando vê essa menina
fica todo, todo, todo quente

E ainda, denota-se na versão de Quintella, a estrofe do Tiatro Pegou Fogo, registrado por Théo Brandão, porém, relacionando o Messias como um velho caduco, que já não regula bem.

O tiatro pegou fogo,
 Para lado de detrás
 As meninas tão dizendo
 Que o velho não regula mais

A finalização da música ocorre com o coro: “Ó tenha dó, o tenha dó, ó tenha dó, do seu pená (bis). Abaixo, segue a transcrição da Peça da Estrela Brilhante, se relacionando com o Messias:

Peça da Estrela Brilhante

Ó que estrela
 no jardim da minha aldeia
 Eu vi flor interessante
 no jardim da minha aldeia
 Eu vi flor interessante
 que vinha saindo do mar pessoá (sic)
 Ó minha Estrela Brilhante (bis)
 (lá, lá, lá, lá, ô, ô, lá, lá, lá, lá)
 No jardim da minha aldeia
 Eu vi flor interessante
 que vinha saindo do mar pessoá (sic)
 Ó minha Estrela Brilhante (bis)
 Ó que estrela tão brilhante
 Que alumeia noite e dia (bis)
 Vamos festejar o Guerreiro
 Vamos, vamos, adorar o Messias (bis)
 (lá, lá, lá, lá, ô, ô, lá, lá, lá, lá)
 Venha cá meu veio, velho
 Venha com nós (sic) passeá (bis)
 É possível que essa moça fique velha
 ficar velha é melhor se casar
 Ó que estrela tão Brilhante
 Que alumeia noite e dia (bis)
 Vamos festejar o Guerreiro
 Vamos adorar o Messias
 Como eu passarei no mundo
 sem prazeres sem alegria (bis)
 Vamos festejar o Guerreiro
 Vamos adorar o Messias
 Vamos festejar o Guerreiro
 Vamos adorar o Messias
 É possível que essa moça fique velha
 Ficar velho é melhor se casar
 Ó que estrela tão Brilhante
 Que alumeia noite e dia (bis)
 Vamos festejar o Guerreiro
 Vamos, vamos, adorar o Messias (bis)
 Venha cá meu veio velho

A dona dessa fonção (sic)
 São quatro castanha assada
 Dentro de um copo de aguardente
 O véio quando vê
 essa menina fica todo
 todo, todo quente
 O tiatro pegou fogo
 Para lado de detrás
 As meninas tão dizendo
 Que o velho não regula mais
 Ó tenha dó, o tenha dó, ó tenha dó seu pená (bis)

O material fonográfico cedido por Quintela, trouxe uma outra gravação na voz do Mestre Verdelinho (1945-2010), que antes de cantar a peça do Messias, ele faz a seguinte descrição do personagem:

Essa é a Parte do Velho Messias: Ele é um velho muito namorador, um velho muito divertido, e quando ele chega no meio das meninas, no meio das moças, ele fica todo amostrado, se esquece que é um senhor de 90 anos de idade e cria uma alma forte, como se tivesse 19 ou 20 anos. Ele só fala em namorar com as meninas, abraçar, beijar e só fala em se casar. Tem uma parte nesse trabalho, que ele fica embelezado pelas meninas, e fica iludindo, dizendo que tem isso, que tem aquilo, que é dono de não sei quantas usinas, não sei de quantas fábricas, e fica cantando para as meninas se convencerem para se casar com ele, dizendo que tem dinheiro, que é um bacana e começa a cantar para iludir as meninas, para elas se envolver (Sic) e casar com ele, e começa assim: (VERDELINHO, NFORMAÇÃO VERBAL)

Através dessa narração, somos introduzidos aos seus traços físicos e psicológicos: Um velho corcunda de 90 anos, namorador e ridículo, quando sua alma fica jovem e forte, ao ver mulheres mais novas do que ele. Ao querer ser jovem, sendo velho, ele pende para um comportamento caricato, um velho passando-se por jovem galanteador. Ele mente ao dizer-se rico, mas, é um vendedor de caneco, diz também, que jantou com a baronesa, que as mulheres vivem em seu encaço, querendo casar-se com ele, porque ele tem dinheiro. Ao se enunciar como rico, ele pretende apagar a sua fisicalidade de velhinho pobre.

A professora Eliene Benício, durante o processo de orientação da tese, ao ouvirmos juntos a música e a narração do personagem do Messias, na voz do Mestre Verdellino, encontrou similaridades dessa figura do Guerreiro Alagoano, com o velho Pantaleão⁴⁷, da *Commedia Dell'Arte*⁴⁸.

Antes de entrevistar Gustavo Quintela, o sujeito pesquisador estava conjecturando a informação sobre o Messias no sentido literal da palavra, como o salvador do mundo, como aquele que traz a boa nova, bem mais próximo do Messias nos Reisados e Presépios, conforme denota, Thé brandão.

Vejamos abaixo, a gravação da música do Messias, cedida pelo pesquisador Gustavo Quintela:

O Messias

Eu sou um velhinho, mas tenho dinheiro
 Na falta de moças, eu não morro solteiro
 Eu tava (Sic) na rua vendendo caneco
 A moça dizia vem cá meu boneco
 Eu fui num (Sic) jantar mais a baronesa
 Bati a carcunda (Sic) na quina da mesa

O Morto-Vivo é um mito do folclore brasileiro e uma brincadeira muito popular entre nossas crianças, principalmente, na cidade do Recife, em Pernambuco. Ele foi localizado como entremeio no Catálogo ASFOPAL (Op. Cit.), por sua vez, Thé Brandão (Op. Cit.), o descreve como um entremeio, novamente, no Reisado Alagoano. Trata-se daquele brincante que apoia um boneco nas costas e encena um morto carregando um vivo, ou, vice-versa. O registro musical feito por Brandão é bem simples:

Mestre:
 Quatro coisa no mundo

⁴⁷ Pantalone conhecido como Pantaleão, a representação de um velho rico, conservador, autoritário e avarento.

⁴⁸ Eliene Benício. *Informação Verbal*, gerada no processo de orientação da tese. Ano 2019.

Que me faz admirá (sic)
 Um home (sic) com outro nas costas
 Vim pra (sic) o salão brincá (sic)
 O coro:
 Vem cá morto vivo
 Vem cá, vem cá. (Op. cit. p.154)

O **Papa-Figo** é uma figura lendária do nosso folclore e aparece com esse nome, com mais frequência, em Pernambuco e Paraíba. Em outros lugares é conhecido como o nome de Velho do Saco, utilizado para assombrar as crianças mal-educadas, sequestrando-as, levando as suas vítimas para comer os seus fígados.

O mito por ser muito presente no imaginário popular, causa muito medo a todos, sem distinção de idades em crianças e velhos. Há descrições em que ele aparece como uma pessoa normal, noutras versões, ele aparece com unhas de ave de rapina, orelhas e dentes de vampiro, também, é descrito como um velho negro, barbudo e barrigudo.

A sua criação realizada pelo “botador” de entremeio é um corpo que atua fazendo medo ao público, tanto pelo mito, já conhecido popularmente, quanto, pela caracterização do personagem. Para Théo Brandão (Id. Ibid), ele é muito presente nos Reisados antigos e o descreve como uma pessoa que sofre de lepra, que possui as orelhas deformadas, só podendo se alimentar de fígados de crianças, daí, o “botador” de entremeio vir caracterizado com orelhas grandes e dentes de vampiros.

O Papa-Figo tornou-se um desdobramento do *Vampiro* e do *Lobisomem*, como uma lenda, tanto urbana, quanto rural. A lenda, provavelmente, surgiu no Brasil, no meio do século XX, devido a um surto de doenças provenientes do fígado, entre as mais comuns: a esteatose hepática, hepatites por vírus (A, B, C, D, E), doença hepática alcoólica. As pessoas mais simples nas comunidades, sem saberem a causa da morte, quando havia vítimas, mas, sabiam que era devido a uma doença no fígado, diziam que tinham sido vítimas da unha do Papa-Figo. Abaixo, segue a música do Papa-Figo, cedido por Gustavo Quintela:

O Papa Figo

Vou avisando pra (sic) todo pessoá (sic) bis
Quando viajar pela mata é um perigo
É um castigo, homem, menino, mulher
Cuidado Zé na unha do Papa-Figo⁴⁹

O Pescador é um entremeio, que novamente, difunde um tipo social, um personagem com uma função específica, como: o Maquinista, o Cangaceiro, o Capitão do Mato. Estes entremeios tipos sociais parecem surgir como um espelho duplo do cotidiano, refletindo a sua função na comunidade dentro do Guerreiro Alagoano. Há muitas histórias envolvendo a figura do pescador no imaginário popular, muitas vezes, ele aparece como um contador de estórias. Dizem que o pescador descreve o tamanho do peixe, sempre maior do que o pescou.

Este entremeio é muito presente no folclore e nas danças portuguesas, provavelmente, foi o caminho que o personagem deve ter percorrido para se incorporar no Reisado e no Guerreiro Alagoano. Existe ainda, a lenda do Pescador Encantado, dentro do nosso folclore, sendo um fantasma, que surge para aqueles que saem para pescar em noites de sextas-feiras, de luas cheias.

O Pescador está destacado por Théo Brandão, como um entremeio apresentado junto com a Sereia, no entanto, o mestre André Joaquim, diz que a Sereia, não é um entremeio, e sim, uma Parte (drama mais longo), “a Sereia vem só, sendo a Rainha que canta (chama) a peça da Sereia, mas antes, tem a Parte da Estrela de Ouro. O resto é a Rainha que vem chamar a Sereia.” (INFORMAÇÃO VERBAL 2021).

⁴⁹ Áudio cedido por Gustavo Quintela, quando entrevistado pelo autor. Ano 2019.

O Figurino do Pescador está dentro do universo cotidiano deste tipo social, usando como vestimenta cênica calças curtas, chapéu, saburá, vara de pescar, botas. Abaixo, segue a música do Pescador, colhida por Théo Brandão:

Mestre:
 Pescadô que andais pescando
 Pega um peixinho pra mim
 Coro:
 Ô pescadô (sic), ô pescadô (sic)
 Do má (sic) sem fim
 Mestre:
 Pescadô (sic) que andais pescando
 Arma o pano, acenda a vela
 Coro:
 Ô pescadô (sic), ô pescadô (sic)
 Da barca bela
 Mestre:
 Na sombra daqueles coqueiros
 Eu fui por tu esperá (sic)
 Coro:
 Pescadô (sic) traz a jangada
 Nós vamo (sic) pro arto (sic) má (sic)
 Mestre:
 Pescadô (sic) tu visse (sic) a lua
 Mas não visse o clarão dela
 Coro: Ô pescadô (sic), ô pescadô (sic)
 Da barca bela. (OP. CIT. p. 30)

O Sapo é outro entremeio bicho e possui a mesma presença forte dentro do imaginário popular, visto como um animal astuto, simpático, em diferentes representações na literatura oral e escrita. A figura do sapo nas estórias infantis indica a transformação mágica de um sapo num príncipe, espertezas de caráter, magia, agilidade, alegria, aparecendo em diversas histórias e contextos. Entre as mais conhecidas, O Príncipe Sapo, de Jacob Grimm (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), autores das mais célebres e clássicas histórias para crianças de todos os tempos.

É uma figura, que apesar do aspecto feio, se tornou belo em nossos olhos de criança. Como podemos esquecer das nossas cantigas de roda, todos nós cantando em uníssono:” O sapo não lava o pé. Não lava porque não quer. Ele mora lá na lagoa, e não lava o pé, porque não quer, mas, que chulé!”.

Para Théo Brandão, ele é um entremeio recente, e, está totalmente relacionado à canção do sapo cururu, que atravessou infâncias e regiões distintas, em várias gerações brasileiras. Ele descreve que o Sapo é encenado com um balaio usado ao contrário. O fundo do balaio pelo lado externo é estetizado como um sapo, onde o “botador” de entremeio fica em baixo e pula atrás do público, causando alvoroço e originando o deslocamento espacial das pessoas que assistem.

O pesquisador Gustavo Quintela, por meio de suas andanças com mestres e brincantes, falou sobre o entremeio do Sapo: “Eu vi uma vez um garoto, fazer uma cena com o Sapinho, ele deu uma mijada no rapaz.” (INFORMAÇÃO VERBAL). Neste contexto, a música do Sapo foi cedida por Quintela em áudio gravado e transcrita abaixo, ela é bem diferente da adquirida pelo Mestre Théo Brandão, que a registrou a sua ação cênica com a música do imaginário popular infantil: O Sapo Cururu.

O Sapo

Ó senhor seu Manoel Elias
 Faça o favor venha cá (bis)
 Ó venha trazer seu sapinho
 Para nesse salão vadiar (bis)
 Sapo cururu da beira do rio (bis)
 Quando o sapo canta oxente (sic)
 Cururu tem frio
 Oxente, oxente (sic), tá muito bom
 Oxente, oxente (sic), tá bom demais
 Sapo cururu que sabe brincar (bis)
 Faça continência oxente (sic) pra (sic) meu Figurá (sic)
 Oxente, oxente (sic), tá muito bom
 Oxente, oxente (sic), tá bom demais (bis)
 Sapo cururu é muito ligeiro (bis)
 Faça continência oxente (sic) pra nação de Guerreiro
 Oxente, oxente (sic), tá muito bom
 Oxente, oxente, (sic) tá bom demais (bis)⁵⁰

⁵⁰ Gravação cedida ao autor da tese, por Gustavo Quintela, quando foi entrevistado, ano de 2019.

A Sereia é o ser mitológico que habita o imaginário humano, em várias civilizações, ela possui diferentes nomes, como: *Siren*, *Mernais*, ou *Iaras*, no Brasil amazônico. Também, ela aparece em inúmeras criações artísticas, como: filmes, livros, músicas, lendas, em diferentes tempos e contextos, inclusive, no imaginário afro-religioso brasileiro, como a *orixá: Iemanjá*.

A Sereia no Guerreiro Alagoano se destaca enquanto Parte (encenação mais longa), pois, ela possui um lugar próprio dentro do drama, sendo convocada pelo mestre para entrar em cena, a sua presença é fixa no palco, ou seja, ela está em cena o tempo todo. Esta figura na pesquisa empírica ficou destacada pela quantidade de letras de músicas compostas pelos mestres dedicadas a ela.

No contexto dos entremeios, ela desloca-se dos Reisados, ou seja, desfigura-se no Guerreiro Alagoano, e, Brandão, destaca sua ação dramática feita com o Pescador, vestido a caráter junto com a Sereia, geralmente, uma mulher de cabelos compridos, quando não, usa-se uma peruca. Ela dança no meio do salão uma valsa e o pescador fica em torno da mesma, tentando pegá-la com a tarrafa ou puçá.

Brandão, descreve três versões de suas peças, duas colhidas nos Reisados de Viçosa, de Maria Odelon, outra, transmitida através de João Félix, e pelo mestre Manuel Lourenço. A versão de Maceió e Pilar, se distinguem, por não apresentar a Sereia. As músicas colhidas pela pesquisa de campo são bem diferentes das descritas pelo ilustre folclorista, Théo Brandão. Abaixo, seis peças (músicas) e uma embaixada (texto declamado), elaboradas pelos brincantes:

Sereia 1

Quando eu ia naquele navio

Toda a redondilha nas ondas do mar (bis)

Figurá (sic) que interessante eu achei falante a Sereia no mar

Figurá (sic) que interessante eu achei galante a Sereia no mar

A Sereia 2 - Embaixada entre a Rainha e a Sereia

Sereia - Boa noite dona Rainha que domina a sua aldeia
 Rainha - Pela fala me parece que sois (sic) a linda Sereia
 Sereia – Sou eu a linda Sereia/ que venho do alto do mar/ só venho
 de ano em ano/ quando mandam me chamá (Sic) / quero que me dê
 licença/ a minha parte vim cantá (Sic)
 Rainha – Sereia pode cantar/ a minha ordem você já tem/ aqui dentro
 dessa aldeia/ manda eu e mais ninguém
 Mateus – Bota a panela no fogo / que o boca mole já vem

A Sereia 3

A sereia cantou no mar
 Foi na proa de meu navio (bis)
 Vim cantar para o meu amor
 Seu cantar contém maravilhas
 A sereia cantou no mar
 Foi na proa da barca dourada (bis)
 Vim cantar para o meu amor
 Seu cantar tem rosa encarnada
 A sereia cantou no mar
 Foi na proa da barca dela (bis)
 Foi cantar para o meu amor
 Seu cantar tem rosa amarela
 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
 na proa da barca dourada
 só comparo o seu amor
 com galho de rosa encarnada

A Sereia 4

Eu sou a sereia
 das ondas do mar
 boa noite gente
 venha apreciá (sic).
 meu cabelo é grande
 aparo as pontinhas
 dou um cacho dele
 pra (sic) minhas rainhas.
 meu cabelo é grande
 vou mandá cortá (Sic)
 tira um cacho dele
 pro meu generá (Sic).
 Eu sou a Sereia
 vim aqui cantá (Sic)
 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 (Sic) Mateus.
 eu sou a Sereia
 das ondas do mar
 boa noite a todos
 queira desculpá (Sic)
 como passarei no mundo
 sem prazer e alegria
 vamos festejar o Guerreiro
 vamos adorá (Sic) o Messias.
 senhoras e senhores
 vou me arretirá (Sic)
 eu sou a sereia
 acabei de cantá (Sic)

A Sereia 5

Um dia eu caí dentro de um poço
 quem me tirou foi um Boto
 de força acima da lei
 na minha aldeia eu entrei de mar adentro
 eu fui tirar o pente no cabelo da Sereia
 hora da noite era dez horas, mais ou menos
 eu tava (Sic) no sereno, eu tava (sic) sentado na areia
 ai na minha aldeia eu entrei no mar adentro
 eu fui tirar o pente do cabelo da Sereia

A Sereia 6

Boa a noite a todos
 Queiram apreciá (Sic)
 Eu sou a Sereia princesa do mar (bis)
 Boa a noite a todos
 Queiram apreciá (Sic)
 Essa é a Sereia princesa do mar (bis)
 Meu cabelo é grande
 Tem muito valor
 Tira o cacho dele para o tocador
 Meu cabelo é grande
 Que vale dinheiro
 Tira o cacho dele para o tambozeiro
 Meu cabelo é grande
 Tem muito valor

Tira o cacho dele para os Embaixadô (Sic)
 Meu cabelo é grande
 Que não desmerece tem muito valor
 Tira o cacho ofereça ao Mestre
 Meu cabelo é grande
 Ele é tão distante
 Tira o cacho dele para a Estrela Brilhante
 Meu cabelo é grande
 Que vale um tesouro
 Tira o cacho dele para a Estrela de Ouro
 Meu cabelo é grande
 Que me admira
 Tira o cacho dele ofereça a Lira
 Meu cabelo é grande
 Que vem da Branquinha
 Tira o cacho dele para a minha Rainha
 Meu cabelo é grande
 Que não embaraça
 Tira o cacho dele para o Palhaça (sic)
 Meu cabelo é grande
 Bate por aqui
 Tira o cacho dele para o Índio Peri
 Meu cabelo é grande
 Meu senhor queira desculpa (sic)
 Tá (Sic) chegando a hora
 Vamo arretirá (sic)

O Seo Anastácio é citado por Théo Brandão (2007), como um personagem que veste paletó e chapéu de couro, traz um bernal, calças curtas, bigodes longos e uma barriga grande feita por bexiga de boi ou trapos. Seo Anastácio, tem inspiração de canções populares em moda na época pela presença dos gramofones, os aparelhos que transmitiam sucessos gravados pela Casa Édson, exibidos como novidades e como espetáculos em feiras nos meios urbanos e rurais. “O Trovador Marítimo, publicado em 1910, pela Livraria Quaresma, publica na página 126, uma versalhada em estilo matuto, sob o nome de Seu Anastácio e subtítulo: Impressões de um Matuto”. (Op. Cit. p. 130,131). A modinha do Seo Anastácio, refere-se a um matuto que conta a sua viagem à cidade grande, incluindo, a sua visita a um necrotério, naturalmente, essas canções alcançaram o imaginário popular e foram demudadas, desfiguradas.

O pesquisador, Théo Brandão, cita duas versões musicais do Seo Anastácio, encontradas nos Reisados em Alagoas, no município de Viçosa e a

outra, em Maceió. Segundo a nota, ao entrar em cena, o mestre pergunta quem é o “figurá”; o Seo Anastácio se apresenta e pede para cantar duas modinhas:

Seu Anastácio - Versão de Viçosa

Seu Anastácio chegou de viagem (sic)
 Ele veio do norte pro sú (sic)
 Ele tá (sic) de barriga grande,
 de comer bacaiu (sic) sururú
 Seu Anastácio chegou de viagem
 Nós queremos (sic) sabê (sic) como istá (sic)
 Arreceba (sic) um aperto de mão
 Que as morena (sic) lhe mandou dá

Canto do Anastácio

Rapadura do sertão
 É doce que nem melado
 Quando me tocas a mão
 Eu fico todo babado

Seo Anastácio - Versão de Maceió

Mestre: Seu Anastácio chegou de viagem
 Muito belo eu venho lhe visitá (sic)
 Coro: Boa noite senhor Anastácio
 Quero saber o senhor como istá (sic)
 Anastácio: Eu tô (sic) de barriga grande,
 de comer bacalhau Ciará (sic)
 Coro: Boa noite senhor Anastácio
 Quero saber o senhor como istá (sic)
 Mestre: Seu Anastácio chegou de viagem
 Como passô (sic) o senhor como istá (sic)?
 Coro: Boa noite senhor Anastácio
 Quero saber o senhor como istá (sic)
 Anastácio: Eu já tô (sic) cum (sic) barriga grande,
 de comer bacalhau, sururu
 Coro: Minha gente vem vê (sic)
 Seu Anastácio subir no Jahú
 Anastácio: Eu já tô (sic) cum (sic) barriga grande,
 de comer ciará (sic) com feijão
 Coro: Se você não abrir o olho
 Ele derruba a barriga no chão (BRANDÃO, 2007, p. 130, 131)

A pesquisa de campo colheu outra gravação da música do Seo Anastácio atualizada, feita em 1980, registrada pelo pesquisador Gustavo Quintela e

gentilmente cedida por ele. Ao entrevistá-lo⁵¹, ele nos diz que: “O Seu (sic) Anastácio, era um tipo meio parecido com o Messias, um velho de barriga grande, sendo mais brincalhão” (INFORMAÇÃO VERBAL, 2019).

Através das letras de suas músicas registradas, tanto por Théo Brandão, quanto por Quintela, fica evidente que ele entra em cena para contar a sua viagem. A música é jocosa em suas rimas, pois, o Seo Anastácio, chega de uma viagem feita num avião conhecido como Jahú. O Seo Anastácio, viajando de hidroavião Jahú, é uma alusão direta a João Ribeiro de Barros (1900-1947), o inventor do avião Jahú, que pretendia realizar uma travessia transatlântica. João Ribeiro fez todo um estudo, tanto mecânicos, quanto aero geográficos, com adaptações diversas na sua invenção e publicou um anúncio no jornal: O Estado de São Paulo, à procura de um voluntário que topasse junto com ele realizar a façanha.

Visando atravessar o oceano voando e retornar ao Brasil, Ribeiro de Barros começou a planejar a odisséia. Mais do que realizar a aventura, o comandante acreditava que se os aviões não pudessem ter sua própria autonomia, sem ajuda de suporte de navios, eles seriam apenas parasitas da navegação marinha. Retornando aos seus preparativos, em um primeiro momento de planejamento, ele recorreu ao governo brasileiro para comprar um avião e, assim, conseguir viabilizar a aventura. O pedido foi negado e ele se viu obrigado a conseguir o dinheiro de outra maneira: vendendo sua parte da herança aos seus irmãos. (OLIVEIRA, 2015).

Outra referência na música do Seo Anastácio é a sua barriga grande de tanto comer sururu, um marisco típico de Alagoas, e o bacalhau, do tipo Ceará. Segundo Gustavo Quintela: “o peixe seria diferente por ser mais salgado, sendo caro e exclusivo para uma elite, pois, era salgado no Estado do Ceará” (INFORMAÇÃO VERBAL). Abaixo, segue a transcrição da letra da música, gentilmente cedida por Quintela:

⁵¹ Ver Apêndice 5.

O Anastácio

Seo (sic) Anastácio chegou de viagem
 Quero saber o senhor como vai (bis)
 Ele tá (Sic) de barriga grande, de comer bacalhau Ceará
 Seo (sic) Anastácio chegou de viagem
 Ele veio num avião Jahú
 Ele tá (sic) de barriga grande de comer bacalhau e sururu

O Soldado é outro personagem com uma função social específica. Théo Brandão, destaca este entremeio nos Reisados, com o nome de, O Soldado e o Fiscal, e, O Soldado e o Cangaceiro. Em cena, o fiscal multa os brincantes, cobra impostos absurdos a todos. O público, os brincantes e as figuras se revoltam, o Soldado é convidado pelo Fiscal a reprimir quem se recusa a pagar o imposto. Já, no Cangaceiro, o Soldado é convidado para agir com a prisão.

Visualizando o entremeio do Soldado por multirreferências, encontramos esse personagem incorporado ao teatro popular, como o Capitão ou Capitano, da Comédia Dell Arte. Um covarde que conta proezas de amor e batalhas e acaba sempre desmentido. Através do Capitano fazia-se uma sátira aos soldados espanhóis.

O Zabelê é outro personagem bicho e muito frequente no imaginário popular, nome de uma ave brasileira conhecida cientificamente como, Zabelê ou Zambale, ou ainda, Zebelê, da família dos *Tinamídeos*, do gênero *Crypturellus*. Tem cerca de 30 a 35 cm e habita as matas de Minas Gerais e a caatinga do nordeste (ZABELÊ, 2019).

O corpo do Zabelê entremeio é confeccionado da mesma maneira do Jaraguá, como um saco comprido e pintado que esconde o “botador” dentro dele, também, pode ser pregado penas de aves para a melhor visualização da figura. Dessa maneira, o figurino do Zabelê é feito para o “botador” de entremeio ficar coberto, vestindo o corpo do bicho feito como um cone de tecido de

2 metros, mais ou menos, na cor verde e uma armação de arame no meio com a cabeça do pássaro feita de madeira. O artista dentro da armação usa a mão esquerda para usar o apito e com a outra mão direita, ele segura e manipula o bico através de um arame dentro desta armação.

Dentro do Guerreiro, a música do Zabelê é uma variante do Jaraguá, ainda, é um dos entremeios considerados antigos, de acordo com Théo Brandão (Op. Cit.). Sua ação cênica é determinada pela música, ao qual, ele vai cumprimentando todos e abaixa o seu bico em reverência. Abaixo, a música do Zabelê, faixa gravada para o CD Folgedos e Danças do Folclore Alagoano, disso feito por Ranilson França, ano de 2002.

Zabelê

Zabelê pra (Sic) onde vai (bis)
 Zabelê pra (Sic) onde vai com a sua barra azul (bis)
 Passeando na cidade ô moreninha, eu sou do sul.(bis)
 Zabelê passou bonito anda no interior, anda no interior
 Ele vai cumprimentar tambozeiro e tocador (bis)
 Zabelê pra (Sic) onde vai com a sua barra azul
 Passeando na cidade ô moreninha, eu sou do sul.
 Zabelê passou bonito, ele vem, sobe ligeiro
 Ele vai cumprimentar para o Mestre do Guerreiro
 Zabelê pra (Sic) onde vai com a sua barra azul
 Passeando na cidade ô moreninha, eu sou do sul.
 Zabelê passou bonito para mim vale um tesouro,
 Ele vai cumprimentar a Estrela do Norte e a de Ouro
 Zabelê passou bonito por aqui nunca andou (bis)
 Ele vai cumprimentar para os dois embaixadô (Sic) (bis)
 Zabelê pra (Sic) onde vai com a sua barra azul (bis)
 Passeando na cidade ô moreninha eu sou do sul (bis)
 Zabelê passou bonito ele vem lá da Serrinha,
 Ele vai cumprimentar pra (Sic) Sereia e pra Rainha
 Zabelê pra (Sic) onde vai com a sua barra azul (bis)
 Passeando na cidade ô moreninha eu sou do sul. (bis)
 Zabelê passou bonito nunca andou por aqui
 Ele vai cumprimentar para os Vassalos e o Índio Peri

Os “botadores” de entremeios usam seus modos particulares de enenação e criam seus “etnométodos, uma simplificação subjetiva de informações estéticas e artísticas, trazidas até eles por suas vivências. Dessa maneira, eles se destacam pelas suas alteridades, deflagrando uma autorização em seus procedimentos de criação. “Os entremeios, são feitos de uma maneira, por

aqueles, que tem os seus quinze minutos de fama, diríamos assim” (QUINTELA, 2019)).

Alcançar a encenação dos entremeios, a partir dessa imersão dos “botadores de figurás”, relacionando os seus modos de representação por singularidades do artista em autonomia de criação, reverbera num modo de montá-los individualmente por meio de suas memórias ancestrais, criando uma etnometodologia. Etnométrodos elaborados em procedimento das corporalidades da Cia Cínica Dança, realizada pelo artista-pesquisador-professor, e, pelos etnoaristas, “botadores de figurás” do Guerreiro Alagoano são destacados neste estudo.

3. ETNOMETODOLOGIA DE UMA “CÍNICA” DANÇA PESSOAL

A etnometodologia de uma “cínica” dança pessoal neste estudo propõe olhar a ressignificação da dança *butoh*, na sua demarcação como dança pessoal, compreendendo suas singularidades didáticas e estéticas, alcançado por treinamentos individuais de artistas pelo mundo assimilando o *butoh*, o demarcando como dança pessoal, substituindo o uso do termo *butoh*. Dessa maneira, a linguagem da dança pessoal, enquanto técnica de corpo, nasce no Japão com a criação da dança *butoh-há*, pelo dançarino Hijikata Tatsumi (1928-1986) em parceria com Kazuo Ohno (1906-2010), o responsável pela afirmação e propagação do termo *butoh*.

Hijikata Tatsumi, era natural da província de Akita, e inicialmente, ele usava o nome de Hijikata Kunio, vindo a adotar o nome Hijikata Tatsumi, no ano de 1958. (YOKOYAMA, 2010, p. 2). O começo do seu estudo em Dança Moderna foi com Matsumura Katsuko, discípula de Takaya Eguchi. Ele residindo em Tokyo juntou-se aos alunos de Ando Mitsuko, ano de 1954, período em que conheceu Kazuo Ohno, o seu parceiro de criação na obra, *Rose Coloured Dance*, ano de 1965. A partir do ano de 1950, ele batizou as suas invenções de *Dance Experience*, no entanto, a obra de 1961, foi a primeira nomeada de *Ankoku Butô-há*, ou, Dança da Completa Escuridão.

Kazuo Ohno, no ano de 1933, começou a frequentar a escola de dança de Baku Ishii (1886-1962), em 1936, ele iniciou aulas de Dança Moderna com Takaya Eguchi (1900-1977) e Misako Miya (1906-2009), até ser convocado para a Segunda Guerra Mundial, retornando ao lar nove anos depois e voltando a estudar dança. Desse modo, o termo *Ankoku Butoh-Ha*, ou, Dança das Trevas, tornou-se a raiz do nome *Butoh*, originado pela família de Kazuo Ohno, desfigurada como dança pessoal, por diferentes artistas pelo mundo.

Neste caminhar, a dança pessoal tornou-se uma linguagem contemporânea em artes cênicas elaborando técnicas de pensar o corpo que potencializa a estética prezando a movimentação natural e individual do artista. Uma maneira de dançar por estímulos motores evocando memórias e ancestralida-

des para a cena por meio das metáforas simbólicas do corpo (DOMENICI, 2008), em seus fazeres perpassam outras dimensões de espaço e tempo, integrando tradição e atualidade.

A carona da dança pessoal se dá no rompimento de fronteiras do Butoh disseminado pelo mundo, acabando hipoteticamente por este estudo demarcado como desfigurado dentro da cena contemporânea, em ênfase pela movimentação individualizada. A transmissão do Butoh por seus agentes como dança pessoal reincide nas multirreferências do artista aprendiz-formador, sem perder as particularidades do Butoh. Nesse sentido, a perspectiva de potencializar a figura do dançarino e problematizar questões no corpo como processo estético foi uma das maiores contribuições de Hijikata e Ohno (GREINER, 2013).

As considerações definindo o conceito de dança pessoal faz-se pela análise do trânsito de uma técnica, o butoh, se reinventando, ao passar por espacialidades e corpos totalmente diferentes da sua origem. Hijikata e Ohno estilizaram corpos pelo mundo, em possibilidades de experimentação e descobertas, com reverberações que extrapolaram e ressignificaram a relação da dança e o corpo, do oriente ao ocidente.

O deslocamento de questões e treinamentos dos contextos em que foram constituídos para outras redes, sempre foi fundamental para o butô, uma vez que esse nomadismo já fazia parte do seu projeto inicial, migrando de corpo para corpo, de experiência para experiência e entre diferentes mídias. (GREINER, 2013, p. 2).

A tessitura do Butoh, enquanto dança pessoal, neste contexto, envereda ao termo inaugural da tese, a desfiguração do butoh, como uma condição para surgir a dança pessoal. A modificação do butoh ao sair do espaço geográfico japonês, indo caminhando pelo mundo, assimilando particularidades individuais em diferentes territórios. Em análise sobre a dispersão do butoh pela América Latina, Greiner, ainda adverte para ter a cautela de não estereotipar a linguagem em suas origens, pois, “em cada cultura por onde o butoh transita,

isso terá um significado diferente e modos específicos de testar a arte, o corpo e os limiares entre a vida e a morte.” (Id. p.6).

A desfiguração do butoh como mote de pensamento de criação para a dança pessoal neste estudo, apresenta a construção do butoh, historicamente relacionado com o surgimento da dança moderna, no final do século XIX, e início do século XX, e com a dança expressionista alemã, assimilando os seus princípios, sendo desfiguradas em procedimentos de adaptação ao seu contexto local, o Japão, pelos seus criadores, Hijikata e Ohno. Neste caminhar, a dança moderna e a dança expressionista alemã, foram as responsáveis para entrar em cena uma dança através do treinamento mais libertário do corpo, com realizações de coreografias mais distantes da formação rígida do balé e da acrobacia, até então, consagradas como prática artística, ensino e estética de dança (MADUREIRA, 2008).

Os mais significativos contribuidores da dança moderna, em singularidades artísticas, direcionando para a dança pessoal, são: François Delsarte (1811-1871), Emile Jacques *Dalcroze* (1865-1950), Rudolf Laban (1879-1958) e Mary Wigman (1886-1973). A existência desses sujeitos no decorrer do século XX e XXI, contribuiu para a arte da dança “desfigurar moeda”, em vários aspectos, abrindo a passagem para outra linguagem importante no reflexo com a dança expressionista alemã, a dança-teatro, pois, o termo já havia sido criado, mas, foi Pina Baush (1940-2009), quem a imprimiu, quem desfigurou fazendo a transição da dança moderna e expressionista a partir de 1970, cunhando uma linguagem nova, a dança-teatro.

O butoh bebeu em muitas fontes, além dos referenciais da dança moderna e expressionista, ele conjuga estéticas, aparentemente díspares, em imersão com a cultura japonesa, em suas peculiaridades complexas e distantes.

Por isso, é importante perceber que o *ankoku butô* não foi uma experiência isolada, contando com a cumplicidade de outros eventos conhecidos como o teatro *angura* (do inglês, *underground*), a arte de obsessão, o movimento *anforumeru* (do francês, *informelle*), as ações

performáticas dos grupos Gutai e Mono-ha (A Escola das Coisas), entre tantos outros eventos e experiências, por vezes, inomeáveis. A partir da sintonia com Artaud, o corpo que dança butô foi sempre processo inacabado, perecível, indistinto do lugar onde está e eternamente em crise (GREINER, 2013. p.5)

O mundo concebido como globalizado propiciou a disponibilização de conceitos e teorias estéticas da dança e do teatro, através do intercâmbio de artistas elaborando novas epistemologias, neste caminho, Takaya Eguchi (1900-1977) e Misako Miya (1907-2009), que haviam retornado do Mary Wigman Institute, em Dresden, na Alemanha, foram professores de Kazuo Ohno. A partir do ano de 1949, Kazuo Ohno tornou-se independente, organizando o Dance Studio, espaço de criação com sede construída em 1960, no mesmo terreno de sua casa (GREINER, 1998).

O espaço de Kazuo Ohno tornou-se um local de formação para vários artistas japoneses e de outras nacionalidades, que após estudarem com ele, voltavam “como os novos “mestres” ocidentais, para a Europa, Estados Unidos e América Latina. Esses artistas retornando aos seus locais de origem, tornaram-se formadores, com ensinamentos que giravam em torno das multirreferências do butoh. Desse modo, as informações sobre esta linguagem foram transferidas por corpos que atuaram como filtros, incorporando multirreferências de suas vivências nesta arte, de uma maneira particularizada.

Os seus procedimentos de ensino aconteceram como uma polinização em recipientes reprodutores diferentes, dessa maneira, Greiner (Op. Cit.) denota que o espalhamento desse corpo na América Latina, perdeu inteiramente, o seu corpo inicial, tornando-se uma “moeda desfigurada”. Ou seja, a estética do butoh deslocada no tempo de sua concepção, 1950/1960, e de seu espaço geográfico, o Japão, para culturas díspares pelo mundo. Desse modo, poucos artistas ocidentais vivenciaram o início do butoh, havendo uma reinvenção dessa arte, sua desfiguração, sendo quase impossível para muitos difusores dessa linguagem, realizarem um treinamento do butô-fu e difundir a metodologia de seu original criador, Hijikata Tatsumi.

O que está disponível no mercado são residências de poucos meses, módulos de duas ou três semanas ou workshops de um único dia. O que é ensinado nessas ocasiões parte normalmente de improvisações, exercícios de autoconhecimento e sensibilização com pinceladas de “princípios da cultura japonesa”. (Op. Cit. p.2)

A dançarina brasileira Maura Baiocchi, vivenciando o butoh com Kazuo Ohno, ao escrever o primeiro livro sobre o assunto no Brasil, reflete o corpo no butoh, como uma proposta particular de expressão, o qual, ele “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 espaço tempo, o qual ela se refere, singulariza as experiências e o jogo dialético da cena, proposto por uma experiência onde seus atores dialogam, também, jogo é improvisado, e o seu final, é o momento resultante de ações dos sujeitos-atores jogadores.

O ensino do butoh distantes de espaço, tempo e criadores, possibilitou a insurgência da sua outra faceta, a dança pessoal, como uma outra moeda”, resultante de suas vivências. Nesta perspectiva, as particularidades da dança pessoal em afirmação pela desfiguração da sua linguagem matriz, em ascensão pela desvinculação do butoh, identificada como treinamento pessoal, também, está propensa para uma “dança de autor “ (LOUPE, 2000).

A dança de autor, segundo Loupe, surge a partir dos anos de 1980, com o processamento de criações estéticas por corpos estruturados a partir das perdas das linhagens de formação destes artistas, no rompimento do elo de treinamento de seus corpos e estéticas feitas por um único coreógrafo. Ou seja, a desvinculação sucessiva do artista para obedecer a um criador específico, propiciou acabar com o “criador de corpos e coreografias” (Id. p.32) e com as genealogias de adestramentos de seus corpos, o que colabora na afirmação dos sujeitos desenvolvendo as suas próprias práticas por autorização e multireferências.

A ideia sugerida por Louppe, a dança de autor, está relacionada com o conceito, “corpo híbrido” (David, Apud. Louppe), termo em aderência por haver subsídios múltiplos da preparação de um imaginário particular, sem que a “assimilação conscienciosa dos materiais e aliança corporal, sensível e ideológica dos atores, que os põem em jogo seja minimamente necessária. (Id. Ibid. p.32). O termo corpo híbrido está apontado como uma peculiaridade, posto como independente, como mole, flexível, localizado em ambiente algum, diferente da ideia do corpo mestiço, que afixa o sujeito por combinações de raças suscitando outras.

A hipótese da dança pessoal como um treinamento individualizado, quanto resultado de uma desfiguração de outras fontes, já estava sendo encaminhada para ser consolidada em terrenos brasileiros com a presença do ensino do método Laban, espalhado e afirmado enquanto técnica de dança moderna, no mundo e no Brasil, indicando o reconhecimento do mover-se individual por suas investigações relacionais, através da expressividade do corpo de cada pessoa, em diferentes suportes e contextos. No entanto, o butoh no Brasil, a partir da visita, no ano de 1986 de Kazuo Ohno, apresentando o espetáculo: Mar Morto (*Dead Sea*) e Admirando La Argentina (*La Argentina Sho*), demarcou o momento para o contorno final do termo dança pessoal ser utilizado.

Depois de Kazuo Ohno, denota-se a presença do dançarino Tadashi Endo (1947-), Anzu Furokawa (1949-2001) e Natsu Nakajima (1943-?), realizando proposições cênicas no grupo LUME de Campinas, São Paulo. É o coletivo LUME, que vem demarcando, mais enfaticamente, através de cursos e oficinas, a difusão dos procedimentos do corpo filosófico no butoh como dança pessoal. Neste espaço, o treino de dança butoh, se confunde com a dança pessoal, pelo treinamento individual, indicando o butoh mais para a sua filoso-

fia, uma dança que esse estrutura pelos parâmetros filosófais da arte e da vida de cada um⁵².

A dançarina Natsu Nakajima, ao montar o espetáculo do grupo LUME, “Sleep and Reincarnation form Empty Land”, utilizou o texto de Tatsumi Hijikata: O Butoh da Discípula. Nesta escritura, Hijikata, nos dá uma definição sobre o que seria o butoh, de uma maneira poética e filosófica, com dimensões espirituais da morte, estágios de deformação e decrepitude⁵³.

O butoh está presente no nascimento e na morte. No butoh, o pensamento cotidiano desaparece e o pensamento mais profundo vem à tona. A qualidade de expressão do butoh surgiu do espírito bruto e do sentimento de abandono escondidos nas pessoas. As crianças sujas são as que possuem o maior direito ao butoh. Isto porque são as crianças que constroem as mais belas formas. Estas formas podem estar relacionadas com o jeito de andar da criança sob a luz obscura e com o ruído da criança que, punindo esta luz, choraminga. E podem se assemelhar ao cochilar do velho magro com o velho dormente que, juntos, deitam lado a lado. (HIJIKATA, 1991, p. 15 - 16)

A “cínica” dança pessoal demarcada como um termo, neste estudo entrou em afirmação através da indicialidade/indexalidade⁵⁴ etnometodológica, mostrais, afirmais, a “cínica” dança pessoal está sendo mostrada por Cesaroli, pesquisador do Grupo LUME, definindo o conceito de dança pessoal da seguinte maneira:

⁵² Em entrevista realizada em março de 2019 no Japão, Yoshito Ohno reflete sobre a vida, a morte e as seis décadas do butô, uma dança que, a seu ver, embora não seja mais um estilo revolucionário, confunde-se com uma prática filosófica e espiritual, capaz de produzir revoluções individuais e atrair novos entusiastas pelo mundo. In. Yoshito Ohno. *Jornal O Globo. Reflete sobre Dança que se confunde com uma prática filosófica*. 2019. Disponível em: <https://fundacaoschmidt.org.br/yoshito-ohno-em-entrevista-inedita-fala-sobre-danca-que-se-confunde-com-pratica-filosofica/>. Acesso em: 15 dezembro 2020.

⁵³ O conceito de corpo morto é uma peça-chave no butoh, o corpo que morre para renascer outro, abandonar este corpo para nascer outro, além da dimensão espiritual de unicidade entre vida e morte, como base para edificar uma dança que vem da escuridão do ser auxiliado pelos mortos a encontrar a luz.

⁵⁴ manifestais, mostrais, acusais, denunciáveis.

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 fluidica, 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 (CESAROLLI, 2011, p. 80)

A concepção “cínica” dança pessoal como indicial por Cesaroli, está pela elaboração de um treinamento particular, enveredando nos conceitos do movimento cínico, desfigurar (a moeda), principalmente, e falar livremente, parresia, numa extensão fluidica, orgânica, viva, delimitada como parâmetro de investigação de movimentos, como reflexo de um “corpo multifacetado” (COLLA, 2017)⁵⁵.

A “cínica” dança pessoal parte de uma autorização do ator-dançarino, pela desfiguração de parâmetros estéticos, em suas multirreferências, por autorização. Situando os jeitos de encenação dos “botadores de figurás” e do artista-pesquisador, como procedimentos criativos organizados por modificações cênicas, a partir de algo já existente, feitos diferentes, pelo mote da afronta cínica, “desfigurar a moeda”. Neste assunto, em suas relações hipotéticas com o cinismo, o butoh originário do Japão, há muitas semelhanças com o movimento cínico em seus significantes:

Um corpo em afirmação pela paresia, pelo discurso estético como liberdade e a “coragem da verdade” (FOUCAULT, 1990). A parresia cínica, a liberdade de fala está evidenciada no butoh original em sua dramaturgia, pelos temas sociais tabus, como, incesto, morte, zoofilia, sexualidade, homossexualidade, travestimento, assuntos não convencionais da dança no Japão e no mundo. São criações realizadas como uma ação irreverente, pela falta total de

⁵⁵ informação verbal para a plateia na qual o pesquisador estava presente na aula/espetáculo: Ser estando Mulheres, no Teatro Martins Gonçalves. Festival Latino-Americano de Teatro – FILTE. 2017. Salvador, Bahia.

vergonha para tratar os seus temas, o primeiro solo, Kinjiki, que marca a linguagem, prova muito bem isso, quando o dançarino Yoshito Ohno, filho de Kazuo, contracenando com Hijikata, insinua uma copulação com uma galinha viva em cena.

A liberdade criadora pela parresia no butoh, elabora-se através da ação dissimulada dos seus atores, a ainadeia cínica, com suas criações rompendo os modelos estéticos pré-estabelecidos na dança. Pela ótica de uma “cínica” dança pessoal, Hijikata está propenso para ser Antístenes, assim como, Kazuo Ohno, está para Diógenes.

3.1. GENEALOGIA DA CÍNICA DANÇA PESSOAL: UMA BRI(N)COLAGEM EPISTEMOLÓGICA

A realização de uma “cínica” dança pessoal pressupõe invenções, reinvenções de experiências, de modelos experimentados, desfigurados, ou seja, o dançarino caminhando para a sua própria reinvenção, sendo o seu próprio co-autor, o criador de sua genealogia. Desse modo, a genealogia da “cínica” dança pessoal situa-se como uma possibilidade de enxergar a complexificação dos fatos, um farol nas teorias do seu tecimento. O filósofo Michel Foucault, ao desenhar a sua “microfísica do poder”, recorreu a genealogia para dissecar as instâncias da relação entre saber e poder, assim, para Foucault:

a genealogia legitimava a persecução da evolução histórica, para se enxergar aquilo que não estava expresso, ou seja, os sentimentos, o amor, a consciência, os instintos, permitindo compreender as diferentes cenas em que eles desempenham seus papéis distintos nas estruturas de poder “ (FOUCAULT, 2013, p. 13)

O recurso da genealogia para Foucault, não seria para reencontrar em um indivíduo, a ideia, sentimento, características gerais, para assimilá-los a outros, “porém, de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais, que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar” (Ibid. p. 21), as suas proveniências, suas origens. O que está sendo proposto como origem, como proveniência de uma “cínica” dança pessoal, está nos interstícios de suas indicialidade, para assim, “reencontrar sob o aspecto único de caráter ou de um conceito, a proliferação dos acontecimentos, através dos quais (graças aos quais, contra os quais), eles se formaram” (Id. Ibid. p.21).

A “pesquisa da proveniência não funda, muito pelo contrário: ela agita o que se percebia imóvel, ela fragmenta o que se pensava unido; ela mostra a heterogeneidade do que se imaginava em conformidade consigo mesmo” (Id. p.22). A proveniência para Foucault, “diz respeito ao corpo” (Id.p.22). Neste sentido, a demarcação pela indicialidade da dança pessoal, como um treina-

mento individual, deliberou pelo caminho da ciência dos etnométodos, a efetivação de estados de corpos nominados pela sua procedência, se distinguindo como manifestações.

A “cínica” dança pessoal, através das teorias que transversalizaram a sua bri(n)colagem epistemológica, a sua genealogia, neste contexto, atua “como exposições de anotações díspares. A genealogia da “cínica” dança pessoal por proveniências, demanda fazê-las nascer “como acontecimentos no teatro dos procedimentos” (id. p.26), como ocorrências dos estados de corpos genealógicos emergenciais. A proveniência identificada como ocorrência está estruturada por suas corporificações, “encarnações, materializações, personificações, representações” (CORPORIFICAÇÃO, 2021).

Desse modo, o estudo reverberou na criação conceitual de diferentes corpos teóricos/epistemológicos, edificados pelo artista bricoleur, o sujeito “Guerreiro por Natureza”, são eles: 1. O corpo multirreferencial; 2. O corpo etnocenológico; 3. O corpo brincante; 4. O corpo cínico; 5. O corpo híbrido e 6. O corpo presença/presente:

1. O corpo Multirreferencial (ARDOINO, 1998), atua por multirreferencialidades epistemológicas, revela o objeto em suas heterogeneidades. Segundo Martins, “Ardoino assinala que o aparecimento da ideia da abordagem multirreferencial, no âmbito das ciências humanas, e especialmente, da educação, está diretamente relacionada com o reconhecimento da complexidade (MORIN, 1985), e da heterogeneidade das práticas sociais.

O corpo multirreferencial, “num primeiro momento, se assinala pelo procedimento, ao longo dos trabalhos de Ardoino, compreenderam que suas inquietações, se voltaram para os pontos epistemológicos implícitos no procedimento.” (MARTINS, 2004, p. 86). Neste caminho, o corpo multirreferencial é um corpo artesão, *bricoleur*, bricolador, um corpo autorizado, em um corpo complexo (MORIN, 1985),.

1.1. O corpo bricolador (ARDOINO, 1998), (BORBA, 1997), (LEVI-STRAUS, 1986), atua realizando a bricolagem. O artista-pesquisador se utiliza dos materiais disponíveis e acessíveis ao seu procedimento. O seu fazer é um

gerar cognitivo socialmente em atuação, que gera reflexão elaborando conhecimentos. Para Borba, “a inteligência é bricolagem permanente” (Op. Cit, p. 149).

A ideia de bricolagem metodológica, surge com Lévi-Strauss, Karl Popper e a Jacques Ardoino, em defesa que a “bricolagem’ intelectual [...] seria mesmo a regra fundamental e incontornável das 'ciências sociais', as quais estão de alguma forma condenadas a esta maneira de trabalhar, porque o seu objeto é infinitamente complexo” (LAPASSADE, 1998, p. 126)

1.2. O corpo autorizado (ARDOINO, 1998), (BORBA, 1997), é aquele que ao se afirmar, torna-se ele próprio, o seu coautor, o fundador, o inventivo, o progenitor.

A noção de autor está presente também, pelo termo, “praticante cultural” (CERTEAU, 2012)⁵⁶. Assim, os sujeitos produzem desvios metodológicos em função de sua autorização. Pela bricolagem pode-se arrebentar com o já estabelecido como regra, com o instituído, o complexo.

1.3. O corpo complexo, (MORIN, 1985), está tecido como trans-multi-inter-disciplinar. Morin, destaca o sujeito, a sociologia e a educação, como um corpo tecido por multirreferências, híbrido, multifacetado, portanto, complexo. Na abordagem multirreferencial “ser complexo é considerar o projeto sempre de uma perspectiva inconclusa, e a obra como produto de um imaginário sempre em devir” (MACEDO, 2004, p. 95).

2. O corpo brincante, cf. (DOMENICI, 2009), situa o artista pesquisador relacionando os seus fazeres artísticos e na academia, através das epistemologias locais, que são produzidas em espaços sociais espetaculares comunitários. As dinâmicas de movimentos empossadas nas práticas espetaculares apresentam fórmulas que se originam na contextura de conceitos, imagens,

⁵⁶ “Praticante cultural”, aqueles que vivem e se relacionam dialogicamente com as práticas cotidianas. O homem comum se torna narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo), assim, a abordagem da cultura tem sua origem e desenvolvimento. Desse modo, espaços e tempos de criação coletiva e ação política emergem como componentes fundamentais no processo de transformação.

ideias, em suas significações, os símbolos corporais demarcados no fantasioso daquela comunidade, originam corporalidades modelados pelos seus “estados tônicos”. Desse modo, o corpo brincante é o corpo do pesquisador desfigurando estados de corpos do artista popular por “metáforas corporais” (Op. Cit), ambos, estão edificados através do corpo bricolador, do corpo autorizado, do corpo complexo multirreferencial, transversalizados pelo corpo cínico e o corpo etnocenológico.

2. O corpo etnocenológico, **(BIÃO, 2007)**, **(BIÃO, 2009)**, **(PRADIER, 2013)**, é o corpo espetacular, o corpo teatralidade, o corpo transcultural. Ele está destacado pelo termo sujeito-trajeto-objeto, em conexão com as matrizes estéticas, o embrião para a pesquisa em artes cênicas.

O corpo na Etnocenologia desvela a necessidade de criar vocabulários específicos e diversos para observar o seu objeto de estudo, as práticas e comportamentos, humanos espetaculares organizados, os PCHEOs. Neste sentido, a disciplina propõe olhares descoloniais para analisar os PCHEOs. A partir do corpo etnocenológico derivam-se o corpo espetacular; o corpo teatralidade; o corpo transcultural, em seus estados de corpo e consciência **(BIÃO, 2007)**.

3.1. O corpo espetacular é resultante da palavra espetáculo, aquilo “que seduz os olhos pela grandiosidade, luxo, beleza, ineditismo” **(ESPETACULAR, 2010)**.

3.2. O corpo teatralidade, os sujeitos elaboram ações nos espaços para serem vistos, pelo do olhar do diferente, “que tem caráter de espetáculo”. **(TEATRALIDADE, 2021)**;

3.3. O corpo transcultural **(OROVIO, 2016)⁵⁷**, se configura na adoção de uma outra cultura, mas, há a possibilidade desta transformação se dá parci-

⁵⁷ Conceito desenvolvido pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz Fernández (1881-1969), responsável por abraçar a noção no âmbito dos seus estudos sobre o contacto cultural entre grupos ou comunidades diferentes.

almente, à medida que um indivíduo, ou um grupo, tenha maior contato com outra, e/ou outras culturas e, conseqüentemente, absorva vários elementos culturais.

4. O corpo cínico, (FOUCAULT, 2013), (GOULET-GAZET; BRANHAM, 2007), (FONTES, 2014), (LAÉRCIO, 2020) (SLOTERDIJK, 2012), é um corpo desfigurador, que pratica a parresia, a anaideia, a autarqueia e o desfigurar a moeda. O corpo cínico desfigurador é o corpo multirreferencial, artesão, *bricoleur*, bricolador, autorizado e complexo.

O corpo desfigurador é aquele que faz a modificação da moeda, procura viver uma vida outra, cheia de sentidos e significados para si. Ele atua pela parresia, como arte, coragem e liberdade para falar a verdade através da anaideia, que *significa* irreverência, falta de vergonha, provocação, desfaçatez e autoconfiança. A ação gerada pela autarqueia é aquela onde o sujeito deve ser capaz de autogerir o seu procedimento criativo, o seu devir que dissolve, cria e transforma as realidades existentes.

5. O corpo híbrido, (LOUPE, 2000), é um corpo multifacetado (COLLA, 2017). O corpo multifacetado é aquele possuidor de experiências artísticas como elementos híbridos, a brotar entre a dança e em diferentes estilos e linguagens. O corpo híbrido multifacetado é o corpo bricolador, o corpo autorizado, o corpo complexo tecido por multirreferências artísticas.

6. O corpo presença/presente se faz com a união da Arte da Presença Sônia Mota, e o Corpo Presente, de Tutti Madazzio⁵⁸.

A Arte da Presença é uma pesquisa que se baseia na busca do indivíduo, atrás de cada artista ou bailarino, também chamadas por Sônia Mota de Danças Haikunianas, desenvolvidas a partir dos princípios de simplificação e sintetização, a técnica poética Hai Kai na linguagem corporal. A *Arte da Pre-*

⁵⁸ Ver anexo 2. Relato da artista Tutti Madazzio.

sença, criada em 1976, vem sendo aplicada desde então, até a presente data, 2020, na Europa e no Brasil.

A metodologia da Arte da Presença, acentua a maneira individual do dançarino, sem ser uma técnica da improvisação, inventa-se com as regras do dançar e o mover se estabelece através dos seguintes princípios: A consciência da força da gravidade; a eliminação do eixo central em favor dos eixos laterais; o diálogo/jogo entre as polaridades do corpo; as qualidades de projeção e absorção do movimento; o relaxamento muscular para facilitar a liberdade das articulações ósseas; o uso do universo imagético na condução e execução dos movimentos; a eliminação do compromisso de acerto e o estado de não ação, na ação. (MOTA, Apud (PONZIO, 2020).

O Corpo Presente, de Tutti Madazzio, dançarina graduada em dança pela Unicamp, mestra em Artes Cênicas, pela USP, pesquisadora e professora, que elaborou uma etnometodologia denominada de Corpo Presente. O seu trabalho evidencia a presentificação do corpo para a expressividade acionada a partir do reconhecimento e descobrimento da ossatura. Atualmente, ela vem ensinando o seu método por plataformas virtuais, por meio de oficinas e atendimentos individuais. O seu trabalho foi elaborado a partir das suas experiências corporais com referências na Educação Somática, a metodologia de Klaus Viana e Laban.

Dessa maneira, a A arte da Presença de Sônia Mota, (ano de 1985-1987), está na base da criação da “cínica” dança pessoal, demarcada entre os primeiros treinamentos impactantes para o autor-pesquisador. Já, o Corpo Presente, trata-se de uma experiência mais recente, que o artista realizou, ano de 2021, numa proposição de encontros online, devido a pandemia do Covid 19, o Corona Vírus, havendo nos encontros a reflexividade para o mover expressivo atuando pela sua ossatura, o reconhecimento do esqueleto como disparador da organização de corporalidades da sua “cínica” dança pessoal na atualidade.

3.2. CORPORALIDADES ENTREMEIOS EM ESTADOS DE CORPO

A expressão corporalidade está demarcada neste subcapítulo em seu sentido literal, como corporeidade ou pensamento corpóreo, como o termo da filosofia para assinalar a atitude pela qual o cérebro distingue e usa o corpo como utensílio relacional com o mundo (**CORPORALIDADE, 2021**). Distinção supostamente acalorada pela alma humana, dando-lhe a transcendência pelo corpo edificado pelo modo como nosso pensamento interage socialmente (**CORPORIFICAÇÃO, 2021**).

Os modos, gestos, padrões comportamentais vão compondo o corpo numa estrutura física, neste estudo, esboçadas pelas ações dos gestos, dos movimentos do artista pesquisador. Este momento não pretende direcionar para uma escrita aprofundada sobre o assunto, mas, parte do entendimento “genérico” de corporalidade como algo incorporado, portanto, que pode ser visto, quando manifestado.

A manifestação das corporalidades entremeios pelo artista-pesquisador edificando-se em seus estados de corpos, que por sua vez, são entendidos como os estados tônicos e suas imagens incorporadas como materialidade física. Os estados e metáforas de corpo (DOMENICI, 2008), são os intercessores da criação de fisicalidades através das interações com as práticas espetaculares, nos locais que são realizados. Neste direcionamento as corporalidades entremeios refletem em seu treino as exterioridades predominantes, suas alegorias acendendo no corpo do artista-pesquisador-professor, suas translações, ideias e características como emergências. (DOMENICI, 2009).

O delineamento da genealogia dos corpos da “cínica” dança pessoal, pelo corpo do sujeito “Guerreiro por Natureza”, ocorreu após o seu procedimento cunhando as corporalidades entremeios, em dança pessoal, reverberando em oficinas de corpo, em espaços de formação. Desse modo, este momento da escrita contempla as fases da elaboração das corporalidades entremeios, indo na direção de seu procedimento de ensino, elaborando os seus etnométodos, a sua etnometodologia das corporalidades e seu estado de corpo.

A etnometodologia como instrumento de pesquisa sustentada pela confiabilidade, agenciando atrelada a reflexividade, como condição primordial para a análise em suas interações práticas. Nesta direção, o instrumento do relato/reflexivo encaminhou seis etapas do seu procedimento das corporalidades entremeios do Guerreiro Alagoano, em suas desfigurações para a criação em linguagem de dança pessoal:

A primeira etapa, denota a localização dos entremeios no Guerreiro Alagoano pelo universo da pesquisa etnográfica, iniciado no ano de 2006, pelo projeto de Iniciação Científica: O Estudo do Corpo na Dança do Guerreiro Alagoano; e, a participação do sujeito “Guerreiro pro Natureza”, no grupo: Epistemologia do Corpo Brincante.

Na segunda etapa, ocorreram os laboratórios de criação da Cia Cínica Dança, com encontros que aconteciam duas vezes na semana, com a presença do encenador Nilson Patrício (1967-2018), parceiro artístico da maioria das corporalidades e suas dramaturgias. Os laboratórios eram momentos de improvisação em dança elaborando estados corporais (DOMENICI, 2008), com o estudo desta dança popular, assim, a partir da sua relação com seus estados corporais e suas metáforas, elaborou-se as dinâmicas de movimentos em suas corporalidades. As “dinâmicas de movimentos” e os “estados corporais” como de investigação do movimento, se opõe ao uso de separações acopladas na dança ocidental, *coreografia* e *passo*, sendo apresentado outras formas de conjugação para dançar.

Dessa maneira, o laboratório de criação era a invenção por improvisações, sendo sustentadas por metáforas de movimentos do Guerreiro Alagoano. Destaca-se como dinâmica de movimento, a marcha, que na brincadeira do Guerreiro pode ser vista como um deslizar dos pés, num leve balanço de um lado para outro, e ainda, outro movimento é o tropé, sapateado muito parecido com o realizado no Coco de Roda.

A marcha e o tropé realizado pela Cia Cínica Dança foram desfigurados em diferentes formas de andar, buscando outros modos de deslocar-se pelo espaço, em marchar, tanto andar, como deslizar e balançar, experimentado a

dinâmica de movimento em diferentes formas. A desfiguração do tropé utilizou-se, também, de diferentes direções espaciais, díspares tempos rítmicos, uso dos pés descalços e diferentes sapatos. São improvisações que se apoiaram em dessemelhantes texturas tonais corpóreas e musicais, rock, samba, clássico, minimalismo, mpb, mangue beat etc.

A terceira etapa, encorpa a desfiguração do entremeio por multirreferências do artista, pois, as corporalidades da Cia Cínica, estavam sendo recriadas por modificação, porque a pesquisa de campo sobre os “botadores de figurás” e os seus modos de encenação, foi alcançada, apenas, nessa fase de doutoramento. Havendo assim, a recriação de um novo entremeio pelo artista-pesquisador, uma “moeda desfigurada”, pelo termo do cinismo e a desfiguração da figura ou “figurá”, o nome do entremeio chamado na brincadeira do Guerreiro Alagoano.

A desfiguração edificou-se, principalmente, pelos referências teóricos e práticos de dança cênica vivenciados pelo artista pesquisador realizando, em paralelo, a sua graduação em dança. O objetivo era a modificação por multirreferências partindo-se do nome, música, ou algo que houvesse uma conexão com o entremeio como mote para a experimentação, nada fixo, mas, flexível, sem haver erro nem acerto, um corpo em construção.

A quarta etapa, estava direcionada para a configuração final do entremeio, já desfigurado como dança pessoal, já definido a sua corporalidade em uma estrutura de dramaturgia cênica. Surgia a movimentação da corporalidade como processo final para a apresentação no espaço cênico, com seu início, meio e fim, a definição da música a ser dançada, o figurino, desenho de luz, a cena edificada.

O processo era registrado em diários de bordo do encenador e do artista pesquisador, criando croquis, examinando os deslocamentos do corpo na cena. Após anotações de detalhes do ensaio da presença cênica do artista em ação, as corporalidades tendiam a ser melhoradas suas expressividades e o desempenho do artista sendo reverberava pelos ensaios, até a sua formatação final.

A quinta etapa, situa os ensaios para a corporalidade entremeio ser ajustada, como um bebê em preparação de parto, pronto para ser desenvolvido e aperfeiçoado pelo tempo, crescendo e aprendendo a andar, a dançar, nos ensaios e em suas apresentações efetivadas.

A sexta e última etapa, são as apresentações do solo de dança pessoal, que se configura como o estágio mais importante para a estruturação da corporalidade entremeios. Envolve a encenação encarnada dentro de um espaço cênico, a cada apresentação o artista na cena aperfeiçoa a sua expressividade. Dessa maneira, a prática artística em dança pessoal, no formato de *Work in progress ou Work in process*, realizada pela Cia Cínica Dança intitulou-se, desse modo, Entremeios em Desfigurações, com o processo de criação iniciado no ano de 2008, a Borboleta, demarcado como uma “bri(n)colagem” epistemológica, ano de 2021, através desse estudo.

Os Entremeios escolhidos pela Cia Cínica Dança para “botar”, ou seja, encená-los, cinco deles: a Borboleta, o Zabelê, a Sereia, o Fúria e o Louco, foram apresentados em espaços artísticos e acadêmicos. Os seus processos de encenação foram desenhados na dissertação de mestrado: *O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial* (SILVA, 2015).

O restante dos entremeios selecionados para serem encenados, são: o Mata Mosquito, o Messias, a Juana Baia, o Sapo e o Boi. O Messias e o Mata Mosquito, foram concluídos durante a fase de doutoramento, no ano de 2019 e 2021, e estão disponibilizados, via plataformas digitais, Instagram, Youtube e Facebook, após ter sido filmados os seus ensaios. Estes solos foram apresentados em teatros⁵⁹e eventos acadêmicos.

⁵⁹ O espetáculo integral no Teatro Gamboa Nova, ano 2012 e 2014; Sala Preta, Escola de Teatro da Universidade Federal de Alagoas, ano 2013; Casarão Barabadá, ano de 2015; Escola de Teatro, ano 2016; em várias ocasiões eu apresentei como solos individuais, as diferentes criações, em diferentes eventos culturais.

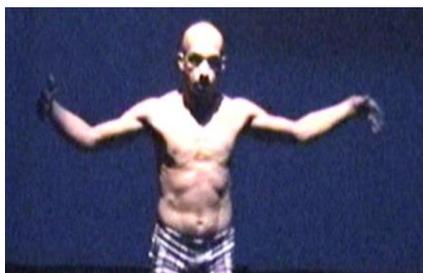
CORPORALIDADE BORBOLETA-ZABELÊ E A SEREIA EM DOIS MOMENTOS

Figura 4 Borboleta/Zabelê. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano. 2008

Figura 5 Borboleta/Zabelê. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano. 2015

Figura 6 A sereia. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano. 2008

Figura 7 A sereia. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano. 2015.

CORPORALIDADE FÚRIA E O LOUCO EM DOIS MOMENTOS

Figura 8. O Louco. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano: 2009

Figura 9. O Louco. Teatro Gamboa Nova. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Cláudio Manoel. Ano: 2014

Figura 10. O Fúria. Painel Coreográfico. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Márcia Sobral. Ano: 2009

Figura 11. O Fúria. Casarão Barabadá. Artista: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto Ano: 2015.

A formação das corporalidades em seu desenho foi direcionada a pensar sobre o procedimento através de suas facetas pelo domínio teórico-metodológico, consentindo a partir deste momento descrever o inventar de suas corporificações. São criações materializadas, incorporadas. Adiante para a tese, elas vão causando as suas reflexões, pela reflexividade ao descrevê-las. Desse jeito, vamos encaminhando para olhar o desenho de cada uma dessas corporificações, por estados de corpos, escolhendo olhar alguns ângulos abrindo para as multirreferências do artista-pesquisador-professor, para as suas corporificações.

1. CORPORALIDADE BORBOLETA

O procedimento entremeio Borboleta, o primeiro a ser desenvolvido, por multirreferências metafóricas, configura-se enquanto, “corpo morto”, conceito-chave da dança butoh, “primeiro, você precisa matar seu corpo para construir um corpo como uma ficção maior. E você poderá ser livre naquele momento” (MARO Apud GREINER Op. Cit. p. 22). O corpo como uma alma vazia, leve, sem empecilhos para a criação, um estado zero, desse modo, Kazuo Ohno, descrevendo este corpo morto, traz como referencial o olho do peixe sem vida; ou 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. “A vida e a morte são inseparáveis. E estão dentro de mim, enquanto danço.” (OHNO Apud BAIOCCHI, 1995, p.43). O corpo morto, pulsão oposta da vida, ainda é permeado de movimento ininterrupto de dança.

O entremeio da Borboleta é a pulsão vida/morte, a movimentação parte da pulsação interna do corpo do dançarino, elaborando um ser em processo de nascimento/formação/transformação, do casulo, lagarta à borboleta. A simulação da metamorfose da borboleta se edifica pelas “metáforas do corpo e os estados corporais” (DOMENICI, 2008), os movimentos são lentos e suaves. O ponto de partida desenha a imagem de um corpo deitado num ponto do espaço, deslocando-se até acertar o meio do ambiente cênico, senta-se na posição de lótus, de costas para a plateia, curvando-se para a frente, ele está fechado no casulo.



*Figura 8 O casulo/Borboleta. Teatro Klaus Viana. Escola de Dança-UFBA.
Foto: Márcia Sobral. Ano: 2008*



*Figura 9 O Voo da Corporalidade Borboleta em 3 momentos. Casarão Barabadá.
Dançarino: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano: 2015*

A coluna vai oscilando a partir da região pélvica, o tônus em seu desenvolvimento expande para região lombar, em agitação alcança a torácica, expandindo o abalo até a cervical. A estrutura muscular e óssea em elevação cria a imagética de uma borboleta, ilustrada pelo estado tônico do corpo acionando o tronco e a coluna. O direcionamento para os impulsos dos braços e a coluna movendo-se internamente, aciona a caixa torácica, compondo o bater de asas da borboleta. O espaço cênico é percorrido por um corpo estacionado e pela imagem da borboleta construída pelo movimento, a partir deste pulsar interno, alcançando a passagem ampliada, o dançarino vai abrindo e fechando os braços.

O início da tonificação acontece com os braços sempre juntos ao corpo, são as etapas do corpo casulo, as fases vão acontecendo devido ao movimento dos braços estendendo-se, contextualizando o nascimento da borboleta, como uma batalha interna do organismo, a lagarta em transformação. Num determinado momento, as mãos se aconchegam nas axilas, enfatizando os movimentos dos antebraços, e sucessivamente. O tronco vai sendo acessado nesta intenção das omoplatas em movimento de dança, desse modo, alcança a formação da borboleta e o bater das asas com os braços em completa extensão, assim, a corporificação está indicando o seu voo final⁶⁰.

⁶⁰ As corporalidades cênicas, borboleta, zabelê, a sereia, o fúria, e o louco foram contempladas em mais detalhes na dissertação de mestrado: *O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial*. Sob. Orientação da Profa. Dra. Suzana Martins. PPGAC-UFBA. Ano. 2015.



Figura 10 Das borboletas quando Voam em dois Instantes. Casarão Barabadá.
Dançarino: Cláudio Antônio. Foto: Telma Gualberto. Ano: 2015

2. CORPORALIDADE ZABELÊ

A construção cênica do Zabelê incide pela metáfora do corpo de um pássaro e o seu estado de corporal cenicamente é uma continuidade da borboleta, não havendo interrupção no fluxo da movimentação do dançarino, formam uma única dança, o corpo, borboleta-zabelê, fundidos numa única encenação, porém, são dois procedimentos de criação distintos. O ponto de partida é a metáfora de um pássaro que está em voo, sequenciado pela movimentação da borboleta, ele está estacionando para uma pausa neste momento em um campo cênico, sendo este marco, o final da dança, para depois, deslocar-se pelos ares. Nas suas multirreferências partiu-se da imagem de um Jaó, o nome científico para o Zabelê, como indicativo de desenho da corporalidade do dançarino/pássaro, em simulação de um voo pelo espaço cênico.

O Zabelê voando, indica o tônus leve e flutuante com as suas asas que realizam mais deslocamentos espaciais, do que a borboleta, o corpo tem mais liberdade de expansão. Durante o seu deslocamento a coluna está na posição ereta, o corpo totalmente em pé, as mãos e os braços como asas, segue explorando os planos de movimentos: o frontal, explorando as diagonais altas e baixas, a frente e a parte de trás do corpo, o lado esquerdo e o direito; e o plano mesa com torções e direções do corpo. O pássaro voa em direção a um destino, portanto, a sua dança é um passeio aéreo, dirigido pelos pés e pernas, acionando os braços ele realiza os deslocamentos espaciais, a partir da metáfora da dinâmica de movimento, a marcha, o balançar de um lado para o outro, existente na dança do Guerreiro Alagoano, e, também, o acalento do barco da Marujada, onde o corpo do brincante oscila de um lado para o outro.

A evolução do desenho da dança, inicia-se com um ponto de partida do dançarino, marchando para outro ponto de chegada, pelo bater de asas em estado tônico crescente, ao abrir e fechar os estreitos, até o estacionamento da ave, aos poucos, recolhendo as suas asas, vai se colocando em repouso total.



*Figura 11 Zabelê pra Onde Vai? Com a sua barra azul. Norte ou Sul?
Dançarino: Cláudio Antônio. Casarão Barabadá. Foto: Telma Gualberto. Ano: 2015*

3. CORPORALIDADE SEREIA

A Sereia surge com a sua demarcação no imaginário popular da Bahia e no Brasil, pois, o fantasioso mundo das sereias habita em nossos mares poéticos. Também, a encenação se inspira no mito da sereia, extremamente local, devido a sua formatação na religião afro-brasileira, a Yemanjá, e ainda, juntamente com a sereia, veio a metáfora do elemento água, a alquimia que possibilita o nascer e o viver dos corpos planetários, assim como, o corpo deste entremeio.

A água tornou-se visível em suas metáforas cênicas, imaginar um banhar-se transpondo em gestos, pois, pelo mote da desfiguração, o corpo masculino em cena, vai deformando-se, modificando-se, realizando gestos com tons femininos ao banhar-se. Essa provocação corpórea é achada nos procedimentos de dança pessoal, desse modo, o exercício para acessar o tons foi realizado por imagens intuitivas e pelo comando de voz do encenador, causando a transição de uma corporificação para a outra, por exemplo, a criança, no homem, o homem na mulher, o velho e a velha.

O treinamento da Sereia faz a transição de um estado de corpo de gênero masculino, decompondo-se em mulher/peixe/sereia. Desse modo, o professor Oswaldo Barroso, estudioso do teatro popular tradicional, descreve uma encenação da Sereia no Reisado de Congo, encenada pelo mestre da brincadeira, o senhor Aldenir Calou, que muito contribuiu na construção da corporalidade Sereia:

Ele a fez, usando rouge e batom, maquiagem berrante, cabeleira 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 máscara. E, embora a canção de chamada do personagem sugerisse lirismo e sensualidade, Aldenir deu um outro sentido à sua Sereia, compôs dela uma paródia carnalizada. Seus movimentos eram cômicos e agressivos, de uma feminilidade sem exageros, num gestual muito distante da afetação costumeira dos travestis. (BARROSO, 2000. p.89).

No início da dança da Sereia, um corpo masculino, está em pé, de costas para a plateia, tocando-se lentamente, simulando um banhar-se embaixo de uma cachoeira. O movimento de tocar o seu corpo no banho vai acessando a sua aura feminina, proporcionando surgir, imageticamente, a sua corporalidade. O dançarino enquanto toca-se, em movimento de banho, o peso do corpo empurra-o para o chão, sentindo-se desmanchando-se, desfigurando-se ao dobrar as pernas. Ajoelha-se e senta-se sobre as suas panturrilhas, alcançando a posição de lótus da ioga, as suas mãos continuam tocando o corpo, banhando-se continuamente, toca sua pele, face, ombros, um movimento contínuo de lavar-se. Aos poucos, o corpo está dobrando a coluna para a frente, a sua cabeça está tocando o chão, escondendo a parte do rosto do olhar do público, sempre de costas, ele pega o cabelo da Sereia, feito com um vestido preto que está posicionado em sua frente, colocando-o na cabeça, transforma-se em peruca, as pernas sempre estão juntas, como na primeira posição do balé, proporcionando a formação da calda de peixe, o rabo da Sereia, enquanto o dançarino está sentado, ou em pé.

O desenvolvimento da cena é sustentado pelo dançarino com as pernas juntas, pois, a parte de baixo fica pouco acessível para ele mover-se livremente, a corporificação da cauda cumpre o estado anatômico da sereia num banho imaginário. O movimento ocorre mais fluido na parte do tronco, auxiliado pela maleabilidade e textura do cabelo, em um momento, explora-se o corpo no chão, impulsionando a cauda para deslocar-se pelo solo, noutro, o dançarino vai transitando o seu corpo a partir do chão, entre os níveis de altura espacial, baixo, médio e alto, até ficar em pé. Estas transições pelas alturas, quando realizadas em tempo lento, as pausas cenicamente constroem desenhos corporais estranhos, desfigurados, desfocados, proporcionado pelo seu corpo em movimento e pelo figurino.

A finalização da cena dá-se no encontro de um tecido branco colocado no chão no fundo do palco, quando alcançado pelo dançarino, ele encena que está secando-se e vestindo-se, coloca o tecido sobre os ombros, o cabelo cai para a frente, o corpo esconde-se dentro da textura do tecido.

A coluna e a cabeça pendem na direção dos pés, ao se posicionar dessa forma, o cabelo cobre-lhe a frente do rosto. A coluna desenvolve-se, levantando o tronco, ela vai deslocando-se devagar em linha reta, desenrolando a coluna até ficar ereta, ao girar a cabeça lentamente, o cabelo na frente do rosto cobre-lhe um olho. O dançarino abre os braços compondo a imagem final, o orixá Yemanjá, retratada sempre em iconografias saindo das águas do mar, com a lua cheia ao fundo iconográfico clareando o mar, os braços na frente estendidos querendo nos abraçar.

A coluna desenvolve-se, levantando o tronco, ela vai deslocando-se devagar em linha reta, desenrolando a coluna até ficar ereta, ao girar a cabeça lentamente, o cabelo na frente do rosto cobre-lhe um olho. O dançarino abre os braços compondo a imagem final, o orixá Yemanjá, retratada sempre em iconografias saindo das águas do mar, com a lua cheia ao fundo iconográfico clareando o mar, os braços na frente estendidos querendo nos abraçar.

As sereias para o povo baiano estão refletidas por pertencimentos identitários imersos na ancestralidade afro-diaspórica, surge em sua exterioridade nas ruas e casas na cidade de Salvador, representada em todo canto, por iconografias das mais variadas e como arte pública. A aparição cotidiana desse mito na Bahia, tornou o objeto de estudo em questão, a elaboração da corporalidade Entremeio Sereia, atrativamente apaixonante, por ter essas características regionais, brasileiras e universais.



Figura 12 Cinco fases da Sereia. Casarão Barabadá. Dançarino: Cláudio Antônio.
Foto: Telma Gualberto. Ano: 2015

4. CORPORALIDADE FÚRIA

A criação da corporalidade Fúria, surge a partir da descoberta desse personagem descrito por Mário de Andrade (1986), destacado no Pastoral pernambucano, como um diabo-palhaço, o único personagem masculino. O Pastoral compõe as matrizes estéticas da dança do Guerreiro, sendo um dos mais difundidos folguedos natalinos, no Estado de Alagoas. As suas referências metafóricas foram, um diabo e palhaço, ao mesmo tempo, e a guerra, tema do Guerreiro Alagoano. A guerra está simbolizada como o residencial do Fúria, o seu inferno, a sua dança acontece no salão do inferno da guerra, dentro do seu estado interior em constante cólera.

O Fúria, também, aparece sentado de costas para a plateia, surgindo debaixo de um tecido branco, nas suas mãos estão duas radiografias de raio-x, segurando-as sobrepostas, ele as coloca na frente da face, como se fosse um espelho. Olhando para este espelho, a sua face, ele começa a falar um texto, uma conversa que consigo, com o espelho, texto incorporado ao trabalho dando voz ao personagem. Em tom raivoso, após mirar-se nas radiografias, ele fala para si, o Canto do Fúria: “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). (Id. Ibid. (ANDRADE, 1987, p. 368). Após, despejar a sua raiva, através do seu Canto do Fúria, ele sacode as radiografias, causando o som parecido com trovões, ele levanta-se, em pé, a corporalidade completa-se, desfigurando as dinâmicas de movimentos do Guerreiro alagoano, como a marcha, um balançar do corpo, de um lado para o outro, avançando no espaço deslizando, juntamente com o tropé, o sapateado.

Dessa maneira, pelas dinâmicas de movimentos e a incorporação do personagem, o tropé, o sapateado, que são modificações, ou assimilações dos Torés de Índios e de Caboclos, e o coco de roda, está muito evidente o tempo todo no Guerreiro Alagoano e nesta criação da corporalidade Fúria.

O fato de o Fúria ser um diabo-palhaço, permitiu na execução da dança sapateada, buscar um estado de corpo brincalhão, dando um aspecto de um

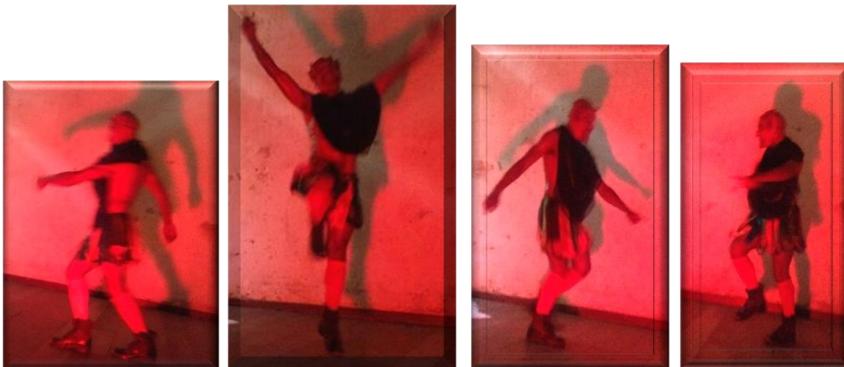
diabo folgazão. Os quadris durante a dança são bem explorados, enquanto ele se apresenta, os dedos, formando uma arma, estão sempre apontando para as direções por ele percorridas e pessoas no espaço cênico. Essa ação indica que O Fúria, a raiva, a guerra, a luta, habita em nossos corações humanos, como também, o inverso.

A luz com gradação vermelha planejada para a cena pelo fato do rubro espelhar poder, guerra, risco, violência, fogo, coração, paixão, amor, vontade, carne, sexo, pecado, tentação, revolução, energia, estímulo, apetite, invade o ambiente do palco, sintetizando a matiz, para a palavra excitação, criar um clima infernal.

O personagem usa uma máscara com a face de um diabo, feita de látex, também, na cor encarnada, pois, o vermelho é uma cor quente, exalta, acelera e instiga, ainda, sugere a cor do sangue, da batalha dos guerreiros Caetés e Tupinambás, o combate do “guerreiro por natureza”, sujeito brincante que dança Guerreiro em Alagoas, a guerra imaginária na brincadeira, real e cotidiana dos brincantes, para continuarem a dançar o Guerreiro Alagoano.



Figura 13 Dois momentos de Fúria. Teatro do Movimento. Fotos: Márcia Sobral. Ano: 2009



*Figura 14 Praguejando, espumando e sapateando com furor! Sim, de furor!!!
Casarão Barabadá. Foto: Telma Gualberto. Ano: 2015*

5. CORPORALIDADE LOUCO

A corporalidade Louco teve como referencial de criação um trecho musical deste “figurá”, achado na pesquisa de campo, e ainda, partiu-se da etimologia: Que tem perturbações psíquicas. 1. alienado, anormal, demente, desequilibrado, doido, insano, maluco, mentecapto, perturbado, orate. Que não é razoável e prudente: 2. amalucado, alucinado, arriscado, desajuizado, delirante, desarrazoado, de sassisa- do, desatinado, despropositado, desvairado, disparatado, imoderado, imprudente, inconsequente, inconsiderado, insensato, irracional (LOUCO, 2021). Em suas metáforas de corpos e seus referenciais, a mente genial e conturbada do teatrólogo Antonin Artaud (1896-1940) foi alcançada.

Dessa maneira, o estudo direcionou as glossolalias, ou, as linguagens de loucos, que podem ser identificadas em transe religiosos, também, a glossolalia aparece em textos de autores modernos, como Artaud, que criou um repertório delas, influenciado pelos estudos da Kabala e da Zohar, (WILLER, 2021). Para Artaud, a glossolalia foi a busca de uma linguagem visceral, que por si só, cumprisse o seu papel de comunicar, ainda, segundo Willer, os seus textos no formato de glossolalias, são resultados de seus estudos místicos, de sua ideia para uma linguagem nova ao teatro. (WILLER, 2021).

O dançarino escolheu e memorizou uma das glossolalias de Artaud, rodando a chave para abrir a corporalidade louco, assim, o texto entrou como etnométodo, causando um exercício para expelir a textualidade gerando sons, que provocavam movimentos abruptos e as sensações de frenesi no corpo:

katanam anankreta
 karaban kreta
 tanaman anangtera
 Konaman Kreta
 e Pustulam oretam
 taumer, daldi faldisti
 taumer oumer

Tena tana dili
kunchta dzeris
dzama dzena di li
fatardi tar azor
ta uela auela
a tara ila. (ARTAUD, Apud WILLER, 2021)

Após esse inventar no corpo com a glossolalia, deliberou organizar uma dança executada pelo personagem com uma imagem dupla, dois rostos e uma corporalidade parelha. Dessa maneira, são provocadas realizações de movimentos por oposições, buscando sensações ambíguas pelas junções de partes do corpo, pelas extremidades dos membros e suas articulações, desenhando diferentes poses. Neste proceder, acontece a visualização de duas pessoas em uma, dois corpos como sendo opostos, um ser duplo, uma dança dupla, como paródia do título do livro, *O Teatro e o seu Duplo* (ARTAUD, 1981), pois, as torções corporais viram fotografias, através das imagens estáticas, deformadas, desfiguradas pela “cínica” dança pessoal.

O Louco é um corpo dúplice para evidenciar em cena a bipolaridade, a racionalidade versus a loucura, é agressivo e dócil, cruel e bondoso, ao recitar a sua glossolalia a sua loucura é manifestada, acentuada. Uma saia preta em seu pescoço, antigo cabelo da Sereia e roupa do Fúria, forma um babado pendendo na frente compondo o figurino, que o aprisionará no ato da sua dança louca final, com a sua camisa de força. A máscara do Fúria, virada ao lado do avesso é colocada em sua nuca, formando o segundo rosto, o elástico da parte da máscara vai para a face, adentrando na boca, deformando a face frontal, a voz gerando impulsos com as agitações do dançarino estimula o seu deslocamento espacial, como um corpo dentro do olho do furacão; assim, a dança surge em oscilações espiraladas, com o sujeito louco metido em sua camisa de força, dentro do seu torvelinho de loucura.

A sua dança manifestada pelas torções no corpo vai mostrando em imagens, inúmeros e diferentes loucos, quando o corpo se desacelera e fica imóvel, pois, quando o dançarino transita em movimentos de dança pela cena e

se posiciona, uma nova imagem surge, como uma desfiguração causada pelo abalo do movimento na ideia anterior do desenho do corpo.

A cena final é um homem transtornado, encostado num canto da cena, ou, o quarto de hospício, dizendo para si mesmo, em repetições, o texto em tons diferentes, para os muros da sua parede, dando as costas para a plateia; ele segura a sua bota tirada do pé durante o momento/surto da cena final, coloca o sapato em seus braços, ninando-o como a uma criança, como se aquele sapato fosse ele próprio. A bota ninada como um bebê é uma alusão a Artaud, encontrado morto com um sapato nas mãos e um grito abafado na bota dentro do quarto de hospício em que ele morreu.

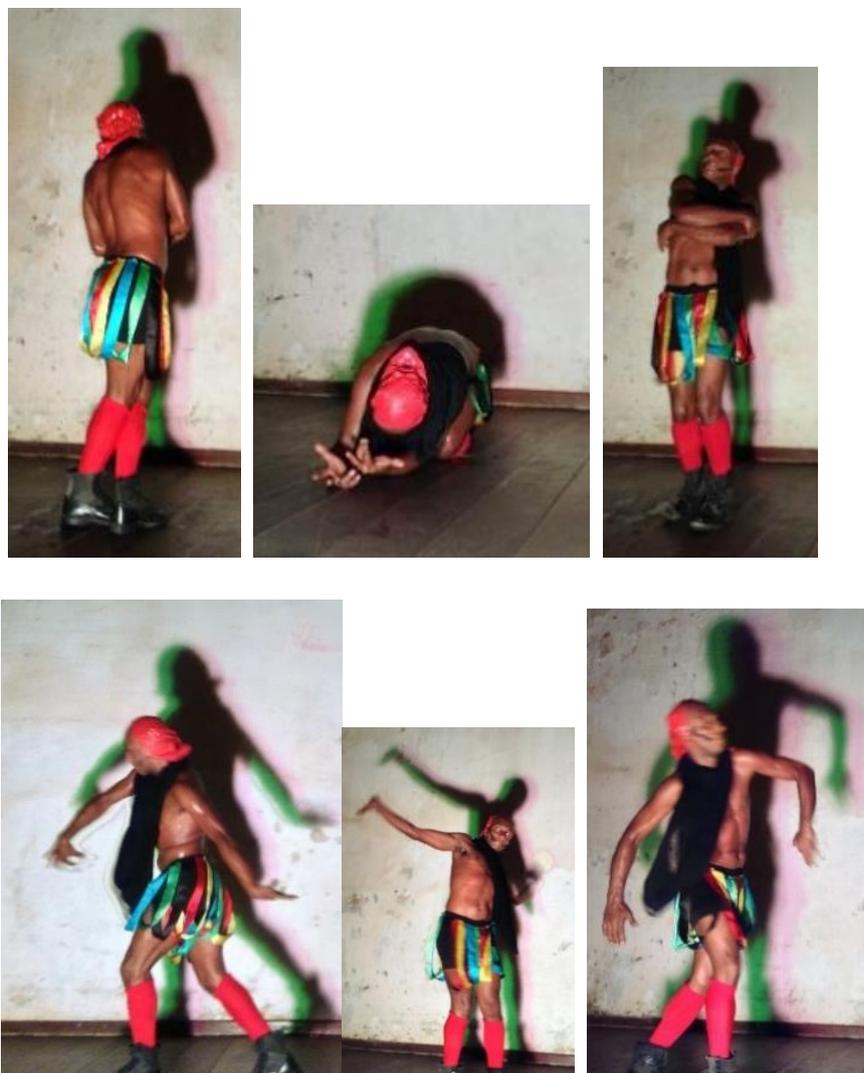


Figura 15 O Louco e seus múltiplos em sua "Cínica" Dança Dupla Pessoal. Foto: Telma Gualberto. Casarão Barabadá. Ano: 2015.

6. CORPORALIDADE MESSIAS: UM ENTREMEIO MODERNISTA ANTROPOFÁGICO

A gente escreve o que ouve, nunca o que houve. (Oswald de Andrade)

A criação desta corporalidade Messias, partiu da sua etimologia significando um indivíduo que aparece como líder ou reformador social, estando muito à frente de seu tempo. Um criador de um movimento religioso, político, artístico e social, aquele que traz o novo e a palavra nova.

Neste procedimento, Oswald de Andrade (1894-1954), tornou-se esta pessoa, ansiosamente esperada, como um dos fundadores do Movimento Antropofágico, a Semana de Arte Moderna de 1922, desse modo, a corporalidade toma como parâmetro de criação, o Manifesto Antropófago ou Antropofágico (ANDRADE, 1996).

Enquanto livre criação, o personagem simula uma pessoa líder, um índio/negro/mestiço/pregador, em protesto evangelizador, tendo o manifesto Antropófago como a sua doutrina, pregando partes do manifesto por um megafone, explorando a sua textura imagética como espetacular.

O Messias, suplantado pelas ideias modernistas de Oswald, traz consigo um texto referenciado para a ruptura do pensamento cultural colonial dominante. Dessa forma, o “botar figurá” ou encenar o Messias, pela Cia Cínica Dança, procura evidenciar a força imagética do Manifesto Antropófago e do Movimento Modernista, atemporal, ainda, atualíssimo.

A fragmentação textual do Manifesto Antropofágico encaminhou, a princípio, a memorização dos dois manifestos: o Pau Brasil (1924) e o Antropofágico (1928), um trabalho realizado diariamente, falando, gravando, ouvindo, relendo, interpretando, depois, houve a opção de escolha pelo Antropófago e adiantou-se a redução das falas, escolhendo as frases começando com a palavra, “contra”:

Contra as histórias do homem que começa no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César. A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão de computador⁶¹. Ao final da encenação do Messias, ouve-se a primeira frase do manifesto, colocada como epílogo: "Só a antropofagia nos une, socialmente, economicamente, filosoficamente (...) *Tupi or not tupi that's the question!*" (ANDRADE, 1996)

A partir da encenação pelas frases iniciando com a palavra contra, reverberou na imagem de uma pessoa manifestando-se contra a violência cultural colonial, desse modo, a curta encenação ficou com uma duração de 5 minutos, mantendo a ideia central do texto no formato de curta cena. Nesta direção, o entremeio do Messias, se apresenta como uma reivindicação, um ato de protesto, um ato manifesto astuto em sua síntese poética. A utilização do megafone propiciou ao performer criar no ambiente da cena uma dança como ação política do corpo.

⁶¹ No texto original aparece, apenas, "...aparelhos de televisão...", sendo acrescentado a palavra computador como forma de atualização no tempo. Ver o texto completo fragmentado para a "cínica" dança no anexo 5.



**Contra todas as catequeses! Dizia, O Messias em ensaios de Pandemia.
*Praia da Pajuçara. Foto: Anderson Barros. Ano: 2020.***

7. CORPORALIDADE MATA MOSQUITO

A corporalidade, O Mata-Mosquito, elaborada como “cínica” dança pessoal, se realiza com a tentativa de matar o mosquito pelo seu carrasco, o artista. Nos laboratórios de corpo, o dançarino com as duas mãos, tenta encontrar o alvo, o mosquito, nas extremidades de seu corpo.



Figura 16. Os males do Brasil são: Muito mosquito e pouca saúde! Dizia o Mata Mosquito parodiando Mário de Andrade nos ensaios de Pandemia. Barril da Cia Cínica Danças. Foto e Performer: Cláudio Antônio. Ano 2021.

A metáfora do mosquito ameaçando picar o corpo do dançarino resulta numa base percussiva e rítmica, na ação das mãos tentando alcançar o mosquito no corpo para exterminá-lo, gerando sons, ritmos e uma “cínica” dança.



*Figura 17 O Mata Mosquito nos Ensaios de Pandemia no Barril da Cia Cínica Dança.
Foto e Performer: Cláudio Antônio. Ano 2021.*

CAPÍTULO 4. ENTREMEIOS E FORMAÇÃO PARA A CENA

O subtítulo da tese, Entremeios e Formação para a Cena, justifica-se com a ação do artista-professor-pesquisador, testando as suas aprendizagens, em duplicação dos saberes adquiridos nos terrenos em que percorreu. Desse modo, as corporalidades entremeios e o estudo com o Guerreiro Alagoano, na imersão prática do sujeito em ambientes de formação foram dando o impulso aos seus etnométodos como prática de ensino. A primeira oficina diluiu-se em exercícios de dança as corporalidades das três primeiras figuras esboçadas, borboleta, zabelê e sereia, reverberando no artifício de ensino, Entremeios no corpo Especial, ano 2009, a partir dessa data, seus saberes teórico-práticos foram inseridos esboçados por este procedimento descritivo, incorporando a etnometodologia da sua “cínica” dança pessoal.

Os entremeios na proposição didática de ensino foram ganhando outras dimensões quando ia-se testando essas corporalidades em outros espaços de formação, além das oficinas, ocorrendo falas sobre o objeto, Guerreiro Alagoano, em aulas, em roda de conversas; entre outros. Entre estas experiências com a etnometodologia entremeios para a dança pessoal, destaca-se o encontro com os estudantes da disciplina: Corpo e Figurino, sob orientação do prof. Dr. José Acioli Filho, ano 2018, no curso de Teatro Licenciatura, em Maceió, Alagoas. Depois, sucedeu-se três oficinas de “cínica” dança, uma no Museu Théo Brandão, para os estagiários da instituição e duas no teatro Deodoro, para artistas da cena e educadores, durante o ano de 2019.



**Figura 18 Oficina Entremeios da "cinica" dança pessoal no Museu Théo Brandão.
Foto: Museu Thé Brandão. Ano: 2019**

As oficinas realizadas em Maceió, Alagoas, durante o ano de 2019, estão situadas como a fase do amadurecimento da prática artística/pedagógica, desfigurando as dinâmicas de movimentos e estados de corpo dos entremeios na sua testagem na linguagem de dança pessoal. Assim, o momento reverberou nos procedimentos dos entremeios para a formação na cena, em suas experiências nestes espaços de formação, Teatro Deodoro, Museu Théo Brandão e Universidade Federal de Alagoas-UFAL.

Outra faceta dos multiplicadores do estudo e do objeto na atuação docente, se dá na Escola de Dança da UFAL, abarcando as disciplinas, Danças Populares de Alagoas e Danças do Brasil, no Curso de dança licenciatura. O estudo dessas práticas em sua descrição, desenvolvido pela reflexividade do sujeito enviesado pela etnometodologia mostrou os caminhos percorridos através relatabilidade envolvendo o objeto. Assim, o dançarino-pesquisador, a partir de um corpo matriz, o Guerreiro Alagoano e seus entremeios, vai elaborando o seu fazer em trocas significativas com o seu corpo. Ao negociar afeições relacionais através do objeto pela afetividade, como “prática da liberdade” (FREIRE, 1967), o resultado são as suas ferramentas em dança pessoal, os etnométodos das corporalidades entremeios, desenhadas abaixo.

4.1. ETNOMÉTODOS CORPORALIDADES ENTREMEIOS

A primeira parte da prática de ensino das corporalidades é a calefação como preparação do corpo de cada indivíduo, o corpo X, para o reconhecimento e promoção das habilidades do mover-se individual. O início do acendimento se dá pela formação de uma roda por todos, alcançando o corpo do coletivo, o corpo complexo, pois, o círculo integrando a todos, incide a facilitar e direcionar os etnométodos:

PARTE 1: AQUECENDO OS BICHOS (FIGURÁ)

O etnométodo 1, corpo-pé-raiz, incita pela metáfora das coisas que brotam e pertencem ao solo, as raízes e culturas de cada um, presentes nas articulações e ossaturas dos pés e pernas, operando uma soltura destas partes pelo etnométodo1, para depois, aplicar o etnométodo 2, corpo de barro.

O etnométodo 2, corpo de barro, indica a amassar a argila, sendo o barro, também, o próprio corpo. Iniciando pelos pés em contato com o solo, realiza-se diferentes modos de pisar. Em seguida, o amassar do barro, passa metaforicamente para as mãos, depois, o corpo todo deve ser amassado. O corpo barro ativado, segue-se o corpo pêndulo,

O etnométodo 3, o corpo pêndulo, os sujeitos são estimulados a ficarem ativado ao chão pelo pé preso ao solo e o corpo que experienciam diferentes balanços, quanto mais força e peso se dá ao corpo pêndulo para uma direção específica, ocorrerá o desequilíbrio, deslocando-se os sujeitos através da força aplicada pelo peso/desequilíbrio, para diferentes acelerações, devido a inclinação e a gravidade do seu corpo, para outro local no espaço. Em seguida, aplica-se o corpo marcha.

O etnométodo 4, o corpo marcha, faz-se pelo momento de andar, pisar, caminhar, percorrer, acelerar, correr, parar, para, novamente, marchar. Assim, o corpo em deslocamento conquista uma determinada área, depois, parte-se para andar do lugar conquistado, alcançar outro território, um novo lugar no espa-

ço, conquistar o terreno e parar. Invadindo o último território, segue-se o etnométodo 5, o corpo esqueleto.

O etnométodo 5, o corpo esqueleto é acionado para olhá-lo e investigá-lo pela desfragmentação de suas partes, através do aquecimento das diferentes articulações e o reconhecimento interno da ossatura. Partindo dos pés, explora-se o corpo pelos seus fragmentos ósseos, em conexão com o movimento dos pés, pernas, joelhos, quadris, coluna, mãos, cotovelos, braços, caixa torácica e cabeça, por sua vez, pode-se inverter e desfragmentar de cima para baixo, para depois, ativar o corpo com o etnométodo, corpo X.

Etnométodo 6, o corpo X, é uma ativação, uma preparação do corpo do guerreiro pessoal e dos demais estados de corpos, desse modo, no início, o corpo é deitado no chão, barrigas para cima, as pernas abertas, os braços levantados na direção da cabeça, o corpo forma literalmente a letra X, com o corpo nessa posição X, os educandos são estimulados a girar. O comando direciona para cada vez mais o corpo X afundar no solo, os movimentos são feitos bem devagar. A finalização do exercício é livre com o corpo X rolando no chão para ir explorando diferentes posições e formas no chão, criando imagens por conexão com o espaço interno e externo do corpo, após esta etapa, os seus corpos estão ativados e são orientados para o etnométodo 8, o corpo “figurá”.

Etnométodo 7, o corpo “figurá”, compõe-se de um exercício realizado a partir do etnométodo corpo X, em continuidade com o rolamento feito em cinco momentos: 1- O corpo X rola deitado duas vezes, 2- deve sentar-se; 3- engatinhar; 4- andar imitando um urso, e 5- levantar o corpo desenrolando a coluna, até ficar na ponta dos pés. Essa movimentação em etapas é realizada várias vezes, assim, no exercício é invertido as fases, quando o corpo X está em pé, repete as fases ao contrário, passando o corpo pelos “figurá”, bichos, urso e gato, senta-se e deita-se, retornando para o corpo X, girando duas vezes. A finalização é um repouso do corpo no chão, uma pausa para o etnométodo 8, corpo “botando os bichos “

O etnométodo 8, corpo “botando os bichos”, inicia-se no chão, aplicando os exercícios de alongamento de Zenzo Yamamoto⁶² e adaptações dos treinamentos da Ginástica Natural, de Álvaro Romano⁶³ (1987), e o Zuu, de Natan Helberg⁶⁴ (2014), desfigurados como exercício para a “cínica” dança pessoal, para o corpo “botar” os bichos para fora. Ou seja, são exercícios propostos por Romano e Helberg, como aquecedores e impulsionadores de um trabalho físico estruturado por técnicas de educação corporal em fusão com movimentos naturais, inspirados em bichos, como: gorila, canguru, sapo, macaco, crocodilo, cobra etc.

Nesta direção, encerra-se a primeira parte da etnometodologia, partindo para o segundo momento, vivenciar a proposição da “cínica” dança pessoal por suas corporalidades, em entremeios experimentados através das metáforas e os seus estados corporais, suas dinâmicas de corpo e de movimentos. A noção de estados corporais está tecida através do pensamento de Domenici (Estados Corporais como Parâmetros de Investigação do Corpo, 2008), dessa maneira, a autora evidencia que “a exploração de estados corporais na criação em dança utiliza uma capacidade fisiológica do corpo, que é o ciclo de produção de movimentos e imagens (metáforas).” (p.4), assim, esse momento buscou abarcar os etnométodos, em reflexividade pela relatabilidade.

A reflexividade surge através da visualização dos procedimentos de criação das corporalidades entremeios, como uma interligação de seus “estados tônicos a imagens mentais e sensações corporais. (Id.). Para Domenici, o argumento para exploração de estados corporais produzidos através de metá-

⁶² Ver Anexo 4.

⁶³ Na década de 90, o brasileiro Álvaro Romano, decidiu compartilhar o seu estilo e sua qualidade de vida, depois de ter seu diploma universitário e pós-graduação em Educação Física, desenvolvendo uma metodologia, a Ginástica Natural, ele juntaria o jiu-jitsu e movimentos inspirados em animais.

⁶⁴ O método de condicionamento de Natan Helberg, australiano, incorpora movimentos de 30 animais. Uma das novidades do Zuu é não fazer uso de nenhum tipo de aparelho, os movimentos são naturais. O criador diz que inventou o método a partir de uma rivalidade com o irmão, um ginasta com um preparo físico invejável.

foras imagéticas no corpo, foi difundido, principalmente, com os procedimentos de criação do oriente, mas, o seu destaque, segundo a autora, está na constatação da presença desses parâmetros nas Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados – os PCHEOs, denominado por ela, como “corpo brincante”.

PARTE 2: “BOTANDO” (BICHOS), “FIGURÁS”

O segundo momento da etnometodologia é direcionado para cada pessoa ser convocada a construir, do seu modo, as corporalidades entremeios, assimilando os seus estados de corpos, organizados como proposição da “cínica” dança pessoal em seus etnométodos.

1. ESTADO DE CORPO: O GUERREIRO PESSOAL

As metáforas do guerreiro pessoal, são: a força, agilidade, luta, perspicácia, coragem, desse modo, o estado de corpo Guerreiro Pessoal é construído em pé. O guerreiro pessoal empunha uma espada e se protege com o escudo, nesta direção, o seu corpo é imaginado como uma armadura, um de seus braços levantado forma uma espada, o outro, arredondando o antebraço, se posiciona como se estivesse segurando um escudo, a mão fica em frente do umbigo, desse modo, as imagens servem para moldar elementos de composição, através da proposição de formas do corpo visualizadas pela figura de um guerreiro.

Etnométrodo 1, “Guerreiro por Natureza”, o sujeito realiza o etnométodo, corpo Marcha, experimentando diferentes formar de caminhar, parando em um local da sala, fecha os olhos, mãos no plexo solar, sentindo o espaço interno, trazendo para dentro de si a figura de um guerreiro. Em seguida, é dado o comando para o entrar em marcha, rumando para formar um círculo, a partir daí, o coletivo nessa formação segue para o etnométodo 2, escudo e espada.

O Etnométrodo 2, escudo e espada, é construído na indicação de formação de um escudo com o braço esquerdo trazido para a frente do corpo, o antebraço é arredondado, a palma da mão na altura da barriga é girada para

fora, metaforizando um escudo; o outro braço, levantado para cima, forma a espada. O sujeito realiza a marcha incorporando o guerreiro pessoal segurando o seu escudo e a espada. Segue-se o etnométodo 3, a armadura.



Figura 19 Guerreiros empunhando a espada e o arco. Oficina Museu Théo Brandão.
Foto: Museu Théo Brandão. Ano: 2019. Maceió, Alagoas.

Etnométodo 3, a armadura, é a proposição de experimentar as posturas do guerreiro da ioga, *virabhrhadāsana*, em suas variações. Em seguida o corpo coletivo realiza a marcha, colocando essas posturas no corpo estimulado por uma trilha sonora, todos movimentam-se vestindo o guerreiro pessoal. Segue-se o etnométodo, 4, treino de guerra.

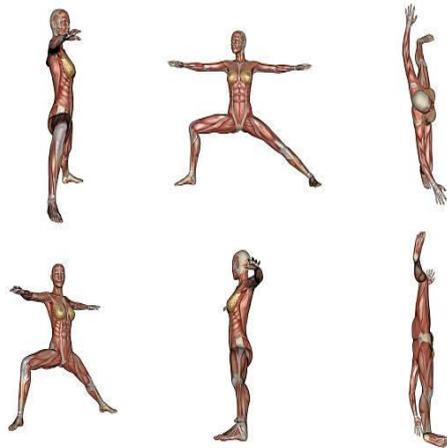


Figura 20 Preparando a armadura do Guerreiro Pessoal, Virabhadrasana, em suas variações.gograf.com.
Disponível em: <https://www.gograph.com/vector-clip-art/virabhadrasana.html>Acesso: 14 jul 2020

Etnométodo, 4, treino de guerra, indica a formação de duplas de guerreiros para um exercício de luta. Um sujeito posicionado na frente do outro, incorporando o escudo e espada, realizado pelo etnométodo 2, a partir daí, improvisam um confronto entre as duplas. Faz-se variações, trocas de pares, lutas em trios, quartetos, encaminhado o coletivo para formar duas filas, dois cordões, o vermelho e o azul. Dessa maneira, realizam o exercício permanecendo no alinhamento das filas, o desafio é manter os dois cordões no confronto final, sem perder o alinhamento espacial das filas, azul e encarnada. Após essa experimentação, eles combatem, espalhando-se pela sala, para em seguida, vivenciar o etnométodo, 5, o tropé

O etnométodo 5, o tropé, é a aplicação de dinâmicas de sapateados presentes no Guerreiro Alagoano, o trupé ou tropé. Após as dinâmicas de sapateados serem incorporadas, realiza-se o etnométodo, a marcha, diferentes deslocamentos com o sapateado. Dessa maneira, segue-se a finalização do estado de corpo do guerreiro pessoal, com o etnométodo 6, a guerra.

O etnométodo 6, a guerra, começa colocando os sujeitos organizados nos dois cordões, azul e encarnado, o combate se dá com o sapateado dos sujeitos nesta formação. Depois, formam-se duplas de guerreiros, novamente, um posicionado na frente do outro, depois, espalhados pelo espaço, eles realizam o confronto final, a guerra, onde o guerreiro pessoal experiencia a sua “cínica” dança pessoal.

2. ESTADO DE CORPO BORBOLETA

O “corpo morto” do sujeito é orientado por metáforas, para fazer sua metamorfose do casulo a borboleta. As metáforas da borboleta propiciam a execução dos movimentos com suavidade, contextualizado pelo elemento ar, em seus significados, como, transformação, transmutação, mudanças, renascimento. É uma “cínica” dança pessoal realizada por estados de corpos em suas fases, como é inerente ao casulo ser lagarta, para depois, o voar das borboletas.

O ponto de partida ocorre deitando o corpo no chão, sentindo-se como parte integrante do solo, a partir das sensações do espaço interno, com os olhos fechados, depois de ter encontrado um ponto de parada, aplica-se, o etnométodo 1, buraco de minhoca, no qual o corpo morto deverá entrar, para se configurar em borboleta, desfigurando suas sensações e criando formas em seu corpo.

Etnométodo1, buraco de minhoca, o sujeito de olhos fechados, deitado com a barriga para cima no chão, entra em contato com a escuridão e o solo, o corpo procura deslocar-se empurrando as costas e as laterais do tronco, acionando as pernas, pressionando o corpo no chão. A sua viagem em seu buraco de minhoca o levará para outro ponto de chegada, neste local, ele deverá sentar-se e permanecer em contato com o chão, na posição borboleta ou de lótus. Abre-se os olhos lentamente, para realizar o etnométodo 2, o casulo embrião,

Etnométodo 2, casulo embrião, o corpo vai buscando acomodações, sentado na posição de lótus, com a coluna dobrada para a frente, ele fecha-se

em seu casulo, para depois, ir transformando-se do casulo em borboleta. Desse modo, a região do braço, os seus ombros e coluna unidos são as suas asas em processo de transformação.

Com as penas na posição borboleta ou de lótus, a cabeça e as mãos tocam os pés, dobrando a coluna para a frente. Ao segurar nos pés formando uma unidade, ocorrem balanços do corpo nesta posição para as laterais, oscilando o corpo de um lado para o outro, várias vezes. O contato com o chão e o balançar com a força e o peso no chão, inclinando-se para o lado bem devagar, sem desmanchar a posição, o corpo consegue fazer um giro completo, sobre si mesmo, com as costas passando pelo chão, retornando para a posição inicial, o corpo casulo sentado, com a coluna dobrada para a frente, mãos sempre segurando os pés. Depois, segue-se o Etnométrodo 3, metamorfose ambulante

Etnométrodo 3, metamorfose ambulante, realiza-se com os rolamentos como parte da ativação desse corpo, fazendo-o situá-lo em conexão no processo de transformação por imagens. Deve-se rolar o corpo deitado formando um X, duas vezes, para realizar a transição do sentar-se, engatinhar, até ficar em pé desenrolando o eixo da coluna, do cóccix até o pescoço. Ocorrendo um acionamento dos membros e partes do corpo através das articulações, em pé, encaminha-se fazer devagar em flutuação o bater dos braços, feito asas.

Etnométrodo 4, borboleta, o corpo sentado na posição de lótus, dobrado para a frente, na mesma posição do etnométrodo 2, do casulo ao embrião, a ênfase é para as costas realizar uma movimentação que surge da pulsação corporal interna, uma oscilação sentida no início dos membros inferiores, incluindo a cintura pélvica, passando por toda a coluna até a cintura escapular, evidenciando pelo tônus das costas um movimento do cóccix até o pescoço.

Os braços estão descansados na parte frontal e a coluna dobrada para frente, desse modo, o que se vê é uma deformação do corpo, visto pelo movimento a partir do cóccix, com parte da cabeça sendo visualizada. A cabeça atingida pela oscilação da coluna, em desenrolamento de baixo para cima, retorna ao casulo embrião, o corpo dobrado para a frente, a cabeça escondida e

as costas evidenciando o desenho dos ossos da coluna. Depois, parte-se para o etnométodo 4, asas da borboleta.

Etnométodo 4, asas da borboleta, os braços e a coluna são as partes em evidência para o estado de corpo compor as asas, aos poucos, a modificação imagética vai se compondo pela luta interna do corpo, ficando nessa posição desconfortável, os braços descansados na parte frontal, a coluna dobrada para frente. O que se vê é uma deformação do corpo, podendo ser visto uma formação corpórea das costas, oscilando a partir do cóccix, aparecendo para o público, em alguns momentos, a cervical e parte da cabeça, recorre-se aos exercícios para a circulação do movimento pela para interna da parte das costas, enfatizando as omoplatas e ombros.

Após a movimentação nas costas, as mãos vão sendo atraídas, retiradas da frente do corpo, até se acomodar embaixo das axilas. Os braços invadem o espaço das costas, empurrando a mão para trás, saindo dos sovacos, aos poucos, as mãos cerradas vão deslizando por debaixo dos braços, empurrando-as para trás. Neste momento, é visto nascer das asas da borboleta, alcançado pelo braço e mãos deslizando pelos sovacos, sendo empurrado para trás, os dedos vão se abrindo, um a um, quando o braço é impelido totalmente, os estreitos estão em abertura absoluta. Dessa maneira, as mãos e os braços sugerem nesta sua formação, o nascer de asas da borboleta, assim como, o seu corpo está esboçado, indicando a fase seguinte, o etnométodo 5, o corpo borboleta.

Etnométodo 5, corpo borboleta busca pela transição do sentar-se, engatinhar, até ficar em pé, desenrolando o eixo da coluna, experienciado pelo etnométodo 3, metamorfose ambulante, o corpo borboleta vai transitando nessas posições batendo as asas. Nas orientações desenvolvo palavras associadas ao arquétipo da borboleta, como: casulo, embrião, desenvolvimento, asas, voar livre e leve como as borboletas. Dessa maneira, ocorre o etnométodo 6, o voo da borboleta.

O etnométodo 6, o voo da borboleta, é a repetição do etnométodo 5, o corpo borboleta em evolução a partir das asas, agora realizando improvisações

de movimentos de voo, abrindo e fechando os braços, completando assim, o voo da borboleta. A movimentação explora as asas como impulsos para os deslocamentos espaciais e mudanças da posição do corpo que estava sentado, até chegar na posição de joelhos. Para ocorrer a “cínica” dança pessoal recorre-se como sonoridade para os movimentos a música original do entremeio da borboleta, depois, coloca-se músicas diferentes para a dança pessoal alcançar o voo das borboletas que dançam pelo ambiente da sala.

3. ESTADO DE CORPO ZABELÊ

A metáfora de corpo é uma ave em nascimento a partir de seu embrião ovoide, a imagem do ovo forma-se com os punhos cerrados, desse modo, os sujeitos possuem dois pássaros para dar vida, um em cada mão. O coletivo organiza-se numa formação circular em pé, nesta posição busca-se um alinhamento corporal com os pés enraizados na terra e o topo da cabeça, alcança o céu, os braços ao lado do corpo com as mãos e os olhos fechados.

Etnométrodo 1, o ovo, as mãos cerradas ao lado do corpo vão executando rotações nos pulsos com os olhos fechados. A partir da movimentação dos pulsos, o pássaro irá romper o ovo. Cada um dos quatro dedos, corresponde a uma asa e o polegar a cabeça da ave, a mão situa o corpo do pássaro. O voo do pássaro na mão é experimentado a partir da movimentação de cada dedo, os pulsos oscilantes vão girar as mãos cerradas para dentro e para fora, aos poucos, o movimento dos pulsos alcança mais intensidade e a força é direcionada para os pulsos, antebraços, braços e tronco, abre-se e fecha-se os braços imaginando o abrir e fechar de asas.

Etnométrodo 2, nascer da asa, surge quando o sujeito ao cruzar os braços na sua frente, experimenta sentir a musculatura da caixa torácica como a formação interna da asa. Enfatizando as omoplatas em seu encaixe ósseo e muscular, é indicado colocar as mãos em cima do peito e embaixo das axilas, a qual, o braço fica dobrado e os cotovelos para fora, ora para baixo, ora para os lados, formam a meia asa. Experimenta-se fechar e abrir o tórax e as costas, a

asa é acentuada pelos movimentos que são experimentados nessa acomodação, as mãos em frente ao peito, mãos dentro das axilas, cotovelos acionados para os lados ou para baixo, contagiando essa sensação interna da omoplata como asas, abalando, os braços e a coluna por completo

Etnométrodo 3, o treino de voo do zabelê, direciona para o etnométodo, a marcha, caminhar pelo espaço, abrindo e fechando os braços. São movimentos micros feitos pelo abrir e fechar de braços, que atingem diversas partes do corpo, percebendo o sujeito as suas articulações, os pontos que ligam uma parte a outra, o braço ao ombro e a cabeça, e assim, sucessivamente.

Etnométrodo 4, voo do zabelê, os sujeitos são orientados a ocupar um espaço na sala em posição fetal, de uma maneira que o corpo pareça um ovo. As metáforas de movimentos são propostas a partir dessa posição inicial, ocorrendo a transição do sentar-se, engatinhar, até ficar em pé, desenrolando o eixo da coluna, do cóccix até o pescoço.

O desenvolvimento da ação corporal é muito similar com as dinâmicas de corpo da borboleta, no entanto, o pássaro utiliza os pés como preparação do voo, deslocando-se pelo espaço. As asas vão sendo formadas pelos braços, mãos e caixa torácica, assim, a dança chega ao ápice, pelos diferentes zabelês incorporados pelos educandos.

4. ESTADO DE CORPO SEREIA

O estado de corpo Sereia é o cruzamento do mito com metade peixe e meado mulher, partindo do elemento água como seu elemento, a metáfora da água é a sustentação dos exercícios, pois, os estudantes são orientados a visualizarem o mar, cachoeiras, rios, quedas d'água, durante este procedimento.

Etnométrodo 1, corpo água, encontrando um local na sala (mar, cachoeiras, rios, quedas d'água). O corpo é preparado para decompor-se, desfigurando-se para o estado líquido. Em pé o corpo vai cedendo o peso, como se estivesse derretendo, dobrando os joelhos até alcançar o chão. A desfiguração ocorre quando são estimulados a perceberem o corpo físico desmanchando-se

em moléculas de água. Eles vão desarranjando a sua forma pelo dobrar das pernas em movimento contínuo e lentamente, o corpo ao desmanchar-se para o chão vai incorporando nuances mito, destacando a feminilidade, a sensualidade e sua espiritualidade, ao chegar no chão, são orientados para o nado da Sereia, feito pelo o etnométodo 2, corpo peixe.

Etnométodo 2, o corpo peixe, é iniciado quando o sujeito está em contato com o chão, deitado em posição fetal, aos poucos, o corpo busca a realização de deslocamentos recolhendo as pernas dobradas, causando impulsos com a força dos pés empurrando o chão. Os pés ao empurrar o solo, a perna estica-se, movendo o torso para cima, arrastando a lateral e as costas no chão mudando o corpo do lugar que estava em repouso. Depois, há experimentação desse deslocamento com as costas toda apoiada no chão, utilizando os braços girando em direção ao lado da cabeça, como se estivessem nadando de costas, através do mesmo proceder, as pernas dobram-se e os pés empurram o corpo.

Etnométodo 3, a cauda da sereia, demarca a corporalidade deste entre meio quando é formada, imagetivamente e fisicamente, com os pés na primeira posição do balé. Assim, o sujeito une as pernas na posição *andeor*, os calcanhares unidos, a rotação da perna e coxa para fora, na conformação de uma cauda de peixe. Os braços supõem um ser, ora tomando banho, ora nadando.

O exercício ocorre pelo levantar-se do tronco e das pernas unidas pelos calcanhares, experimenta-se equilibrar as pernas fora do chão, com o tronco levemente levantado, apoiado pelos quadris em contato com o solo. Depois, testa-se com esta cauda formada pela união das pernas, realizar rolamentos do corpo nessa disposição um pouco incômoda e limitante, o desafio do treinamento está em manter o rabo da sereia sempre presente nesta conformação, pois, para mantê-las levantadas e unidas, exige um controle na musculatura do abdômen para a sua sustentação. Desse modo, o etnométodo propõe explorar os deslocamentos com o corpo dessa maneira e o sujeito ir construindo, a partir daí, o desenho do corpo da sua Sereia, gerando impulsos para girar para o

lado esquerdo e direito, ou explorar outros meios expressivos e locomotivos tendo apenas o quadril em contato com o chão.

Etnométrodo 4, o nado da sereia, é a junção do etnométodo 1, corpo água; o etnométodo 2, corpo peixe e o etnométodo 3, a cauda da sereia, que unidos geram a corporalidade sereia, através do ato de nadar. Desse modo, o exercício começa com o sujeito em pé, as pernas estão juntas na posição normal, ou sexta posição do balé, executando movimentos de banhar-se, (etnométodo 1, corpo água), embaixo dessa cachoeira invisível, ele vai desmanchando-se, alcançando o chão, até sentar-se.

Ao sentar-se o sujeito aciona o etnométodo 2, o corpo peixe, desenvolvendo um rabo em formação pela continuidade da aderência das pernas, esticando-as na frente, na conformação da cauda realizada com as pernas *andadores* e os calcanhares unidos. Dessa maneira, em movimento contínuo de banhar-se, é acionado a cauda da sereia, incorporando a aura feminina, com a junção de movimentos femininos, suaves e sensuais, para depois, ocorrer o etnométodo 5, a dança da Sereia.

Etnométrodo 5, a dança da sereia, ocorre ao ser incorporado a sereia a partir das fases acima e os sujeitos são estimulados a executar a sua “cínica” dança pessoal da sereia. Ao realizar movimentos como se estivessem mergulhando, nadando, começam a seduzir a todos com o seu banho, ao tocar no corpo, com o seu olhar, por meio de seu fascínio físico, sensual e mítico/místico.

Os educandos são motivados a procurarem uma feminilidade nos movimentos imaginando a sereia com cabelos grandes, também, são referenciados pelo mito afro religioso, o orixá Iemanjá, a rainha das águas, que traz consigo o pente e o espelho nas mãos, edificando paz, luz, calma, beleza, sensualidade e vaidade. Neste caminhar, a “cínica” dança pessoal da Sereia se desenvolve pela experimentação, em improvisos e movimentos pessoais surge a sua formatação no corpo com as pernas unidas o tempo todo, o tronco e os braços no movimento de banho e nado, são os meios expressivos de movimentação deste estado de corpo Sereia.

5. ESTADO DE CORPO FÚRIA

O estado de corpo Fúria, o diabo palhaço, pautou-se na metáfora da guerra, uma corporificação diabólica e palhaço, ao mesmo tempo, coabitando o guerreiro/diabo/palhaço em uma batalha no inferno, a sua moradia. Ao guerrear, o diabo e o palhaço, num único corpo, dança com furor e alegria, através do sapateado, o etnométodo 5, o tropé, utilizado no estado de corpo, o guerreiro pessoal, juntamente com o etnométodo 4, a marcha, descrito na primeira parte do aquecimento, no estado de corpo, O Fúria, é retomado como base para o trabalho didático, como etnométodo 1.

Etnométodo 1, a marcha, são momentos para andar, pisar, caminhar, percorrer, acelerar, correr, parar, e marchar novamente, partindo-se do lugar agora conquistado, após percorrer o território da sala de aula.

Etnométodo 2, adorar o divino, ocorre como o marchar indicando ao estacionar o corpo, ajoelha-se, como se estivesse a rezar, depois, levanta-se e marcha, depois, ajoelhar-se, adorando o divino, e sentar-se. E assim, repetir a marcha, ajoelhar-se, sentar-se, levantar-se e girar o corpo, apoiando as nádegas no chão, para depois, levantar-se.

Etnométodo 3, o marchar para a guerra, se dá com a espada e o escudo, já descrito no estado de corpo, o guerreiro pessoal, desse modo, deve-se andar, pisar, caminhar, percorrer, acelerar, correr, parar com a espada e o escudo em formação no corpo.

Etnométodo 4, quebra na muquila, são as dinâmicas de movimentos com os sapateados, os tropés, realizados de diferentes modos a sua experimentação. Por exemplo, além do escudo e da espada, experimenta-se o sapateado com o dedo apontando para diferentes direções e pessoas da sala, em tom acusatório. Os quadris também são explorados em deslocamentos em círculos, com as pernas dobradas em afrouxamento, de modo a indicar uma corporalidade meio palhaço fanfarrão.

Etnométrodo 5, a guerra, ocorre utilizando a dinâmicas de sapateados, os tropés, empunhando o escudo e a espada, com os braços nessa formação, propõe-se a luta entre os Fúrias, em duplas, trios, na formação dos dois cordões. As dinâmicas de movimentos devem explorar as linhas espaciais e suas direções no espaço cênico.

Etnométrodo 6, a máscara, é trabalhada isoladamente, para desenvolver expressões faciais de raiva, alegria, tristeza, risos e caretas, para demarcar o lado palhaço, acoplado ao lado Fúria, para depois, realizar a “cínica” dança pessoal do Fúria.

Etnométrodo 7, a dança do Fúria é estimulada para ser livre, a partir da incorporação dos exercícios acima, utilizando as dinâmicas de movimentos já experimentadas, de uma maneira livre e buscando a interpretação de cada um, utilizando deslocamentos no espaço da sala.

6. ESTADO DE CORPO LOUCO

O personagem surgido como uma dança dupla, através da paródia do nome do livro de Antonin Artaud, “O teatro e o Seu Duplo” (1981), o referencial de sua loucura e seu momento de escrita de glossolalias é trabalhado o estado de corpo, o Louco, com a sua dança e seu duplo. Dessa forma, o corpo pensado como se fosse dois, um sujeito desenhado na frente e outro nas costas do corpo do sujeito, esse duplo é o suporte para a busca da expressão do corpo, como duas faces diferentes e complementares da mesma moeda.

Etnométrodo 1, marcha louca, são caminhadas realizadas pelo etnométodo a marcha, acrescida de torções, posições do corpo não convencionais, desestruturação do equilíbrio, rotações de quadris, antebraços e braços, em movimentos torcidos feitos pela inversão de partes do corpo, com movimentos não usual no cotidiano.

Etnométrodo 2, *o dentro e o fora*, são movimentos que incidem em tonificar e expressar, o dentro e o fora do corpo, como rotações de braços, pés e pernas em direções opostas: Pronação, rotação medial do rádio; supinação,

rotação lateral do rádio; circunção, combinação de flexão, abdução, extensão e adução; desvio, flexão e extensão dos movimentos.

Etnométrodo 3, a dança e o duplo, possui duas perspectivas de expressividade do movimento realizados pela frente e pelas costas do corpo, nessa experimentação, a idéia de duplo é disparada por comandos para acessar dois estados psicológicos: sanidade e loucura, delírio e criação, dessa maneira, a visibilidade do corpo expressivo pela frente e as capacidades expressivas do corpo posicionado de costas.

São exercícios orientados para serem dançados por um corpo em conflito, um ser com duas personalidades: o racional e o emocional cenicamente, para que o público possa ver um corpo em debate porque nele reside duas pessoas, numa espécie de “o médico e o monstro”, ora um, ora outro, está em evidência.

Etnométrodo 4, tara ila, é a provocação da invenção pessoal de glossolalias, diferentes sons em estado de júbilo, causando uma alteração da consciência que antecede a aplicação da glossolalia artaudiana.

Etnométrodo 5, *karaban kreta*, visa um brincar com a fala de diferentes maneiras recitando a glossolalia de Artaud: “potam am cram, katanam anankreta, karaban kreta, tanaman anangtera, Konaman Kreta, e Pustulam oretam, taumer, daldi faldisti, taumer oumer, Tena tana dili, kunchta dzeris, dzama dzena di li, fatardi tar azor, ta uela auela a tara ila”.

Etnométrodo 6, a dança da glossolalia, recurso didático para alterar o estado de corpo e consciência dos educandos, favorecido pela junção da fala gerando movimentos improvisados, maneiras não convencionais de posar o corpo como estímulos para dançar expelindo pelos órgãos as palavras da glossolalia de Artaud.

Etnométrodo 7, a dança do Louco, se realiza livremente com improvisações através desse corpo e pensamento duplo, provocando emoções através da metáfora da loucura. O louco pode estar presente em todos nós, o nosso lado racional e o outro alienado. Ao finalizar a dança do louco quando chega em seu êxtase, o sujeito se recolhe em um canto da sala, como se estivesse

falando sozinho, exibindo as suas glossolalias improvisadas e misturando com partes do texto de Artaud.

7. ESTADO DE CORPO MESSIAS

O estado de corpo do Messias é um ser protestando, um pregador em transe através das palavras proferidas, tendo como ponto de partida encontrar um corpo em êxtase, tendo como referência líderes e pregadores, inflamados por seus discursos religiosos ou políticos, explorando o recorte do texto, Manifesto Antropófago que será explorado em seus etnométodos.

Etnométrodo 1, manifesto teórico, abarca uma roda de conversa na direção da cultura brasileira em sintonia com pensamentos artísticos implicados nas nossas matrizes estéticas populares, que muito contribuíram na formação da arte brasileira, em aspectos de renovação, com ênfase ao Modernismo.

Etnométrodo 2, o Corpo Figuré (etnométodo 7, aquecimento) compõe-se do exercício realizado a partir do rolamento no chão, feito em cinco momentos: 1-rolar deitado, duas vezes, 2- Sentar-se; 3- Engatinhar; 4- Andar imitando um urso, e 5-Levantar o corpo desenrolando a coluna, até ficar na ponta dos pés. Essa movimentação em etapas é realizada várias vezes. O exercício é invertido as fases, quando o Corpo Figuré está em pé, repete as fases ao contrário, o Corpo Figuré retorna para o Corpo X.

Etnométrodo 3, corpo messias (Etnométrodo 3, a dança e o duplo, estado de corpo Louco), possui duas perspectivas de expressar a frente e as costas do corpo, propõe elaborar duas pessoas, dois lados da mesma moeda, a serem desfiguradas, exploradas nessa experimentação. *A visibilidade do corpo localizado de frente* será priorizada, do que as capacidades expressivas do corpo posicionado de costas. Os alunos são instruídos para realizar o trabalho performativo como se fosse um líder revolucionário, sindical, ou religioso, ou o Messias, aquele que traz a boa nova.

Etnométrodo 4, a contradança, o corpo Messias falando o Manifesto Antropofágico, o qual foi recortado, contendo no texto as frases que começam

coma palavra contra, ex. “Contra o Padre Vieira...contra Anchieta”. todos recebem uma cópia do recorte, a contradança do Messias se faz como se fosse um protesto através da corporalidade e a fala que vai ganhando formas mais exageradas.

8. ESTADO DE CORPO MATA MOSQUITO

Esta ação pedagógica acontece com uma sequência de palmas, que o dançarino executa em ritmos para matar o mosquito, um inseto imaginário. As mãos geram sons ao ele improvisar a dança batendo e tocando no corpo, executando palmadas em si mesmo. A dinâmica de tempo e espaço é alterada, causando o deslocamento, de acordo com o voo imaginário do mosquito, assim, a dinâmica de movimento e ritmo, envolve várias possibilidades de exploração. A “cínica” dança pessoal ocorre ao concebê-lo metaforizando o mosquito como nossas mazelas sociais: guerras, fomes, pestes, violência, ou, todo o tipo de degradação que a civilização humana construiu, ou algo que nos incomode e que precisa ser exterminado.

Etnométrodo 1, tirando o pó, começa pelas mãos tirando a areia, uma palma da outra. A limpeza precisa ser feita batendo, levemente, no corpo todo, depois sacodindo o corpo todo.

Etnométrodo 2, a mão limpa a outra, deve ser realizado em duplas, uma pessoa com suas mãos em contato com a mão do colega tira o pó da sua mão, depois, vai massageando com tapinhas o corpo do companheiro, e assim, formam-se trios, quartetos, quintetos, sucessivamente.

Etnométrodo 3, o repelente, ocorre, individualmente, com o sujeito batendo palmas em seu corpo, como se estivesse passando um repelente, para explorar ritmos sonoros com as mãos no corpo. Direciona-se para encontrar três ritmos que possam ser repetidos, experimenta-se as cadências, depois, muda-se direção das mãos (frente (altura do peito), alto (o teto), e baixo (chão).

Etnométrodo 4, sentinela (espiral), por palmadas, extrair sons diferentes pelo corpo. Depois, acrescenta-se os três ritmos, marcados no etnométodo 2.

Explorando ao máximo as possibilidades, as palmas, os sons devem invadir o ambiente, igualmente, ao incômodo de uma sentinela (espiral) acesa em um ambiente.

Etnométrodo 5, o mata mosquito sentado na posição de lótus da loga, olhos cerrados, medita, sendo interrompido por um mosquito picando em diferentes partes do seu corpo. Desse modo, o ato de eliminar o mosquito é o roteiro da experimentação rítmica dançante, e assim, a ação explora diferentes sons, em confluências do movimento pelo estado de corpo do Messias na base percussiva e rítmica realizando a sua “cínica” dança pessoal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim sempre é difícil de considerar, desse modo, recorrer ao auxílio de sinônimos direciona para o ponderar, ajustar os dados, amenizar, meditar. O que se deveria acabar, não tem fim, pois, a pesquisa tem caráter inconcluso, mas, pode-se tentar aperfeiçoar, direcionando aos questionamentos objetivando responder como suposições. Neste caminho, a hipótese no estudo denota a encenação dos “botadores de figurás”, um procedimento artístico e estético, realizado por desfiguração, a “desfiguração da moeda” é recorrente.

O Guerreiro Alagoano, na perspectiva de sua pedagogia como facilitador educacional, o emaranhado de informações e facetas que o constitui, o torna um livro inacabado, um “buraco de minhoca”, várias constelações de epistemologias locais. A produção de conhecimentos elaborados nesta tese, torna-se um aprimorado inconcluso, em seus saberes adquiridos, expandindo o objeto revelando outros lados de uma moeda multifacetada, como várias moedas desfiguradas, fundidas em nossas ancestralidades do brincar.

A esta conclusão considera-se importante, o achado da maneira que os entremeios do Guerreiro Alagoano eram “botados”, dentro da brincadeira, a partir das obras de Théo Brandão, e a pesquisa de campo realizando as entrevistas com pesquisadores e brincantes. Percebeu-se muitas informações sobre estas etnocenas. O mérito dos resultados está na possibilidade de trazer pelo procedimento descritivo informações dessas “botações de figurás”, sendo possível ter uma noção dos momentos cênicos dos entremeios nos Guerreiros.

Também, de uma certa maneira, nesta participação os entremeios foram “devolvidos” para a cena atual no Guerreiro Alagoano, sendo “Guerreiro por Natureza” pelo entusiasmo e o senso de membro do pesquisador, o Mestre André Joaquim dos Santos foi envolvido os entremeios, no grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, local da pesquisa participativa, o mestre André Joaquim dos Santos, está no processo de “botá-los”. Nesta direção, no grupo Guerreiro Mensageiro Padre Cícero passou a existir o Boi, a Burrinha e o Zabelê.

Os entremeios, além de serem alcançados na pesquisa, no contexto organizacional do seu drama, se refletiu o seu itinerário até a sua apresentação, no Guerreiro Alagoano. Desse modo, acendeu-se outra hipótese sobre os entremeios na apresentação do Guerreiro Alagoano, possuindo uma relação, do ponto de vista da desfiguração com o entremez português e espanhol.

O trajeto do objeto relatado no memorial sujeito-trajeto-objeto, deixa evidenciada a relação matricial com o entremez português e espanhol, chegando para as terras brasileiras com o teatro nacional nascendo de gêneros portugueses trazido com a corte. Também, o estudo demarca que eles possuem, ainda, a mesma função de descontração para o público entre as partes mais longas. Eles são organizados como cenas curtas, sobretudo, para uma descontração para o público, como divertimentos no formato de antecedência ou após ao trágico.

Os conceitos de bricolagem, desfiguração e autorização, enunciados pela multirreferencialidade nas ciências e na educação, neste estudo foram indicados como possibilidade para romper os paradigmas teóricos educacionais vigentes, instigando o professor, pesquisador, artista, por autorização, compor seus próprios etnométodos, atravessado o sujeito pela etnometodologia, propiciando o avanço em seu terreno no desenvolvimento desta pesquisa.

A prática da pesquisa por autorização, referendou a criação de conceitos como etnométodos teóricos, desfigurando outros, a bricolagem e corpo brincante, juntos demarcando o procedimento de estudo como uma “bri(n)colagem” epistemológica. Situa-se no contexto, uma práxis, tecendo epistemologias e práticas artísticas, aparentemente díspares, mas, que se coadunam.

A “bri(n)colagem” epistemológica afere como hipótese a invenção do termo na perspectiva como um etnométodo, podendo ser o artista-pesquisador-bricoleur, artesão, sendo ele membro de grupos que falem o mesmo linguajar. A iniciativa envolve a utilização dos materiais que o cerca, inventando ferramentas, tendo como astúcia, juntar, separar, teorias ou qualquer, outra experiência apreendida em sua trajetória por meio do estudo, o direcionamento está no

nomear, para explicar o seu fazer, o correlacionar, bricolar, br(i)ncolar, emaranhar o objeto.

Graças a este estudo foi possível propor a “bri(n)colagem” epistemológica como um reflexo, espelhando e espelhado, pelo Guerreiro Alagoano, refletindo a sua própria invenção, a brincadeira e a “bri(n)colagem). A complexidade de suas informações sendo observadas é um adentramento no seu chapéu em forma de catedral, bricolado pelo mestre, com seus espelhos resplandecendo as suas fitas coloridas, cada fita, cada detalhe, são multiplicidades didáticas, estéticas, psicológicas, poéticas-pedagógicas.

A elaboração do termo “bri(n)colagem”, desse modo, emerge pela experiência docente do sujeito “Guerreiro por Natureza”, nas disciplinas Danças Populares e do Brasil, enveredando esta pesquisa pela etnocenologia. Esta associação ao campo da etnocenologia no contexto da disciplina, entrelaçou a prática docente mirada para ser sistematizada como uma etnometodologia. Estas experiências e apontamentos estão nos entremeios da tese, no capítulo 4, Etnometodologia de uma “cínica dança pessoal. Portanto, a inconclusão está sendo inquerida quando não foi possível ser contemplado, neste momento, os etnométodos dessa prática docente.

Aparta-se nestas considerações finais, o entusiasmo do sujeito “Guerreiro por Natureza”, Cláudius, o imperador, direcionando os resultados da pesquisa para enviesar, mais detalhadamente, os procedimentos de sua “bri(n)colagem” epistemológica, como um possível modelo de ensino didático para abordar as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados - os PCHEOs, no Ensino Superior, num estudo pós-doutoral, por curiosidade e criatividade elaborar etnométodos no direcionamento dos termos do campo da etnocenologia, esmiuçando formas de ensinar os PCHEO-s e suas epistemologia locais.

Ainda, pelo conceito etnocenológico de matrizes estéticas houve o acréscimo matrizes dos povos ciganos na abordagem docente, pois, observa-se sendo demarcada com frequência as matrizes indígenas, europeias e africanas. Essa necessidade de enfatizar as matrizes ciganas surge de uma expe-

riência na disciplina, Danças Populares Alagoanas, através de um questionamento de uma aluna, neste aspecto, providenciou-se uma aula específica, convidando um membro dos povos romanis ciganos para encaminhar o assunto. Os povos romanis, ciganos, possuem significativas contribuições em nossas matrizes estéticas e na construção das práticas espetaculares alagoanas, ainda não reveladas. As informações chegadas até nós sobre estes povos, nesta proposição didática foram de um esclarecimento ímpar, por exemplo, a presença da Cigana no Pastoril, que por sua vez, é uma matriz do Guerreiro Alagoano; e ainda, o entremeio do Urso; as La Ursas de Carnaval são matrizes dos povos romanis, ciganos.

Deve-se arrematar em conclusão do estudo, a função de descontração do entremeio no Guerreiro Alagoano, com a mesma semelhança do entremeio clássico, espanhol e português, apresentado como divertimento antes duma representação longa. A hipótese sustentada por este estudo é que o entremeio, dentro do Guerreiro Alagoano, possui a função de aliviar as tensões, causar descontração aos espectadores, neste contexto, a professora Josefina Novaes⁶⁵, relatou que o Mestre Nivaldo Abdias⁶⁶, afirmou que os entremeios “é um descanso, para os mestres, os “figurás” e as pessoas que assistem, senão ninguém aguenta”. (Novaes, 2020. Informação Verbal). Nesta direção, os entremeios quando eram apresentados na comunidade proporcionavam outro clima, criando um alívio, uma pausa, uma suspensão no contexto dramático, diante das suas partes trágicas com o seu tema da guerra.

A docência a partir do Guerreiro Alagoano somos transferidos para o entendimento de várias manifestações populares localizadas tanto em Alagoas,

⁶⁵ Ver Apêndice 6: Entrevista realizada pelo autor por telefone, mês de agosto de 2020.

⁶⁶ Nivaldo Abdias Bomfim (1932,-2013), do grupo de Guerreiro Campeão do Trenado, nasceu no município de Palmeira dos Índios (AL). Começou aos 8 anos, dançando no Reisado, da mestra Zefa Bispo e com a mestra Joana Gajuru. Aprendeu com grandes mestres, como Adelfo Vieira/Atalaia e Zé Pequeno/Maceió, também, participou, por vários anos, do Guerreiro Barreira Pesada, por sua filha, Iraci dos Santos, no bairro da Chã da Jaqueira, onde morava. Disponível em: <https://www.alagoasnet.com.br/v3/mestre-guerreiro-nivaldo-abdias-morre-aos-81-anos-deixando-legado-a-cultura-local/>. Acesso em: 27 de Agos 2020.

quanto no Estado brasileiro. A primeira atitude epistemológica acende o folgado Guerreiro Alagoano, a partir de sua construção matricial como um corpo complexo, tecido por fazeres que envolvem uma bricolagem estética elaborando diversos conhecimentos. O constante trânsito de informações e modificações em estéticas reelaboradas é o mote da desfiguração de uma coisa a partir de outra, assim, a etnografia da brincadeira e a vivência do sujeito potencializou organizar elementos educativos como disparador de conhecimentos, enviados por seus dados históricos em suas matrizes estéticas.

A etnometodologia de ensino relatada atravessando o Guerreiro Alagoano demarca a guerra como ponto de partida para a imergência no universo dos PCHEO-s, no processo ensino aprendizagem. Também, a intenção pedagógica para o entendimento dinâmico das culturas populares induzindo o conteúdo nas disciplinas: Danças Populares de Alagoas e do Brasil, pelo olhar das suas pluralidades e heterogeneidades. As diferentes acepções propõem aos educandos e ao educador, “desfigurar a moeda”, mostrando o outro lado dos termos e suas etimologias em suas ideologias, em suas territorialidades.

A didática do desfigurar a moeda, exige a parresia, como arte e coragem de dizer a verdade, situar a história, a antropologia, a sociologia, a cultura e desvendar os seus véus ideológicos. Permite contar a outra história, a dos vencidos, o outro lado dos fatos que a escola, geralmente, não conta. A compreensão de mundo está implícita nas diretrizes educacionais impulsionando para pressupostos atinentes à ética, à estética e à ludicidade no mundo de hoje, mediados pelo cinismo, *kinimus*.

O Movimento Cínico, dessa maneira, comporta uma resistência a determinadas formas de poder, uma forma de lutar contra as ideologias, devendo ser inserida no contexto artístico e educacional como forma de luta. Foucault, parte da premissa de que:

O principal objetivo dessa luta não está em atacar tanto uma ou outra instituição de poder, grupo, classe, elite, quanto uma técnica particular, uma forma de poder. E sim, resistir a despeito da forma de poder que se exerce sobre a vida cotidiana das pessoas, que classifica os

indivíduos em categorias, designa-os por sua individualidade própria, prende-os à sua identidade, impõe-lhes uma lei de verdade que é preciso neles reconhecer. (ALMEIDA, 1985. p. 165)

A reflexão das subjetividades sempre foi o tema central em Michel Foucault (1985), a sua filosofia recorre para uma transformação pela reflexão sobre a objetivação e subjetivação.

A objetivação ocorre duplamente, de um lado, a objetivação parte do homem, como uma figura discursiva, universalista, passando a ser objeto da ciência, terreno arqueológico. Por outro, através de práticas muralhas, “as relações poder/saber, o terreno genealógico. (FOUCAULT Apud ALMEIDA, 1985, p.165).

Espaços educacionais e de artes, em sua maioria, tornam-se ambientes de poder, sem atmosfera para as subjetividades, excluem as classes menos favorecidas, situam as manifestações populares, práticas artísticas independentes, fora dos ateliês de artes num lugar de não artístico.

O Movimento Cínico estimula a criação de um outro jeito para atuar nas questões da existência, instigando para compor uma ação artística e pedagógica na aproximação da vida com a escola, da arte com a vida. “Tal modificação, pressupõe uma interpelação para o outro, chamando também, a se transformar e viver uma vida outra.” (Foucault, Apud Almeida, p. 161).

A educação se molda com formas rígidas de disciplinas, por meio de um “regime de verdade, que garante o acesso à verdade ao sujeito, por meio da aquisição da lei, da adaptação à norma e pela internalização de um código moral, identitário” (Id. Ibid. p.162). A afronta cínica, a “moeda desfigurada”, faz equivalências para o advento de sociedades alternativas, ou, práticas artísticas, de ensino, por modos de operar diferenciados na contemporaneidade, são maneiras de atuar socialmente, delineadas por Foucault, como forma de viver revolucionariamente.

O corpo pedagógico multirreferencial do Guerreiro Alagoano, efetivando-se como desfigurador e desfigurado, traz em seu bojo a concretização dos ajustes e negociações sociais pelas dinâmicas transformadoras no universo das artes populares. São ações em mutações que estão refletidas como variações e modificações, inevitáveis de todas as sociedades. As modificações demonstram que somos, acima de tudo, seres dinâmicos e criativos, em processo de construções e inacabamentos.

REFERÊNCIAS

ALVES, C. **Espumas Flutuantes**. [S.l.]: Universidade da Amazonia , 2021. Disponível em: <http://www.valdiraguilera.net/bu/espumas-flutuantes.pdf>. Acesso em: 01 agosto 2021.

AMOROSO, D. Etnocologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo. **Anais ABRACE**, Campinas, v. 1, n. 11, p. 6, 2010. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3233>. Acesso em: 17 Janeiro 2021.

ANDRADE. <https://www.significadodonome.com/andrade/>. **Significado do Nome Andrade**, 2020. Disponível em: <https://www.significadodonome.com/andrade/>. Acesso em: 24 julho 2020.

ANDRADE, M. **Danças Dramáticas do Brasil 1º, 2º e 3º tomo**. 1º. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ANDRADE, M. **Macunaíma. O herói sem nenhum caráter**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, O. **Do Pau Brasil a Antropofagia As Utopias Obras Completas**. 2. ed. [S.l.]: Civilização Brasileira , 1970.

ANDRADE, O. **Manifesto da Poesia Pau-brasil Manifesto Antropófago o Rei da Vela**. [S.l.]: Paz e Terra, 1996.

ANTISERI, G.; REALE, D. **História da Filosofia**. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.

ARDOINO, J. **Abordagem Multirreferencial (Plural) das situações Educativas e Formativas**. 1º. ed. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1998.

ARDOINO, J. **Abordagem Multirreferencial (Plural) das situações Educativas e Formativas. In. Multirreferencialidade nas Ciências da Educação**. 1º. ed. São Carlos: Editora da UFSCAR, 1998.

ARTAUD, A. **O teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. 1. ed. São Paulo: Max Limonad, 1981.

ASCENSIO, E. **Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente : con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo**. 2. ed. Madrid: Gredos, 1971. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/itinerario-del-entremes-desde-lope-de->

rueda-a-quinones-de-benavente-con-cinco-entremeses-de-d-francisco-de-quevedo/. Acesso em: 18 março 2020.

BAIOCCHI, M. **Dança Veredas D'Alma**. 9. ed. São Paulo: Palas Athenas, 1995.

BENITEZ, D. E. N. Significado de anaideia carregado por Danilo Enrique Noreña Benítez. **Dicionário Aberto e Colaborativo**, 2020. Disponível em: <https://pt.significadode.org/definicao/152574.htm>. Acesso em: 15 março 2020.

BIÃO, A. **Um Léxico para a Etnocologia**: proposta Preliminar. Salvador: FastDegin Editora, 2007. 79-94 p.

BIÃO, A. BIÃO, Armindo. As artes do espetáculo no Brasil contemporâneo. **Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies.**, p. 323-345, 2009. ISSN 23. Disponível em: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1266&context>. Acesso em: 17 janeiro 2021.

BIÃO, A. **Teatro de cordel e formação para a cena**: textos reunidos. Salvador: P & A, 2009.

BLANCK, A. F. D. A. **Pensamento Extemporâneo. Faculdade Don Luciano Mendes. Filosofia a Qualquer tempo**, 2 novembro. 2011. Disponível em: <https://pensamentoextemporaneo.com.br/?p=1859#comment-247029>. Acesso em: 31 maio 2021.

BORBA, S. D. C. **Multirreferencialidade e Bricolagem. In. Multirreferencialidade na Formação do Professor-Pesquisador “da Conformidade à Complexidade”**. 1. ed. Maceió: Gráfica PSE, 1997.

BORBA, S. D. C. **Multirreferencialidade na Formação do Professor-Pesquisador “da Conformidade à Complexidade**. 1. ed. Maceió: Gráfica PSE, 1997.

BRANDÃO, T. **Folgedos Natalinos**. 1. ed. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2003.

BRANDÃO, T. **O Guerreiro. Folgedos Natalinos**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, Museu Théo Brandão, 2003.

BRANDÃO, T. **O Reisado Alagoano**. 2º. ed. Maceió: EDUFAL. Universidade Federal de Alagoas, 2007.

BRANDÃO, T. **O Reisado Alagoano**. 2. ed. Maceió: EDUFAL, 2007.

BUDASZ, R. **Teatro e Música na América Portuguesa**. 2. ed. Curitiba: DeArts-UFPR, 2008.

CAETANO, E. Importância do Mito de Psiquê para a Psicologia. **Saúde e Vida**, 2019. Disponível em: <https://sistecnews.com.br/coluna/51/importancia-do-mito-de-eros-e-psique-para-a-psicologia>. Acesso em: 17 janeiro 2021.

CELSA, M. **Borboleta**. Maceió: Fundação Municipal de Ação Cultural e Associação dos Folguedos Populares de Alagoas – ASFOPAL, 2002.

CERTEAU, M. D. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 19. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CESAROLLI, U. **O LUME no contexto do Teatro de Pesquisa no Século XX**. Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 227. 2011.

CLÁUDIO. <https://www.significadodosnomes.com.br/claudio>. **Significado dos Nomes.com**, 2020. Disponível em: <https://www.significadodosnomes.com.br/claudio>. Acesso em: 24 julho 2020.

CLEMILDA; TRAJANO, A. **Guerreiro Alagoano**. Rio de Janeiro: RBM 8162, 2004. CD.

CORPORALIDADE. Priberan Dicionário. dicionario.priberam.org/corporalidade, 2021. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/corporalidade>. Acesso em: 15 fev 2021.

CORPORIFICAÇÃO. **Dicio.com**, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/corporificacao>. Acesso em: 11 janeiro 2021.

COULON, A. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 1995.

COULON, A. **Etnometodologia na Educação**. Petrópolis: : Vozes, 1996.

DANTAS, C. L. Entremeios e Formação para Cena. Cláudio Antônio Santos da SANTOS, Maceio, 16 março 2019.

DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971. 229-249 p. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2017/08/derrida-jacques-a-estrutura-o-signo-e-o-jogo-nas-ciencias-humanas.pdf>. Acesso em: 17 março 2020.

DESFIGURADO. **Dicionário Online de Português**, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/desfigurado>. Acesso em: 12 fevereiro 2020.

DOMENICI, E. Estados Corporais como Parâmetros de Investigação do Corpo. **Publionline UNICAMP**, Campinas, 2008. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br>. Acesso em: 01 julho 2021.

DOMENICI, E. **Estados Corporais como Parâmetros de Investigação em Dança**. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2008.

DOMENICI, E. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, p. 69-85, maio/ago 2010. ISSN 2.

DOMENICI, E. Portal UFBA IHAC. **Corpo Brincante - Estudos Contemporâneos das Danças Populares**, 2021. Disponível em: <https://ihac.ufba.br/project/brincante/>. Acesso em: 20 fevereiro. 2021.

DOMENICI, E. L. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. **Cadernos GIPE-CIT**, Salvador, p. 0.7-17, 2009.

DUARTE, A. **O Folclore Negro de Alagoas**. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais , 1975.

ESPETACULAR. **dicionario Google**, 2010. Disponível em: https://www.google.com/search?q=espetacular&rlz=1C1GKLC_pt-BRBR943BR943&oq=espetacular&aqs=chrome.69i57j46i433j46l2j0j46j0l3j46.2847j0j15&sourceid=chrome&ie=UTF-8. Acesso em: 10 março 2010.

FEITAL, ; CÔRTEZ , M. **Reencantando a infância com cantigas, brincadeiras e diversão**. Viçosa: Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata, 2009.

FEITAL, D.; CORTES, M. **Reencantando a infância com cantigas, brincadeiras e diversão**. Viçosa: Centro de Tecnologias Alternativas da Zona da Mata, 2009.

FIGURAS. **Dicionário Criativo**, 2020. Disponível em: <https://dicionariocriativo.com.br/sinonimos-e-antonimos/figuras>. Acesso em: 12 Dezembro 2020.

FONSECA, D. M. D. A pedagogia Científica de Bachelard: Uma Reflexão a Favor da Qualidade da Prática e da Pesquisa Docente. **Centro Universitário de Brasília. Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 34, n. 2 , p. 361-370, maio/ago 2008.

FONTES, M. N. **A Felicidade dos Cínicos**. Programa de PósGraduação Stricto Sensu em Filosofia da Faculdade São Bento. São Paulo, p. 79. 2014.

FOUCAULT, M. **A Coragem da Verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Tradução de introdução e revisão técnica de Renato Machado Organização. 19. ed. São Paulo: Graal, 2013.

FREIRE, P. **Educação como prática da liberdade**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. **Pedagogia da Atonomia: Sberes Necessários à Prtica Eucativa**. 16. ed. [S.l.]: Paz e Terra, 1996.

GADNELHA, R. C. P. Arte da Presença: por uma estética da existência em Sonia Mota. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3563/0>. Acesso em: 29 maio 2021.

GADOTTI, M. **Pensamento Pedagógico Brasileiro**. 8. ed. São Paulo,: Ática, 2006.

GARFINKEL, H. **estudos em etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018.

GOULET-GAZET, M. O.; BRANHAM, R. B. **Os Cínicos: O Movimento Cínico na Antiguidade**. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti. 1º. ed. [S.l.]: Loyola, 2007.

GREINER, C. **Butô, pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.

GREINER, C. Butô(s) na América Latina: Uma Reflexão. **Fundação Japão Org**, 13 janeiro 2013. Disponível em: https://fjosp.org.br/site/wp-content/uploads/2013/08/buto_na_america_latina-christine_greiner.pdf. Acesso em: 12 janeiro 2021.

GUERRERO, M. O. **Índia**. Rio de janeiro: Sony Music, 2005.

HIJIKATA, T. O Buto da Discipula: Carta a Natsu Nakagima. **Revista do Lume**, Campinas, p. 14-16, 1991. Disponível em: <https://www.cocenunicam.com.br>. Acesso em: 15 fevereiro 2020. Tradução por Lúcia Yagyú.

HOLANDA, A. B. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2. ed. [S.l.]: Editora Nova Fronteira, 1986.

INADEQUADA, R. Descaracterizar a Moeda Platão e Diógenes. **RAZÃO INADEQUADA**, 2021. Disponível em: Razão Inadequada. Descaracterizar a Moeda: Platão e Diógenes. Disponível em: <https://razoainadequada.com/filosofos/diogenes/platao-e-diogenes-descaracterizar-a-moeda/>. Acesso em: 15 janeiro 2021.

INDICIAIS. **Dicionário Online de Português**, 2021. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/indiciais/>. Acesso em: março 17 2021.

JABUKOWSKI, F. R. **Nietzsche: A Doutrina de Vontade de Potência Como Mecanismo de Superação. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Filosofia. CCHS- Unioeste**. Unioeste. São Paulo, p. 130. 2011.

JÚNIOR, V. Em Busca do Brasil Profundo: As Duas Viagens de Mário de Andrade. **Revista Anthesis**, v. 6, p. 136-150, Jan. – jul. 2018. ISSN 11. Disponível em: <file:///C:/Users/claudio/Documents/DEFESA%20TESE%20-%20Copia/refer%C3%A7%C3%A3o/VIAGENS%20ETNOGR%C3%81FICAS%20DE%20MARIO%20DE%20ANDRADE.pdf>. Acesso em: 23 fevereiro 2021.

LAÉRCIO, D. **Vida e Obra de Filósofos Ilustres**. Tradução de Lúcio Jakobsmuschel. São Paulo: Montecristo, 2020.

LAPASSADE, G. **Da Multirreferencialidade como “Bricolagem. In Multirreferencialidades nas Ciências e na Educação**. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

LAWRENCE da Arábia. Direção: David Lean. Produção: Davd Lean. Intérpretes: Peter OTOOLE. Reino Unido: Sony Pictures. 1962.

LEVIN, O. M. Teatro de papel – Certa Dramaturgia de Artur Azevedo. **Remate de Males**, n. 28, p. 43-52, jan./jun. 2008. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br>. Acesso em: 24 Fevereiro 2020.

LEVIN, O. M. A Rota dos Entremezes: entre Portugal e Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, p. 181-192, jul.-dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/29344>. Acesso em: 21 fevereiro 2020.

LEVI-STRAUS, C. **O Pensamento Selvagem**. Campinas: Companhia das Letras, 1986.

LIBÂNEO, J. C. **Democratização da Escola Pública**. São Paulo: Loyola, 1990.

LIBÂNEO, J. C. **Didática**. São Paulo: Cortez, 1994.

LIMA-NETO, L. C. A Dramaturgia Musical das Comédias de Luiz Carlos Martins Penna (1838-1874): Companhias, Artistas e Repertórios. **Dossiê Dramaturgia Musical Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB**, Brasília, v. 2 e 3, p. 93-119, 2020. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/1b46/64cde2318394855b730ef6e2744498d850ef.pdf>. Acesso em: 15 março 2020.

LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos**. 9ª. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000121.pdf>. Acesso em: 18 fevereiro 2020.

LOPES, V. A lenda do Jaraguá. **Overmundo**, 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/guia/a-lenda-do-jaragua>. Acesso em: 17 Janeiro 2020.

LOUCO. [sinonimos.com.br/louco/](https://www.sinonimos.com.br/louco/). **Sinônimos. Com. Br**, 2021. Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/louco/>. Acesso em: 13 fevereiro 2021.

LOUPE, L. **Corpos Híbridos**. In: SOTER, S. E. P. R. (. **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.

LUCKESI, C. C. **Filosofia da Educação**. São Paulo: Cortez, 1994.

MACEDO, R. S. **A etnopesquisa crítica e multirreferencial nas ciências humanas e na educação**. Salvador: EDUFBA, 2004.

MADUREIRA, J. R. **Émile Jaques-Dalcroze sobre a Experiência Poética da Rítmica - Uma Exposição em 9 Quadros Inacabados**. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, p. 191. 2008.

MAGALHÃES, A. artistas transformam paredes do bairro de jaragua em telas de arte. *Jornal Alagoas Notícias*, 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/al/alagoas/noticia/2013/10/artistas-transformam-paredoes-do-bairro-de-jaragua-em-telas-de-arte.html>. Acesso em: 27 mar 2019.

MAGALHÃES, E. **Entremeio do Jaraguá**. Maceió. 2014.

MALUF, S. W. Corpo e Corporalidade nas Culturas Contemporâneas: Abordagens Antropológicas. **Esboço Dossiê Corpo e História**, v. 9, n. 9, p. 87-101, 01 jan. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563/9837>. Acesso em: 12 julho 2021. Universidade Federal de Santa Catarina.

MAPA ASTRAL PERSONARE. **Astrologia Mapa Astral Mini**, 2021. ISSN Mapa Astral Personare. Disponível em: https://horoscopo.gshow.globo.com/astrologia/mapa-astral/mini/resultado/V7oXm4W1BiFgKaq6JoRtCy_jsH1XcwW86MdZdt25tlY. Acesso em: 15 Fevereiro 2021.

MARTINS, J. B. Contribuições Epistemológicas da Abordagem Multirreferencial para a Compreensão dos Fenômenos Educacionais. **Revista Brasileira de Educação**, Maio /Jun /Jul /Ago 2004. ISSN 26. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/v8cxLQ39KgjGgqKBCChvXQSg/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 abril 2019.

MAUSS, M. **As técnicas do corpo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

DE VRIES, A. **Mercurio e Psiquê, com o vaso de Perséfone, para o Olimpo**. 1593.

MORIN, E. **O problema epistemológico da complexidade**. [S.l.]: Europa América, 1985.

NOVAES, J. (. **Catálogo: Alagoas seus Folguedos & Suas Danças**. 02. ed. Maceió: Secretaria de Estado de cultura de Alagoas, 2007.

OHNO, Y. Yoshito Ohno em Entrevista Inedita Fala sobre Danca que se Confunde com Pratica Filosofica. Luiz Felipe Reis. **yoshito-ohno-em-entrevista-inedita**, 10 janeiro 2020. Disponível em: <https://fundacaoschmidt.org.br/yoshito-ohno-em-entrevista-inedita-fala-sobre-danca-que-se-confunde-com-pratica-filosofica/>. Acesso em: 10 Janeiro 2020.

OLIVEIRA, A. D. A Travessia Impossível: A História de João Ribeiro de Barros e do Jahú. **São Paulo em Foco**, 10 julho 2015. Disponível em: <https://www.saopauloinfoco.com.br/joao-ribeiro-de-barros-jahu-historia/>. Acesso em: 10 março 2019.

OROVIO, C. N. Fernando Ortiz Estudo Crítico. **Biblioteca Virtual Ignacio Larramedí de Polígrafos**, Madri, 05 maio 2016. Disponível em: file:///C:/Users/WIN10/OneDrive/Desktop/DEFESA%20TESE%20FINAL%20SAO%20PAULO/LIBRO_FernandoOrtiz_.pdf. Acesso em: 01 janeiro 2021.

PÁDUA, E. M. M. D. **Metodologia da Pesquisa: Abordagem Teórico-Prática**. 17. ed. Campinas: Papirus, 2012.

PAVONE, R. **Datemi un martello**. Turim: RCA records, 1964. single.

PONZIO, A. F. Sônia Mota fala sobre a Arte da Presença. **Conectadance**, 2020. Disponível em:

<https://conectedance.com.br/diaadia/sonia-mota-fala-sobre-a-arte-da-presenca-tecnica-de-sua-autoria-sobre-a-qual-ministrara-oficina-no-estudio-oito-nova-danca-em-sao-paulo/>. Acesso em: 29 maio 2021.

PRADIER, J.-M. Etnocologia: As Encarnações do Imaginário. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 56, 2013. ISSN 2.

QUINTELA, G. Entremeios e Formação para a Cena. Cláudio Antônio Santos da Silva SILVA, Maceió, 17 agosto 2019.

REY, A. **Dictionnaire Le Robert Micro**. [S.l.]: Le Robert, 2009.

ROBBIE; SLY. **Into Batle**. [S.l.]: Warner Chappell., 1998.

SANNAZARO, A. R. Martins Pena um Homem do Teatro na Crítica Literária Brasileira.

Opiniões Revista USP.Br, São Paulo, p. 69-79, 2016. ISSN 08. Disponível em: [rhttps://www.revistas.usp.br/article/download](https://www.revistas.usp.br/article/download). Acesso em: 18 Fevereiro 2020.

SANTOS, M. J. D. Botar Figurás no Guerreiro Alagoano. SILVA, Maceió, 5 março 2019.

SANTOS, M. J. D. Botando Figurás no Grupo Mensageiro Padre Cícero. Cláudio Antônio Santos da Silva SANTOS, Maceió, 07 fevereiro 2020.

SANTOS, M. J. D. Botando Bichos no grupo Mensageiro Padre Cícero. Cláudio Antônio Santos da SILVA, 11 maio 2021.

SAVIANI, D. **Escola e Democracia**. 36. ed. São Paulo: Autores Associador, 2001.

SAVIANI, D. **Pedagogia histórico-crítica: primeiras aproximações**. 10. ed. Campinas: Autores Associados, 2008.

SCIENCE, C. *et al.* **Um Caminho pelo Mundo Livre**. Rio de Janeiro: Estúdio Nas Nuvens, 1996.

COLLA, A. C. **Ser estando Mulheres**. Salvador: 1 Setembro 2017.

SILVA, C. A. S. D. **O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial**. Universidade Federal da Bahia, Salvador. Salvador. 2015.

SILVA. Significado de Silva. **Dicionário Online da Língua Portuguesa**, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/silva/>. Acesso em: 17 dezembro 2020.

SILVA, C. A. S. D. **Estudo do Corpo na Dança do Guerreiro Alagoano**. Universidade Feral da Bahia. Salvador. 2006.

SILVA, C. A. S. D. **Entremeios no Corpo Especial**. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.

SILVA, C. A. S. D. **O Guerreiro Alagoano: Uma Pedagogia Multirreferencial**. Salvador: Dissertação (Mestrado), 2015.

SILVA, C. A. S. D. O Guerreiro Alagoano e seus Entremeios Multirreferenciais. **Anais I**

Encontro Nacional de Etnocenologia, Salvador, v. 1, n. 1, p. 81-92, Abril 2016. ISSN ISBN 978-85-8140-097-6.

SILVA, C. A. S. D. O Guerreiro Alagoano: Corpo e Pedagogia Multirreferencial. **I Encontro Nacional de Etnocenologia.: O Estado da Arte**, Salvador, p. 81-83, 2016.

SINÔNIMOS, D. D. [sinonimos.com.br/louco/](https://www.sinonimos.com.br/louco/). **sinônimos.com.br**, 2021. Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/louco/>. Acesso em: 15 março 2021.

SIQUEIRA, M. S. B. **Povo Cigano O Direito em Sua Mão**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos - SEDH, 2007. Disponível em: <http://static.paraiba.pb.gov.br/2016/05/cartilha-ciganos.pdf>. Acesso em: 01 julho 2021.

SLOTERDIJK, P. **Crítica Da Razão Cinica**. [S.l.]: Estacao Liberdade., 2012.

SOUZA, I. F. **“Eu sou alagoano, aonde o Guerreiro mora” : uma etnografia sobre o compartilhamento de fotografias de Guerreiro do arquivo etnográfico de Théo Brandão**. Universidade Federal de Alagoas. Maceió, p. 172. 2019.

SOUZA-SANTOS, B. D. Para Além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a Uma Ecologia de Saberes. **Novos Estudos. Novembro**, 01 novembro 2007. 24. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/ytPjkXXYbTRxnJ7THFDBrgc/?lang=pt>. Acesso em: 19 setembro 2020.

STIEL, V. C. **História do Transporte Urbano no Brasil: bondes e trólebus. 1984.** EBTU/Pini. Maceió. 1984.

TEATRALIDADE. **Dicionário Google**, 2021. Acesso em: 13 março 2021.

TZU, S. **A Arte da Guerra**. São Paulo: Record, 2006.

VASCONCELOS, T. Transição: Reisado X Guerreiro. **Boletim Alagoano do Folclore**, Maceió/Alagoas, n. Comissão Alagoana de Folclore. Século XXI, 2001. ISSN 1.

VEJA. Damares Alves. **VEJA**, São Paulo, 03 jan. 2019. Disponível em: <https://www.msn.com/pt-br/noticias/brasil/ministra-d%C3%A2mares-alves-reacende-pol%C3%A2mica-sobre-cores-de-meninos-e-meninas/ar-BBRM9tT>. Acesso em: 15 Fev 2019.

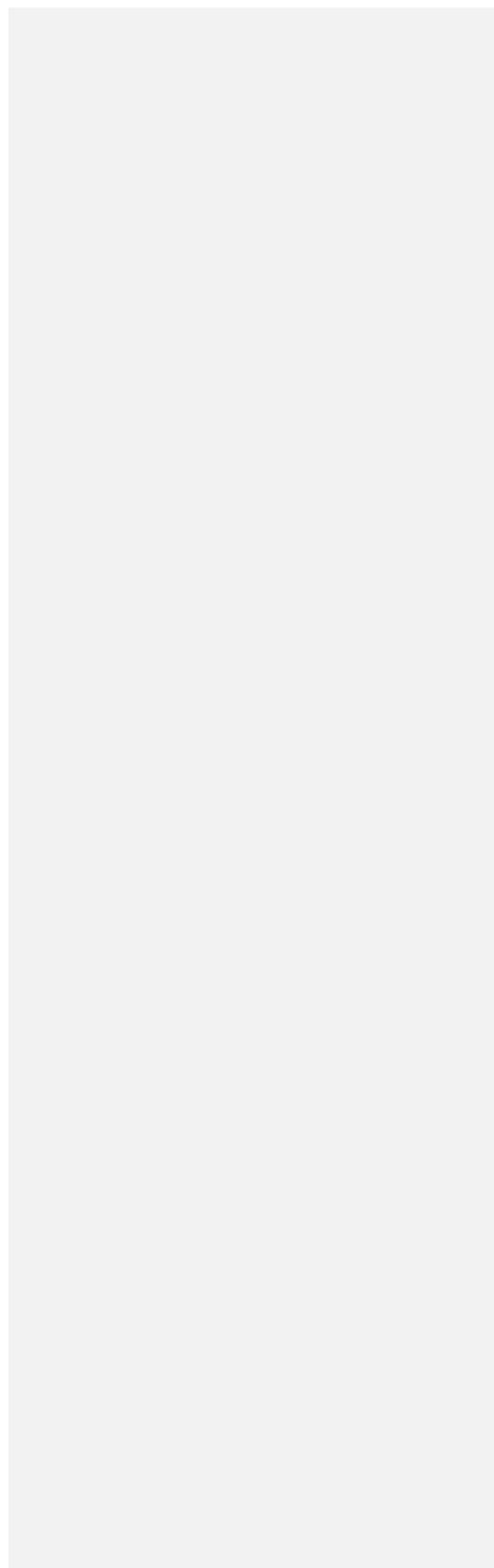
WILLER, C. Antonin Artaud: Loucura e Lucidez, Tradição e Modernidade. **Surrealismo, Poesia e Liberdade**, 2021. Disponível em: https://triplov.com/surreal/artaud_willer.html. Acesso em: 11 junho 2021.

YOKOYAMA, A. C. O Campo onde brotou o Butoh: Antes do Filho, o Pai. **researchgate.net**, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/322686511_O_campo_onde_brotou_o_Butoh_antes_do_filho_o_pai. Acesso em: 10 Jan 2020.

ZABELÊ. [https://pt.wikipedia.org/wiki/Zabel%C3%AA_\(ave\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Zabel%C3%AA_(ave)). **Zabelê ave**, 2019. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Zabel%C3%AA_\(ave\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Zabel%C3%AA_(ave)). Acesso em: 17 março 2019.

ZEIN, S.; KNOERR, C. D. S. Microfísica do Poder: Contribuições E Limites da Obra de Michel Foucault. **publicadireito.com.br**, 2021. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/artigos/?cod=4739d8dbd05dddb7>. Acesso em: 13 março 2021.

APENDICES



APÊNDICE 1. PERSONAS E MULTIRREFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela - Dançarina, pesquisadora, docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2010), pós-doutorado pela Université Paris 8- Saint Denis; doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia – UFBA (2009). Realizou seus estudos de graduação em Dança na Universidade Estadual de Campinas (2000-2005). Desde 2001, interessa-se por processos de criação em Dança em diálogo com as danças populares brasileiras, tendo como linguagens principais a capoeira angola e o samba. Desde 2013 é diretora artística e idealizadora do Casarão Barabadá, espaço voltado à criação em Dança em Salvador.

ANDRADE, OSWALD - José Oswald de Sousa de Andrade (São Paulo, 11 de janeiro de 1890 - São Paulo, 22 de outubro de 1954). Foi um poeta, escritor, ensaísta e dramaturgo brasileiro, um dos líderes da semana de arte de 1922. Formou-se em direito no largo São Francisco em 1919.

ANDRADE, Mário - Mário Raul de Morais Andrade (9 de outubro de 1893, São Paulo - 25 de fevereiro de 1945, São Paulo). Foi um poeta, romancista, musicólogo, historiador de arte, crítico e fotógrafo brasileiro. Um dos fundadores do modernismo no país, ele praticamente criou a poesia brasileira moderna com a publicação de sua *Pauliceia Desvairada* em 1922.

ANTISERI, Dario - professor de filosofia, bacharel em filosofia, pela Universidade de Perugia e por muitos anos é professor titular de metodologia das ciências sociais da Luíss, em Roma. Ele ensinou em Siena, Pádua e Roma, onde também foi o decano da faculdade de ciência política. Aposentou-se da academia em 2010.

ANTÍSTENES - (445 a.C. - 365 a.C.). Considerado o fundador da filosofia Cínica, aprendeu retórica com Górgias (485 a.C. — 380 a.C.), antes de se tornar um discípulo de Sócrates (469 a.C. ou 470 a.C.- 399 A.C). Filho de um ateniense com uma escrava trácia, por isso, não tinha nem o título, nem o direito de cidadão ateniense.

ARDOINO, Jacques - (1927 – 2015). Pedagogo francês, professor de ciências da educação na Universidade de Paris 8. É autor de obras pela educação e um dos primeiros a teorizar o papel do acompanhante profissional. Em 1973, defendeu uma tese estadual dirigida por Gaston Mialaret, intitulada *Contribuição para a Melhoria Contínua dos Professores*. Ele seguiu uma carreira acadêmica que o levou a ser professor de ciências da educação na Universidade de Paris 8. Por volta de 1960, ele se tornou secretário-geral da Associação Nacional para o Desenvolvimento das Ciências Humanas Aplicadas. Em 1961, publicou "A formação Aprofundada para o Aperfeiçoamento de Executivos", na revista *Jeune Patrono*, com base em seus

primeiros trabalhos, nos anos 1950, relacionados à psicométrica e caracterologia, e em suas reflexões sobre a formação empresarial. Em 1968, ele escreveu um prefácio sobre gestão para o livro de Douglas McGregor sobre a Teoria X e a Teoria Y. Traz um novo olhar sobre as relações educacionais: Perceber as inter-relações que reinam em um grupo de formação, identificar os líderes, os dominados, os excluídos, adaptar o comportamento educativo de acordo. Também, realiza trabalhos conceituais sobre as noções de alteração, heterogeneidade, relação, intervenção e projeto. Foi um dos primeiros a teorizar o papel do acompanhante profissional, já em 1965, em *Current Proposals on Education*. Em 1973, tornou-se Doutor Estadual em Letras e Ciências Humanas. Em 1990, ele foi o primeiro presidente da Associação Internacional de Língua Francesa para Pesquisa Científica em Educação.

ARAÚJO, Nonato – Artista popular, artesão, xilogravurista e cordelista, de Fortaleza, Ceará. Ele desfila com um modelo de Jaraguá, no tamanho normal, durante o carnaval. Disponibiliza xilogravuras, cordéis, camisetas, artes diversas, entre elas, estão os Jaraguás, em miniaturas, para compra pelo Facebook. No Estado do Ceará, o Jaraguá ainda é cultuado e conhecido dentro dos Reizados.

A ARTE DA GUERRA – Obra milenar, datada de aproximadamente 500 a.C. Em 1998 recebeu a tradução para português, e em 2008, foi adaptada pela editora Jardim dos Livros. O seu surgimento ocorreu de forma que revolucionou a maneira de guerrear e influencia estrategistas, até hoje, tanto no âmbito militar ou em qualquer outra área que se queira estratégias. Há poucas informações sobre Sun Tzu, não sabem exatamente onde e quando ele viveu, alguns estudiosos questionam sua existência, afirmando que o livro “A Arte da Guerra” foi escrito por diversas pessoas em conjunto. No entanto, Sun Tzu existiu, sendo um grande general chinês, responsável por grandes conquistas registrando suas experiências militares.

ASSUNÇÃO, Cátia Regina – Dançarina e professora, com Graduação em Dança, pela Escola de Dança da UFBA, também, possui Especialização em Dança, pelo Programa de Pós-Graduação em Dança-PPGDAN-UFBA, e, em Educação, Pobreza e Desigualdade Social, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UFBA.

BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho - (1950-2013). Foi professor titular no Brasil, na Universidade Federal da Bahia, Brasil. Ator encenador de 50 obras teatrais e audiovisuais. Idealizou primeiro Curso de Pós-Graduação, em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia e o primeiro presidente da Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas – ABRACE (1998/2000) no qual coordenou o grupo de trabalho: Etnocologia.

BAUSCH, Pina - Considerada a criadora da Dança-Teatro, representada pela fundação e direção da sua companhia Wuppertal Tanztheater, desde 1973, na

Alemanha. A expressão: Dança -Teatro ou *Tanztheater*, em alemão, tem como definição mais universal, a união genuína da dança com alguns elementos do teatro, criando uma nova e única forma de dança, na qual a maior referência é a realidade humana.

BARROS, Ribeiro de – (1900, Jaú, no interior do Estado de São Paulo. Ele cursou Direito, abandonando a graduação para se dedicar, ao estudo da mecânica de aviões, nos Estados Unidos, conseguindo, também, licença internacional, chamada de *brevet*, em 1923, na França

BELO, Rafael A. - Psicólogo, psicoterapeuta, professor, escritor e poeta. Na capoeira é conhecido como Marujo. Acredita no poder transformador e regenerador da vida.

BORBA, Sérgio da Costa - 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. Licenciado em Letras: Português e Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971); Doutorado (*Docteur*) em: *Sciences de 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.

BRANDÃO, Théo ou Theotônio Vilela Brandão - (Viçosa, 1907 - Maceió, 1981). Aos dez anos de idade mudou-se para a cidade de Maceió, Alagoas. Em 1923, ingressa na Faculdade de Medicina da Bahia, porém, forma-se, no Rio de Janeiro, em 1929. Também, bacharelou-se em farmácia, em 1928, neste ano começou a publicar em jornais da cidade de Viçosa, Alagoas, enviando do Rio de Janeiro, poemas, crônicas sobre a cidade e o folclore viçosense. Em 1930, transferiu-se para o Recife, trabalhando como pediatra, conheceu diversos intelectuais. Voltou a Maceió como Pediatra e Obstetra, convivendo com a Geração Intelectual de Alagoas, grupo com Diegues Júnior, Graciliano Ramos, Raul Lima, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz e seu marido José Auto, Aurélio Buarque de Holanda, entre outros. Em 1931, publicou Folclore e educação infantil, artigo entre a de medicina e o folclorista. A partir de 1937, foi indicado para o Instituto Histórico de Alagoas, passou a estudar o tema da medicina popular. Publicou diversos trabalhos sobre o folclore alagoano: Folclore de Alagoas (1949), Trovas populares de Alagoas (1951), O reisado alagoano (1953), Folguedos natalinos de Alagoas (1961), O guerreiro (1964), O pastoril (1964), e diversos ensaios e artigos. Recebeu pelo livro Folclore de Alagoas, o prêmio da Academia Alagoana de Letras e o Prêmio João Ribeiro, da Academia Brasileira de Letras. Com o Reisado alagoano, ganhou o Prêmio Mário de Andrade. Em 1960, abandona a medicina dedicando-se ao folclore. Assumiu a

cadeira de Antropologia da Universidade Federal de Alagoas. Membro fundador e efetivo, desde 1948, da Comissão Nacional do Folclore, integrando em 1961, o Conselho Nacional do Folclore. *Em 20 de agosto de 1975, a Universidade Federal de Alagoas criou o Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, para abrigar o acervo do folclorista (sobre arte popular) doado à universidade.*

BRANHAM, Robert Bracht – Professor de Literatura Clássica e Comparada, autor do livro, *O Movimento Cínico na Antiguidade*, em parceria com Marie-Odile Goulet-Cazé.

BRITO, João Lemos - Jornalista, escritor, cantor, membro da IOV-Brasil, da Academia Alagoana de Cultura, União Brasileira de Cantores, Academia Arapi-raquense de Letras, Academia Internacional de Literatura e Poetas Além do Tempo. É um dos criadores do Fórum de Cultura e Arte Popular - FOCUARTE e brincante do Guerreiro São Pedro Alagoano, em Maceió, Alagoas.

BUDISMO DE NICHIREN DAISHONIN - Escola budista que segue o ensinamento de Nitiren Daishonin (1222 - 1262), que viveu no Japão, no século XIII. Essa linhagem afirma que o Sutra de Lótus torna os demais sutras budistas em verdades parciais, e possui outros pontos em comum, com os ensinamentos proferidos por Sidarta Gautama (563 a.C. - 483 a.C), o Buda, o Iluminado, fundador do Budismo na Índia.

CAVALCANTI, Cybele (1944-2017) - Foi uma das grandes artistas e educadoras responsáveis pela difusão e ressignificação do método Laban no Brasil. Sua formação ocorreu em duas vertentes: artes plásticas e dança. Atuou como professora, bailarina e coreógrafa. A sua formação incluiu ainda, cursos de dança clássica e folclórica (1956 a 1967), dança moderna, Martha Graham (1969, 1971 e 1976), Merce Cunningham (1971) e Alvin Nikolais (1974), e, principalmente, o Método Laban (1967 a 1975).

CESAR, Telma - Graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Alagoas- UFAL. Bailarina e professora do Curso de Licenciatura em Teatro da UFAL, mestre em artes pela UNICAMP e doutora em Educação, pela UFAL. É coordenadora de dança no curso de especialização no ensino da arte da UFAL e diretora do grupo de dança Cia dos Pés.

CORDEIRO, Ana Livia - Bailarina, coreógrafa, videomaker, arquiteta e pesquisadora corporal. Formada no método Laban por Maria Duschenes e em dança moderna americana pelos estúdios de Alvin Nikolais e Merce Cunningham. Publicou o livro-vídeo *Nota-Anna: uma notação eletrônica dos movimentos do corpo humano baseada no método Laban* (1999).

CORREIA, Lael - ator, escritor, artista plástico e diretor de teatro formado em letras pelo centro de estudos superiores de Maceió - CESMAC. Em Maceió, alagoas ele mantém o grupo infinito enquanto truque, espaço experimental de

linguagens cênicas que acolhe pessoas com formação diversificadas. Ele privilegia a montagem de textos próprios e autores como Jean Genet, Kafka, Ionesco sendo um dos principais criadores de vanguarda alagoana.

COULON, Alain - Professor Emérito titular em Ciências da Educação na Universidade Paris 8 desde 1990. Doutor em Ciências da Educação, Universidade Paris 8, 1975. Doutorado de Estado em Letras e Ciências Humanas, 1990. Diretor da Estratégia para o Ensino Superior e Inserção Profissional do Ministério do Ensino Superior e da Pesquisa da França (2009-2012). Diretor do Centro de Iniciação ao Ensino Superior da Sorbonne (1998-2004). Diretor Geral do Centro Nacional de Documentação Pedagógica (2004-2005). Membro da Comissão Nacional Francesa para UNESCO (2004-2012). Consultor internacional pela União Europeia para ensino superior e pesquisa científica desde 2013. Autor de vários livros publicados e traduzidos em diversas línguas, vários artigos, relatórios de pesquisa e comunicações. Professor convidado em diferentes países e universidades (Brasil, Itália, Japão, Estados Unidos, Espanha, Suíça, Bélgica, Tunísia, Argélia, China). Orientou muitos mestrados e doutorados na França.

CLÁUDIUS, O IMPERADOR COXO - Tibério Cláudio César Augusto Germânico (Lugdunum, Lyon), Gália, 1 de agosto de 10 a.c. – 13 de outubro de 54), foi o quarto imperador de Roma, entre 41 e 54 a.C. É o segundo a ser proclamado um deus, após Augusto. Pertencente à dinastia Júlio-Claudiana, filho de Nero Cláudio Druso e Antônio, a jovem. Nasceu na Gália, hoje França, tornando-se o primeiro imperador nascido fora da Itália. Homem muito culto, a quem se deve o conhecimento atual da língua etrusca, porém, devido a problemas físicos (coxo e levemente surdo) e falta de experiência militar, não estava destinado a tornar-se imperador. Ele sobe ao trono imperial em 41 d.c. Após o assassinato do sobrinho, Calígula. Foi casado quatro vezes, as duas primeiras mulheres foram repudiadas e a terceira, Messalina, foi executada por traição, adultério, libertinagem e acusação de conspiração, com ela teve dois filhos, Britânico e Otávia, que se casaria com o irmão adotivo, o imperador Nero. No final da vida, Cláudio tornou-se bastante permeável à influência de Agripina, sua quarta esposa e por sua causa, deserdou o próprio filho e nomeou o enteado, Nero, o seu sucessor. Como imperador realizou obras públicas e reformas administrativas importantes. A sua política de expansão conquistou a Trácia, Judeia, Lícia, Nórca e Panfília e Mauritânia, sendo a conquista mais importante, a Britânia (atual Inglaterra e Gales), incluída ao império em 43 d.C.; Cláudio morreu em 54, provavelmente envenenado por Agripina. O senado romano, por influência de Nero, proclamou-o deus.

CORPO BRINCANTE - Grupo de estudos em danças populares: Epistemologia do Corpo Brincante, sob orientação da Professora Doutora Eloísa Leite Domenici. O grupo dedica-se a ampliar a interface das Artes com as tradições cênico-poético-musicais populares, tecer entendimentos sobre essas tradições, levando em conta suas epistemologias locais. Entende o corpo como ambiente inteligente e operador de entrecruzamentos.

COSTA, Eliene Benício Amâncio - Possui graduação em Direção Teatral (1985) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestrado (1993) e doutorado (1999) em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutorado (2010) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Atualmente é professora da Escola de Teatro da UFBA. Também, ela fez parte do conselho editorial da revista Repertório Teatro & Dança no ano de 1998 e dirigiu a Escola de Teatro da UFBA no período entre 2000 a 2008. Ela já atuou e dirigiu diversos espetáculos teatrais e participou de alguns média-metragens.

DALCROZE, Emile Jacques (1865-1950): Compositor austro-suíço, idealizador de um sistema de educação musical, a Rítmica (Rythmique), ou Plástica Animada. Ele também realizou interfaces com a dança moderna, do século XX, na Europa e Estados Unidos. Transitando pelo universo da música, do teatro, da dança e da ginástica.

DANTAS, Carmem Lúcia - Natural de Penedo, Alagoas. Graduada em Museologia, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; mestre em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal de Alagoas; aperfeiçoou-se em Planejamento Urbano e Patrimônio Cultural, em Berlim /Alemanha. Em 1978 assumiu a direção do Museu Theó Brandão e no cargo preocupou-se em divulgar a cultura popular e implantar em Alagoas uma consciência museológica. Foi presidenta da Fundação Teotônio Vilela e criando o Arquivo da Memória Popular de Alagoas, promoveu a obra literária e política de Teotônio Vilela. Ela realizou o levantamento do Acervo Histórico e Artístico das cidades de Penedo e Marechal Deodoro. Em 1999, na presidência do Conselho Estadual de Cultura, publicou livros na área do folclore, e ainda, faz parte do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, da Associação Brasileira de Críticos de Arte e da Associação Brasileira de Museologia. É considerada uma mulher protagonista do seu tempo, seu nome está incluído no Dicionário de Folcloristas Brasileiros.

DELSARTE, François (1811 - 1871) - Desenvolveu uma teoria sobre a expressão humana intitulada "Estética aplicada". Homem do teatro, foi cantor, orador e filósofo. Reuniu em seu estúdio na cidade de Paris importantes nomes da época entre os meios artístico, religioso e político.

DERRIDA, Jacques (1930 – 2004) - Filósofo franco-magrebino, que iniciou durante a década de 1960 a Desconstrução em filosofia.

DIÓGENES DE SÍNOPE - (404 ou 412 a.C. - 323 a.C.). Foi aluno de Antístenes. Em sua época, ele foi destaque e símbolo do Cinismo, tornando a sua filosofia uma forma de viver radicalmente. Ele expressava seu pensamento através da frase "procuro um homem" andando durante o dia, em meio às pessoas, com uma lanterna acesa pronunciando ironicamente a frase. Ele propunha superar as exterioridades exigidas pelas convenções sociais como: comporta-

mento, dinheiro, luxo ou conforto e buscava um homem que tivesse encontrado a sua verdadeira natureza, que vivesse conforme ela e que fosse feliz.

DOMENICI, Eloísa Leite - Pesquisadora graduada em Dança e em Biologia. Doutora em Comunicação e Semiótica, professora da Escola de Dança da UFBA. Líder do grupo de estudos em dança: Epistemologia do Corpo Brincante.

DUARTE, Abelardo - (Maceió, 18 de maio de 1900 – Maceió, 03 de março de 1992). Médico e escritor, fundador da faculdade de medicina de Alagoas, foi professor emérito da Universidade Federal de Alagoas, secretário perpétuo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, sócio honorário do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e membro de inúmeras outras instituições. Autor do estudo "Um Folgado do Povo: O Bumba-meu-Boi (ensaio de história e folclore)", Maceió, 1957. Ele distingue-se, também, pelo interesse por questões "negras" que dizem respeito à musicologia, escolhendo o título de "folclore negro", para a sua mais representativa obra, (Folclore Negro das Alagoas: áreas da cana-de-açúcar, Maceió, 1974). Formou-se em medicina, em Salvador/Ba, com a tese: "Os Grupos Sanguíneos na Bahia, 1926. Voltando à sua terra natal, em 1927, iniciou as atividades como pediatra e ocupou cargos diretivos no hospital infantil da Santa Casa de Maceió e do conselho regional de medicina. Ele foi professor emérito da UFAL, e, como escritor, além de artigos médicos, escreveu sobre teatro, educação e cultura, passando a colaborar na imprensa de Maceió, como jornalista e crítico literário, ensaísta, folclorista, biógrafo e historiador. E ainda, criou a faculdade de medicina de alagoas, no dia 03 de maio de 1950.

DUARTE, Cláudio Manoel – Realizador do netvídeo com a Cia Cínica Dança: Entremeiolouco. É Bacharel em Jornalismo, pela Universidade Federal de Alagoas, Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea, pela Universidade Federal da Bahia. Atualmente é professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), no CECULT - Centro de Cultura, Linguagens e Tecnologias Aplicadas. Também é fundador (1998) e produtor cultural do Pragatecno (coletivo pioneiro de djs no Brasil). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Comunicação Integrada e Novas Mídias, Cibercultura, Mídias, Djing e Produção Cultural.

DUNCAN, Isadora (1877-1927) - Dora Angela Duncanon, Isadora Duncan, era o nome artístico da precursora da dança moderna. Ela propôs uma dança livre de espartilhos, das meias e sapatilhas de ponta, apresentando-se com trajes esvoaçantes, cabelos soltos e pés descalços. Ela foi influenciada pela sua família, filha do poeta Joseph Charles, sendo criada pela mãe, pianista e professora musical, Dora Gray Duncan, que era divorciada, ao lado de mais três irmãos. A infância foi marcada pela pobreza, a educação dada pela mãe foi considerada por ela, como algo primordial. Em seus trabalhos de dança utilizou músicas que na época não eram consideradas apropriadas, como peças de

Chopin e Wagner. Defensora do espírito poético e revolucionário na dança, a artista quebrou convenções e influenciou a cultura do século XX. Também, ela foi influenciada pelas ideias de Delsarte.

DUSCHENES, Maria (1922 – 2014) - Pioneira da dança moderna no Brasil. Destacou-se como educadora e coreógrafa, sendo uma das principais responsáveis pela difusão do método Laban no país.

ESTRATÉGIA MILITAR - Designação abrangente para o planejamento de atuação em uma guerra. Deriva do grego estrategos, a estratégia era vista como a arte do general. O pai do estudo moderno da estratégia militar a define como o emprego de batalhas para obter o fim da Guerra, portanto, ele deu a preeminência de objetivos políticos em relação a conquistas militares, garantindo controle civil sobre os militares. Estratégias militares se baseiam em um tripé: a preparação das táticas militares, a aplicação dos planos no campo de batalha e a logística envolvida na manutenção do exército.

FERNANDES, Ciane - Professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade; graduada em Enfermagem; licenciada em artes visuais e especialista em Saúde Mental (arteterapia), pela Universidade de Brasília; mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas, pela New York University. É Analista de Movimento, pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York), de onde é pesquisadora associada e possui pós-doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela UFBA. É fundadora em 1997, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA. Ainda, ela recebeu diversos prêmios e bolsas de estudos nacionais e internacionais. Seu mais recente projeto de pesquisa aborda a relação entre artes cênicas e meio ambiente, em imersões somático-performativas que integram ensino e criação em campo expandido.

FREIRE, Paulo Regis Neves (Recife, 1921 – São Paulo, 1997). Educador e filósofo brasileiro. É considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial, tendo influenciado o movimento chamado pedagogia crítica. É também o Patrono da Educação Brasileira. Sua prática didática fundamentava-se na crença de que o educando assimilaria o objeto de estudo fazendo uso de uma prática dialética com a realidade, em contraposição à por ele denominada educação bancária tecnicista e alienante: o educando criaria sua própria educação, fazendo ele próprio o caminho, e não seguindo um já previamente construído; libertando-se de chavões alienantes, o educando seguiria e criaria o rumo do seu aprendizado. Destacou-se por seu trabalho na área da educação popular, voltada tanto para a escolarização como para a formação da consciência política.

FOUCAULT, Michel – (15 de outubro de 1926, França - 25 de junho de 1984, França). Filósofo, professor, psicólogo e escritor francês, profundamente influenciado por Nietzsche, Marx e Freud, também, recebeu influências de Gilles Deleuze, seu amigo, da medicina e da psiquiatria. O seu trabalho divide-se em três partes distintas: uma produção que perdurou até a década de 1960, "arqueologia" das ciências humanas, da literatura, da escrita e do pensamento em geral; uma segunda fase, já nos anos 70, as formas de subjetivação e poder, tecendo análises filosóficas mediante o método genealógico; e por último, *O cuidado de si*, como o terceiro volume publicado da coletânea *História da Sexualidade*.

GADOTTI, Moacir - Educador brasileiro, professor titular da Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo, desde 1991 e diretor do Instituto Paulo Freire em São Paulo

GARFINKEL, Harold (29 de outubro de 1917 - 21 de abril de 2011) foi um sociólogo americano, etnometodólogo e professor emérito da Universidade da Califórnia, Los Angeles. Ele é conhecido por estabelecer e desenvolver a etnometodologia como um campo de investigação em sociologia. Ele é conhecido por seu livro clássico, *Studies in Ethnomethodology*, que foi publicado em 1967, uma coleção de alguns artigos que haviam sido expostos anteriormente. Outras seleções de materiais não publicados, foram posteriormente revelados em dois volumes: *Seeing Sociologic and Ethnomethodology's Program* e ainda, uma coleção de "estudos do trabalho" de seus alunos, que ele editou.

GOULET-CAZÉ, Marie-Odile (1950 -) - Filóloga francesa e historiadora da filosofia antiga. Desse modo, ela trabalha com o cinismo antigo e o estoicismo e com o posicionamento do estoicismo e do cristianismo contra ele, o cinismo.

GUEDES, Núbia Ferreira Guedes. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas -UFAL; Mestra em Extensão Rural e Desenvolvimento Local pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE.

GRUPO ABAÇAÍ - O nome do grupo criado por Toninho Macedo vem do Tupi (a'wa-as'i), um espírito que habita os ermos das florestas e convida a dançar, cantar e fazer festas. Usando como referência o mito Tupi, a Abaçai Cultura e Arte no Estado de São Paulo prioriza as danças, cantos, festas e as tradições paulistas.

GRUPO CANGACEIROS DE PÃO DE AÇÚCAR – Fundado em Pão de Açúcar, Alagoas, no ano de 1964, pelo senhor João Firmino, que era barbeiro e sanfoneiro, o nome do grupo é uma homenagem ao bando de Lampião, o qual, ele teria conhecido e chegou a alegrar o bando com a sua sanfona por algumas vezes. Após o seu falecimento, o senhor Adalberto Pedro da Cruz, conhecido

por Bebê Gaita, assumiu o grupo, com o apoio de sua filha, Carmem Miranda. Em 2013, com o falecimento do Senhor Bebê Gaita, a sua filha Carmem Miranda, assumiu o controle e até hoje, ela mantém o grupo, sem fins lucrativos, contando com ajuda de amigos e familiares. O grupo tem em média, 40 componentes fixos e 25 participativos saindo há mais de 50 anos no município e cidades circunvizinhas abrilhantando as festividades culturais

GRUPO GUERREIRO MENSAGEIRO PADRE CÍCERO - Coletivo criado em 1963, pelo finado mestre Manoel Venâncio (1924 - 2008), sujeito referência no folclore de Alagoas. Após a morte do mestre Venâncio, seu filho Petrúcio ficou tomando conta do grupo e convidou o mestre André Joaquim para ser o líder. O coletivo é formado por 22 integrantes, de 14 a 83 anos de idade e ensaia aos sábados, no conjunto Santos Dumont, bairro de Maceió, Alagoas.

GRUPO GEKIDAN KATAISHA – Grupo de butoh com sede em Tóquio, realizou excursão pelo Brasil durante o ano de 2008.

HERRERO, Marina - Bailarina, pesquisadora, indigenista, ativista em direitos humanos e sociedades tradicionais em risco e coordenadora do Programa Diversidade Cultural, na Gerência de Programas Socioeducativos do Sesc São Paulo. Na época, 1986, ela fundou a Cia da Rua, laboratório de criação e montagem, em dança contemporânea, sendo um importante potencializador para coexistir a “cínica” dança pessoal.

JÚNIOR, José de Oliveira - Alagoano, doutor em Ciências Sociais, mestre em Sociologia, bacharel e licenciado em Ciências Sociais e professor de Sociologia - Nível D, do Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia de Alagoas - IFAL - Campus Maceió, desde 2012.

JUSTINO, Parmênides - “O Parma”, natural de Alagoas, é artista bricolador e poeta, doutor em Ciências Sociais da Educação e professor do Curso de Psicologia, da Universidade Federal de Alagoas.

LAWRENCE DA ARÁBIA - *Filme épico britânico-estadunidense, de 1962, de aventura, drama biográfico e guerra, dirigido por David Lean, com roteiro de Robert Bolt e Michael Wilson baseado na obra autobiográfica Seven Pillars of Winsdow, de T.E Lawrence.* O filme foi um sucesso imediato, tanto de público, quanto de crítica, e tem figurado constantemente, em listas entre os maiores de todos os tempos. Em 2004, foi eleito o maior filme da história do Reino Unido, em uma pesquisa realizada pelo Sunday Telegraph, pelos mais renomados cineastas da região, e em 2016, ocupou a mesma posição na lista da Empire.

LÉVI-STRAUSS, Claude – (Bruxelas, 1908 – Paris, 2009). Antropólogo, professor e filósofo, considerado o fundador da antropologia estruturalista, em meados da década de 1950, e um dos grandes intelectuais do século XX. Suas

ideias são muito diferentes do pensamento da época em que viveu, rompendo com a ideia de que índios, são somente índios, pois, não concordava com a divisão em civilizados e selvagens ou a divisão em superiores e inferiores, além de possuir uma visão ambientalista radical. Embora as obras de Lévi-Strauss, em certo ponto, descrevam os índios do Cerrado brasileiro de forma "eurocêntrica" ou "colonialista", e por mais que suas teorias, sejam muitas vezes, interpretadas sob a ótica do pensamento marxista pós-Guerra Fria, do século XXI, só apareceram a partir do final da década de 1960, com o surgimento da contracultura marxista e ambientalista radical. Professor honorário do College de France, ocupou a cátedra de antropologia social, de 1959 a 1982. Foi também membro da Academia Francesa, o primeiro a atingir os 100 anos de idade. Desde seus primeiros trabalhos sobre os índios do Brasil Central, no período de 1935 a 1939, e a publicação de sua tese: *As Estruturas Elementares do Parentesco*, em 1949, publicou uma extensa obra, reconhecida internacionalmente. Dedicou uma tetralogia, as *Mitológicas*, ao estudo dos mitos, mas, publicou também, obras que escapam do enquadramento estrito dos estudos acadêmicos, o famoso *Tristes Trópicos*, publicado em 1955, que o tornou conhecido e apreciado por um vasto círculo de leitores

LABAN, Rudolph (15 de dezembro de 1879, Bratislava, Eslováquia - 1 de julho de 1958, Weybridge, Reino Unido) - Responsável pela criação da dança coral e criador de um sistema de anotação de dança, o *Labanotation*. Ao sair da Alemanha, foi morar em Manchester, Inglaterra, até a sua morte, onde realizou um trabalho observando o movimento dos operários ingleses, visando contribuir na motricidade funcional dos trabalhadores industriais. Os seus estudos do movimento são aplicados nas mais variantes formas e situações de aprendizagem, consagrando-se como um teórico fundamental para a dança moderna e a arte da dança.

LAPASSADE, Georges (1924 – 2008) – Fez uma contribuição teórica e prática da Análise Institucional, relacionada sobre as relações instituídas e a forma de atuar sobre elas. Lapassade considera a análise institucional como um movimento possuindo dois lados: De um lado, constrói teorias para as analisar, de outro, forma conceitos de práticas e de intervenções institucionais. Pensando assim, a análise institucional visa inferir uma possibilidade de recriar e repensar a realidade social instituída. Ele não faz crítica às funções das instituições e sim, a prática. Para ele existem três níveis de realidade institucional: Primeiro, em nível de grupo; segundo, em nível de organização e terceiro, a própria representação da instituição, o Estado.

LA URSA – Personagem ou grupo de ursos dançarinos denominados "La Ursa" sobrevivem no carnaval como uma referência aos grupos atuantes medievais, que tempos atrás, vagaram pela Europa.

LIBÂNEO, José - Intelectual, educador e escritor brasileiro.

LOBATO, Lúcia - Foi professora da disciplina: Críticos Analíticos em Dança, na Escola de Dança/UFBA. Ela é Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais (UFRJ-1969), graduada em Dança, doutora em Artes Cênicas (UFBA-2002).

MACEDO, Toninho ou Antônio Teixeira de Macedo Neto - Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras Neolatinas, pela Faculdade de Ciências Anchieta e doutorado em Ciências da Comunicação, pela Universidade de São Paulo. Atualmente, é Diretor Cultural e Diretor Artístico da Abaçai Cultura e Arte.

MADAZZIO, Irlaine Cristina ou Tutti Madázzio – Dançarina graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; mestra em Artes Cênicas, pela Universidade de São Paulo – USP, com a pesquisa, “O Voo da Borboleta – A obra cênica de José Agrippino de Paula e Maria Esther Stockler”. Atuante na dança desde 1985 até os dias de hoje, desenvolvendo o encontro com o outro através da descoberta do corpo, do movimento e da expressividade e criadora da etnometodologia em dança, Corpo Presente.

MADUREIRA, José Rafael - Nasceu na cidade de Santos, São Paulo e possui mestrado e doutorado em educação, linguagem e arte; licenciatura em música; educação física; curso técnico-profissional em educação musical/piano e canto. Realizou estágios internacionais em pedagogia da dança, na França, Itália e Alemanha. É professor junto ao departamento de educação física da UFVJM (Campus Diamantina/MG) e colabora, ativamente, na formação de estudantes e profissionais de educação física, artes e pedagogia.

MARTINS, Suzana - Professora Titular da Escola de Dança da UFBA. Graduada em Licenciatura em Dança e Dançarino Profissional, pela Universidade Federal da Bahia. Ela fez a pós-graduação, mestrado e doutorado em Dança na Educação, na Temple University. Também, realizou dois estágios de pós-doutoramento; no Programa CODARTS – Amsterdã, Holanda e na Faculdade de Motricidade Humana, da Universidade Técnica da Lisboa, Portugal. Além de lecionar nos cursos de Licenciatura em Dança e bacharelado da Escola de Dança, da UFBA, ela possui experiências artísticas/ profissionais diversas, tais como: dançarina profissional no Grupo de Dança Contemporânea- GDC; Odundê e Grupo de Dança Experimental, na UFBA e ainda, fez parte dos grupos folclóricos: Olodumaré e Baiafro; atuando nos seguintes temas: dança, cultura afro-brasileira, metodologias, etnografias e outros. No biênio 2013/2015, ela foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

MESTRE ANDRÉ JOAQUIM DOS SANTOS - Aos 18 anos, ao servir o Exército, foi morar em Palmeira dos Índios, onde conheceu o Guerreiro da mestra Zefa Bispo e começou a dançar como figurante. Depois, ele substituiu o Mateus, assumindo este personagem, no ano seguinte, começou como índio Peri, e posteriormente, como Embaixador. Na década de 1970 veio trabalhar em

Maceió, e conheceu o mestre José Tenório, que acabava de criar o grupo de Guerreiro Treme Terra de Alagoas, o convidando para dançar de contra mestre. No ano de 1978, novamente, com José Tenório, formou outro Guerreiro, neste período encontrou o mestre Jorge Ferreira e pediu a ele para ser mestre do seu Guerreiro, dando um grande impulso ao novo grupo. Porém, com a saúde bastante debilitada, o mestre Jorge afastou-se, deixando em seu lugar, o mestre Juvenal Leonardo e seu amigo Artur Moraes, como Mateus. Neste intervalo, o grupo de Guerreiro Treme Terra de Alagoas, mudou-se para o bairro do Vergel do Lago, depois, para o Jacintinho, e finalmente, para a Chã da Jaqueira, onde recebeu o nome de Vencedor Alagoano, tendo como mestre Juvenal Leonardo. Depois, o mestre André foi atender a um convite da Dona Augusta, para continuar com o Guerreiro Santa Luzia, desfeito o grupo, ele foi participar como mestre do Guerreiro Santa Isabel. Também, ele dançou no Guerreiro do mestre Benom Pinto e no do Guerreiro do mestre Juvenal Domingos. Durante o período carnavalesco, André Joaquim, sai pelas ruas do seu bairro vestido de “La Ursa”, um entremeio do Guerreiro e a partir de 2008, até o presente momento, ele comanda o grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero.

MESTRE JOÃO PEQUENO ou João Pereira dos Santos (1917 -2011) - Foi o mestre percussor da capoeira Angola e discípulo do mestre Pastinha, considerado o inventor desta modalidade de capoeira no Brasil

MESTRE LIU PAI LIN (1907-2000) - Uma das maiores autoridades da medicina de equilíbrio taoísta, dos treinamentos de energia vital e das práticas interiorizadas para a iluminação. Mestre Liu Pai Lin nasceu em 1907, em Tianjin, na China e foi apresentado aos segredos taoístas, ainda menino, pelo tio-avô. Aos 14 anos, iniciou o aprendizado com grandes mestres das principais linhagens taoístas: Longmen (Porta do Dragão), Jinsan (Montanha Dourada) e Kunlun (Montanha Sagrada). Chegou ao Brasil em 1975, e a partir de 1977, conduziu diariamente as práticas de Tai Chi, na igreja da Rua Santa Justina, durante 10 anos.

MESTRE MANOEL VENÂNCIO DE AMORIM (1927-2008) - Era mestre de Reisado, abandonou o ofício para aprender a tocar viola e pagode com o seu pai, fabricando seu instrumento com o “corta” da palha do coco catolé. Também, aprendeu pandeiro, ganzá e bizunga (instrumento feito com cabaça e fibra de titara). Era pedreiro de profissão e dono de um humor invejável. Em 1945 ele veio residir em Maceió, no bairro de Bebedouro, onde começou a dançar no Guerreiro do mestre João Rosa, também, ele dançou com mestres afamados, como: Manoel Lourenço, Manoel Cândido, do Tabuleiro dos Martins, Luís Moreno, na Goiabeira, Jorge Ferreira, de Bebedouro, João Amado, do Vergel do Lago.

MIRANDA, Calé - Performer e diretor de teatro. Esteve por dois anos consecutivos, 2015 e 2016, ministrando oficinas na escola de Belas Artes, como projeto

de extensão produzido pela Cia Cínica Dança, sob orientação do prof. dr, Ricardo Biriba, da Escola de Belas Artes. Calé vem dedicando-se, há mais de 10 anos, à dança Butoh. Ele propõe fazer a correspondência com a mitologia afro-brasileira, um trabalho peculiar que vem despertando o interesse de diversos festivais e programadores internacionais. Ele faz constantes intercâmbios entre o Brasil e diversos países, se apresentou na França, Itália, Espanha, Tunísia, Peru, entre outros. Foi o primeiro brasileiro a cumprir temporada no *Centre Ber-tin Poirée*, em Paris, teatro sede do movimento Butoh na França. O seu último trabalho, *Oju Obá*, estreou em Salvador/Bahia, no Teatro Gamboa Nova, com produção local da Cia Cínica Dança, e a sua estreia mundial foi em Bangkok, na Thailandia, a convite do *International Butoh Thailand Festival*, ano de 2016.

MOLEQUE MENINO NAMORADOR – Armando Veríssimo Ribeiro, nasceu em São Luis de Quitunde (AL), no dia 11 de junho de 1919, famoso carnavalesco, que animava o carnaval do bairro da Ponta Grossa, ao som do autêntico frevo pernambucano. Morreu na década de 1940, mas seu nome está imortalizando numa praça, que se tornou o quartel general do frevo popular de Maceió, até a década de 1980. Os moradores faziam questão de enfeitar suas ruas durante o carnaval e o São João, mesmo quando não recebiam qualquer contribuição financeira da prefeitura. Todos se uniam num só espírito festeiro e não deixam a tradição do Frevo morrer. Atualmente, a praça está imortalizada com o seu nome.

MOTA, Sônia - Possui um vasto currículo nacional e internacional, mas, o marco é o seu método, denominado Arte da Presença, que segundo ela, é um sistema de treino da dança, realizado a partir de seus questionamentos pessoais, referentes a algumas posturas das técnicas clássica e moderna da dança, conjugados com as ideias e conceitos de Alexander Rowen, Ana Rolf, Fritjof Capra e Ken Dichtwald. A sua técnica se desenvolveu, também, através das dicas amorosas de grandes amigos, da sua empatia pela filosofia Zen e do seu profundo desejo de integrar corpo, mente e espírito, no ato de dançar. Em vez de criar uma linguagem, ela se preocupou mais em transformar, restaurar, readaptar, reorganizar os códigos clássicos e modernos da dança. *A Arte da Presença* passou por três longas e distintas fases para se estabelecer como método: quatro anos de *Rompimento*, 15 anos de *Reconstrução* e sete anos de *Restituição*.

NESTOROV, Paula - Dançarina e professora de dança contemporânea da cidade do rio de janeiro, seu trabalho se apoia nos conceitos de Laban, aplicados aos padrões de dança popular que aprendeu com Eduarda Maia, partindo destas experiências, ela propõe a realização de exercícios por observações do movimento e improvisações, para criar padrões que não são de dança nenhuma, mas, que conservam elementos das danças populares. Ano de 1997 ganhou o prêmio, bolsa de Artes Vitae.

NOVAES, Josefina Maria Medeiros - Ícone da cultura popular alagoana, em evidência, fez parte da fundação da Associação do Folclore de Alagoas – AS-FOPAL e atualmente é uma das coordenadoras do Fórum de Cultura e Arte Popular de Alagoas - FOCUARTE e uma das últimas grandes folcloristas do Estado de Alagoas.

OLIVEIRA, Érico José Souza de - Possui pós-doutorado em História da Encenação, pela Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle, em Paris, com estágios em Biomecânica Teatral, no Centro Internacional de Biomecânica Teatral de Meierhold, em Perúgia (Itália) e Estágio Sênior na Université Paris 8, Vincennes, Saint-Denis, sobre transculturalidade na pedagogia do trabalho com máscara, na Escola Jacques Lecoq (Paris), com estágio de um ano. É professor associado 2, da Universidade Federal da Bahia. É autor do livro: *A Roda do Mundo Gira: Um Olhar Sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (Condado-PE), pelo SESC – Pernambuco e organizou o livro, *Tradição e Contemporaneidade na Cena do Cavalo Marinho*, pelo PPGAC-UFBA

OLIVEIRA, Isaura - Nasceu em Salvador-Bahia, Brasil, berço da cultura afro-brasileira, onde as tradições e artes africanas são mantidas e nutridas. Isaura é uma artista multidisciplinar: atriz, cantora, dançarina, figurinista, professora de dança, instrutora de ioga, coreógrafa, líder comunitária, curandeira, ativista e inovadora. A especialidade de Isaura é a dança cultural afro-brasileira. Ela se dedica a estudar as raízes africanas das Danças Sagradas e Populares Brasileiras, Ritmos, Cantos e Rituais de Performance, também, estudou técnicas de dança moderna e contemporânea. As suas realizações como pesquisadora cultural, produtora, diretora artística e educadora, não se limitam a produções solo, mas também, às colaborações com muitos artistas, incorporando membros da comunidade, como seus alunos de dança e artistas emergentes. Espiritualidade e natureza, são o seu remédio e os ancestrais, são seus guias, assim, o seu trabalho artístico e educacional está ligado à sua ancestralidade. Ela é bacharel, pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e ganhou diversos prêmios no Brasil e nos EUA, por sua pesquisa, coreografia, projetos e performances.

OHNO, Yoshito (1938-2020): Filho de Kazuo Onho, ele considerava que a dança butoh confundia-se com a prática filosófica. Ele foi o principal colaborador artístico do pai e de Hijikata Tatsumi. Em 1959, era ele o dançarino que contracenava com Hijikata, na obra considerada o marco inaugural do butô, “Kinjuki”, coreografada a partir do romance homônimo de Mishima. Conta-se que o escritor japonês chegou a frequentar a sala de ensaios durante a criação da performance e, desde então, virou um grande admirador e colaborador dos precursores do butoh.

OHNO, Kazuo - Esteve no Brasil três vezes, a primeira foi em 1986, dançando, *Admirando La Argentina* e *Mar Morto*, no Teatro SESC Anchieta, em São Paulo, sendo convidado por Antunes Filho. Até então, poucos artistas brasileiros

conheciam a dança-teatro Butô e o próprio Kazuo Ohno. Depois apresentou *Admirando La Argentina*, em Brasília e Rio de Janeiro. Ele esteve novamente no Brasil seis anos depois, ano de 1992, apresentando *Ka Cho Fu Getsu (Flowers-Birds-Wind-Moon, Flores Pássaros Vento Lua)*, em Belo Horizonte, Londrina e Santo André e nessas cidades, além de *Ka Cho Fu Gestu*, também *Suiren (Ninféias)*. Sua última turnê no Brasil foi aos 91 anos, em 1997, dançando, novamente, no palco do teatro SESC Anchieta, em São Paulo, na temporada SESC de outono, apresentou *Tendoh Chidoh (Caminho no céu, caminho na terra)* e *Surien*, em Santo André apresentou, *Tendoh Chidon*, e em Santos, *Surien*. E ainda, apresentou uma parte de *La Argentina* e improvisações para o evento Babel, em um posto de gasolina, que algum tempo depois, viria a ser o SESC Pinheiros.

PASTORIL – O mais conhecido e difundido folguedo popular de Alagoas. É uma fragmentação do Presépio, sem os textos declamados e sem os diálogos. É constituído apenas por jornadas soltas, canções e danças religiosas ou profanas, de épocas e estilos variados. Como os Presépios, origina-se de autos portugueses antigos, guardando a estrutura dos Noéis de Provença (França).

POVOS ROMANIS OU CIGANOS - No Brasil, há mais de 400 anos, os romanis, também conhecidos como ciganos, representam um dos povos tradicionais formadores da sociedade brasileira. Uma cultura e percepção de mundo milenar, que encontra no Cerrado a sua continuidade histórica. São mulheres e homens sábios, pesquisadores, artistas, advogados e defensores de direitos humanos que lutam pelo direito à existência frente à ignorância do Estado brasileiro, que não concretiza políticas públicas efetivas que combatam a violência ao modo de ser romani/cigano.

PATERNOSTRO, Carmen - Artista, dançarina e pesquisadora, começou a sua trajetória em dança com dezesseis anos de idade, concluiu o curso de Dançarino Profissional, em 1969 e o de Licenciatura em Dança em 1970, aplicando em seus trabalhos os princípios da dança-teatro.

PATRÍCIO, Nilson Alves (1967-2018) – Nascido em Maceió, Alagoas, era escritor, ator, artista plástico, encenador e professor do Ensino Fundamental da Rede Municipal de Salvador, Bahia. Era formado em Letras e em Teatro, pela Universidade Federal de Alagoas. Foi um dos criadores da Cia Cínica Dança, responsável pela dramaturgia e encenação dos entremeios: Borboleta; Zabelê, Sereia, o Fúria e o Louco.

PAVONE, Rita - Começou sua carreira como cantora em 1962, com o *single A Partita di Pallone*, em pouco tempo depois, torna-se um sucesso mundial, fazendo também, exitosas turnês em países europeus e da América Latina, lançando outros vários *singles* em seguida, como, *Alla Mia Età, Come te non c'è nessuno, Cuore, Datemi un martello, Che m'importa del mondo, Viva la pappà,*

Il geghegè e fortissimo, atingindo o topo das paradas. Em 1967 Rita atuou no filme: Pistoleiros do Oeste.

PERI - Índio da tribo dos Goitacazes, considerado o herói da trama do livro, *O Guarani*, de José de Alencar (1829- 1877), romance de caráter indianista publicado em 1857, durante a primeira fase do Romantismo no Brasil. Peri é o grande amigo do personagem Dom. Antônio e ama a filha dele, Cecília. Peri é fiel, honrado e apresenta forte ligação com a terra. Ele aparece como uma parte, estrutura mais longa, dentro *Guerreiro Alagoano*, sendo colocado dentro da brincadeira pelo Preto Patrício, um vendedor de Sururu, considerado o inventor do *Guerreiro Alagoano* em Maceió, Alagoas.

QUINTELA, Gustavo – Músico e pesquisador das culturas populares de Alagoas, principalmente, o *Guerreiro Alagoano*, também, é cirurgião plástico, possuindo um grande acervo de fotos, filmagens e gravação sonoras destas práticas espetaculares do Estado alagoano.

RAMOS, Arthur - (Pilar, AL, 1903 — Paris, 1949). Médico psiquiatra, psicólogo social, indigenista, etnólogo, folclorista e antropólogo, aos quinze anos Arthur Ramos publicou o primeiro artigo no semanário "O Pilar". Em 1926 defendeu a tese de doutorado denominada "Primitivo e Loucura", recebendo grandes elogios de Sigmund Freud, Eugene Bleuler e Lévy Bruhl. No Rio de Janeiro, em 1934, publica "O Negro Brasileiro"; assume a cátedra de Psicologia Social, vindo a ser consagrado como o pai da Antropologia Brasileira. Nos Estados Unidos, ensinou e participou de vários simpósios nas Universidades de Lousiana, Califórnia, Harvard e Columbia, ao lado de grandes nomes das Ciências Sociais. No Brasil, obteve reconhecimento e respeito de Jorge de Lima, Raquel de Queirós, Jorge Amado, Gilberto Freire, Estácio de Lima, Théo Brandão, José Lins do Rêgo, Aurélio Buarque de Holanda, Graciliano Ramos, Silvio de Macedo, Rita Palmares, Lily Lages e Gilberto de Macedo, entre outros. Era um humanista e através de suas ideias libertárias, lutou contra o imperialismo e o preconceito racial, sendo preso duas vezes pelo DOPS, na ditadura Vargas. Considerado um dos maiores cientistas da humanidade, deixou um legado de mais de seiscentas obras, entre livros e artigos, até hoje, fontes de estudos para a psiquiatria, o negro, o índio e o folclore brasileiro. Ele morreu na capital francesa quando era diretor da UNESCO, onde construiu um Plano de Paz para o mundo, ao lado de Bertrand Russel, Jean Piaget, Maria Montessori e Julien Huxley.

REALE, Giovanni - (1931 – 2014). Filósofo e professor universitário italiano que propôs uma nova interpretação de Platão, baseado nas suas doutrinas não escritas, encabeçando a escola de Milão, junto à escola de Tübingen de estudos clássicos, local de referência sobre Platão para outras escolas. Ele fez um estudo detalhado de diversos aspectos da obra, vendo em Platão, a primeira justificativa racional da religião, confirmando, portanto, o aspecto metafísico no sentido de abstrato, místico e distante da realidade da física e dos problemas do dia a dia de Platão.

REISADO - Auto popular profano-religioso formado por grupos de músicos, cantores e dançadores, que vão de porta em porta, no período de 24 de dezembro a 6 de janeiro, anunciar a Chegada do Messias, homenagear os Três Reis Magos e fazer louvações aos donos das casas onde dançam. No Brasil, o Reisado é espalhado em quase todo o território com os nomes de Reis, Folias de Reis, Boi de Reis ou apenas Reisado. Sua principal característica é a farsa do boi, que constitui um dos entremeios ou entremeses, onde ele dança, brinca, é morto e ressuscitado. Portanto, no sentido estrito, são Reisados em Alagoas, além do próprio Reisado, o Bumba-meu-boi e o Guerreiro. Marca alagoana dos Reisados é que no Estado ele sincretizou (misturou-se) com o Auto dos Congos, que por si próprio já era um Reisado

ROBATTO, Lia - Coreógrafa, professora e pesquisadora em dança; criadora da Escola de Dança, da Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB e integrante do Conselho Estadual de Cultura da Bahia. Nasceu em São Paulo e formou-se em dança com as pioneiras da dança contemporânea no Brasil, Yanka Rudzka e Maria Duschenes. Ela 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, atuando como assistente de Yanka Rudzka e conheceu Sílvio Robatto, casando-se com ele e estabelecendo-se na Bahia.

SANTOS, Edileusa - Pesquisadora, professora, bailarina e coreógrafa, a sua metodologia incide para as danças afro-baianas, realizando trabalhos com crianças e adolescentes, ela pesquisa a cultura dos orixás e propõe um novo olhar sobre o tambor.

SANTANA, Sandra - Dançarina, atriz, coreógrafa, educadora e pesquisadora, natural de Salvador-BA, mestre em Artes Cênicas (UFBA /2003), a sua proposição é uma desfiguração da capoeira Angola para a dança. Desde 1996, desenvolve investigação em torno do universo da Capoeira Angola em técnicas e poética na sua apropriação pela dança contemporânea.

SANTANA, Telma Maria Gualberto de - Ativista Cultural, Professora de Artes, Teatro, produtora e diretora de espetáculos, na cidade de Salvador, Bahia e idealizadora do Festival Kan Merin. É licenciada em Teatro, pela UFBA; Pós-graduada em Psicopedagogia, pela UCDB; possui formação técnica em Iluminação cênica, pelo IFBA.

SOBRAL, Maria Márcia – Artista plástica, fotógrafa, designer gráfica, mestra em literatura, pela universidade federal de alagoas, natural de alagoas, atualmente, mora em Vitória, Espírito Santo.

SOARES, Magda - Discute princípios pedagógicos da alfabetização e a importância do letramento no ensino da tecnologia da escrita. Nesse momento, a

professora destaca a influência da psicogênese da língua escrita, cujas pesquisas apontam a necessidade de a criança aprender a ler e escrever por meio de práticas e materiais reais de leitura e escrita. A especialista defende que alfabetização e letramento envolvem duas aprendizagens distintas, mas, que devem ocorrer de forma articulada, o que denomina como alfabetizar letrando. A educadora sublinha, ainda, o papel da literatura infantil e da cultura lúdica no processo de letramento da criança.

SHAW, Ted - (1891–1972). Conhecido como o Pai da Dança Moderna Americana, colaborando para o seu desenvolvimento, defendendo a arte da dança como sagrada, pensamento de Delsarte. Shaw iniciou a graduação em Teologia, na Universidade de Denver. Ele ficou paralítico da cintura para baixo, aos 19 anos de idade, fato que "levou-o a aprender dança no curso de Hazel Wallack (1905-1977), sua primeira professora de ballet clássico e dança de salão, em Denver. Ele foi fiel às leis de Delsarte para o movimento expressivo, desse modo, ele possibilitou aos artistas desenvolverem a sua dança pessoal na América. Era um investigador do movimento como estado de expressão, a dança realizada pela observação do movimento livre e o gesto expressivo.

SLOTERDIJK, Peter – Nasceu em Karlsruhe, Alemanha, em 26 de junho de 1947, é um filósofo fenomenólogo alemão, considerado um dos grandes renovadores da filosofia contemporânea. Além da filosofia, ele estudou filologia germânica e história. O seu livro *Crítica da Razão Cínica*, foi um dos mais vendidos na Alemanha.

SOUZA-SANTOS, Boaventura de - Nasceu em Coimbra, Portugal, licenciado em Direito, em 1963, no final deste curso, ele rumou para Berlim, para estudar filosofia do direito, fez uma pós-graduação e viveu a experiência da guerra fria. Dois anos depois, regressou a Coimbra e durante um breve período, foi assistente da Faculdade de Direito. Em finais dos anos 1960, fez o seu doutoramento em Yale, Estados Unidos, com a tese, *Direito dos Oprimidos*, Almedina, um marco fundamental na sociologia do direito, que resultou do trabalho de campo centrado em observação participante numa favela do Rio de Janeiro. Em meados da década de 1980, começou a assumir estruturalmente o papel de um investigador elaborando que a compreensão do mundo, é muito mais ampla que a compreensão ocidental do mundo. Ele viajou por múltiplos lugares, dando aulas e palestras e alargando o seu leque de experiências de aprendizagem. Foi um dos principais impulsionadores do Fórum Social Mundial. O espírito que envolveu o Fórum foi fundamental nos seus estudos sobre a globalização contra hegemônica, e, na promoção da luta pela justiça cognitiva global, que subjaz ao seu conceito de Epistemologias do Sul.

VASCONCELOS, Pedro Teixeira - (Maceió, 12 de outubro de 1915 - 30 de julho de 2010). Organizo, com parceiros e colaboradores, vários grupos folclóricos e folguedos populares, como: Reisado, Guerreiro, Baiana, Taieira, Pastoreil, Quilombo, Pagode, Samba-trupé, Coco, Maracatu, Nega da Costa e outros.

Era reconhecido pelos seus inúmeros convites recebido para apresentações, palestras e seminários, pelo Brasil e exterior. Publicou vários livros: "Folclore: música, dança e torneio" (1978), "Advinhas", "Pastoril", "Adivinhações e Superstições" (com Luís Sávio de Almeida), "Lúdica folclórica", "Artesanato de Alagoas" (ambos com José M^o Tenório Rocha), "Andanças pelo Folclore" (1998) e "Gorjeios do Sabiá". Peças teatrais escreveu: "Juliana, a escrava", "Chamada da Pátria", "Doutora em apuros", "Os magos de Belém", além de artigos publicados em revistas e jornais. Em destaque, está o seu texto: Guerreiros versos Reisados, apontando a transição, ou a desfiguração, dos Reisados para os Guerreiros Alagoanos.

VERDELINHO - Mario Francisco de Assis. Cantador alagoano. Aos oito anos de idade, decidiu fugir de casa para seguir Benedito e Curió, uma dupla de cantadores que havia se hospedado na casa de seus pais. Juntou-se aos dois e foi aprender a cantar por aí. O garoto virou Verdellino, naqueles tempos, todo cantador da região, tinha nome de pássaro. Batucando pandeiro e cantando coco alagoano, elaborou mais de 300 músicas

VYGOTSKY, Lev - (1896-1934) O psicólogo bielo-russo morreu há mais de 70 anos, mas sua obra ainda está em pleno processo de descoberta e debate em vários pontos do mundo, incluindo o Brasil, tornando-se um pensador complexo e tocando em pontos nevrálgicos da pedagogia contemporânea. Os estudos de Vygotsky sobre a linguagem escrita e o trabalho da argentina Emília Ferreiro, uma das mais influentes educadoras vivas, denominou o pensamento chamado de socio construtivismo ou socio interacionismo.

WIGMAN, Mary - Karoline Sophie Marie Wigmann, ou, simplesmente, Mary Wigman (1886-1973), era alemã, nascida em Hannover. Ela foi bailarina, coreógrafa e professora de dança, considerada uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre. Ela começou estudando, na Escola de Ginástica Ritmica, em Hellerau, com Dalcroze, mas, em 1913, passou a estudar Dança na escola *Monte Verità*, com Rudolf von Laban, desse modo, tornou-se discípula e colaboradora de Laban. Em 1920, fundou a sua primeira escola, a *Dresden Central School*, depois, em 1949, inaugurou outra, em Berlim Ocidental.

WORK IN PROGRESS - Do inglês, respectivamente, *Trabalho em progresso*, *Trabalho em processo* ou "Material em processamento", ou simplesmente WIP, trata-se de um termo utilizado na língua inglesa para referir-se aos bens de uma companhia (ou de um produto em singular), que ainda está em fase de desenvolvimento, à espera, de um posterior lançamento e/ou liberação. O termo é comumente utilizado na gestão da cadeia de suprimentos de negócios, bem como por desenvolvedores ou produtores independentes, incorporado pelas artes cênicas.

ZAITSU, Gyohei - Pedagogo e dançarino de butoh, japonês radicado em Paris, França. Ele apresentou-se no Centro Histórico de Salvador, realizou oficina de dança butoh, na Escola de Dança da UFBA e alcançou um bate-papo com artistas, na Escola de Teatro, da UFBA, produzido pela Cia Cínica Dança, ano de 2014.

APÊNDICE 2: “BOTANDO FIGURÁS” ENTREMEIOS NO GRUPO DE GUERREIRO MENSAGEIRO PADRE CÍCERO. ENTREVISTA COM O MESTRE ANDRÉ JOAQUIM DOS SANTOS FEITA POR CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA MÊS 02/2021.

Cláudio: Boa Tarde a todos! Eu estou com o mestre de Guerreiro André Joaquim, na sede do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, que irá nos falar um pouco dos Bichos, Entremeios, Figuras ou Figurás, que são encenados dentro do Guerreiro Alagoano. Boa tarde, mestre, obrigado, o senhor está com a palavra:

Mestre André: Boa Tarde Cláudio, Boa Tarde a todos! Eu sou o mestre André Joaquim, do grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Estamos na minha sede, para falar um pouco do Guerreiro e dos Entremeios. Os entremeios do Guerreiro, sempre tem o Boi. Se não tiver o Boi, o Guerreiro não tá bom. O principal do Guerreiro é o Boi. O Boi faz muita graça. Quando ele vem pra entrar no grupo, ele já vem fazendo graça, correndo atrás do pessoal no sereno. Então, quando ele chega, aí, temos uma Peça (música) da chamada do Boi.

Cláudio: Essa é a Peça de Entrada, né, mestre? Porque, geralmente, os Entremeios possuem três músicas, a Peça de Entrada do Bicho; a Peça do personagem e a Peça de Saída, despedida.

Mestre André: A Peça de Entrada tem a pastora...

Cláudio: Ele se refere a personagem ou Figura, a Pastora ou Pastorinha, que antecede a entrada do Entremeio do Boi. Geralmente, os Entremeios entram na cena, sendo antecidos pelas Figuras, personagens do Guerreiro: Mateus, o Palhaço, a Rainha, a Pastora, eles funcionam como um elo de ligação para a cena, servindo para cantar ou realizar a Peça de Entrada.

Mestre André: A Pastora, diz: (ele canta): “Se eu soubesse que Pastora, era boa criadeira, eu mandava ver meu gado, pra pastorar seu vaqueiro”. Essa é a toada da Pastora, para o Boi chegar. Então, quando o Boi chega, eu costumo sempre cantar uma toada para o Boi, porque, quando ele chega, tem que avisar o povo. (Canta):

PEÇA DE ENTRADA

“Ó esse Boi,
o nome dele é Cravo Branco,
quando ele sobe o barranco
ele começa a berrar. (bis).
Vou avisar pra toda minha gente,
que esse boi, ele é valente
ele pode me pegar.

Mestre André: Quando eu toco essa, eu toco o apito e canto essa aqui.
(Ele canta a Peça do Entremeio do Boi):

PEÇA DO BOI

Chegou, chegou,
chegou o Cravo Branco,
se quiser que eu danço, eu danço (bis)
se não quiser vou embora.
Cravo Branco é bem bonito
ele vem lá da Serrinha,
faça continência
aqui pra nossa Rainha

Chegou, chegou,
Cravo Branco agora,
se quiser que eu danço, eu danço (bis)
se não quiser vou embora.
Cravo Branco é bem bonito
ele é muito ligeiro,
faça continência
para o mestre de Guerreiro

Chegou, chegou,
chegou o Cravo Branco,
se quiser que eu danço, eu danço (bis)
se não quiser vou embora
Cravo Branco é bem bonito
ele é bem ligeirinho,
faça continência
para todos menininhos

O mestre vai cantando a parte acima, rimando com o nome de todos os personagens do Guerreiro, o Boi cumprimenta a todos, para depois ir embora.

Mestre André: Aí vem a retirada. (toca o apito e canta)

PEÇA DE RETIRADA DO BOI

Chegou, chegou,
 chegou o Cravo Branco,
 Ele veio para o salão
 ele veio se apresentar
 Chegou, chegou,
 chegou o Cravo Branco,
 chegou a sua hora
 chegou o Cravo Branco,
 já pode se arretirar

Cláudio. Então, temos três Peças, três músicas, a primeira é a Peça de Chamada, a Peça do Boi e a Peça de Saída.

Mestre André: A Peça do Boi, ele fica dançando no salão e vai cumprimentar todas as Figuras, é porque, se for cumprimentar todas as Figuras, aqui não dá tempo⁶⁷.

Cláudio: E me conta, (há um Boi e uma Burrinha no local). O “botador” de Entremeio fica embaixo do Boi? Como é?

Mestre André: Mestre André explica, pegando no Boi: “O botador” de Entremeio, ele fica aqui embaixo, tá vendo esse coração aberto? Essa abertura aqui? (abertura abaixo da cabeça do boi) É para ele olhar por aqui. Ele aqui dentro, ele fica manejando o Boi, vai lá, vem cá...corre atrás do povo, e sai, porque, dentro do grupo, ele vai cumprimentar as Figuras.

Cláudio: E o senhor disse que o Boi como Entremeio é o principal, por que?

Mestre André: É o principal, o Boi do Guerreiro, ou nos Reisados mesmo. O Reisado já passou, vou falar do Guerreiro, mesmo. O principal do Guerreiro é o Boi, porque, é o Boi que faz mais espanto para o povo. Quando ele chega, corre atrás de um, corre atrás de outro. Quando ele já vem de lá, o Mateus vem com ele, ou o Palhaço, ele já vem correndo atrás do povo.

⁶⁷ Ele fala se for cantar todas as Peças igual na apresentação, no momento, da entrevista, não daria tempo.

Cláudio: Então, ele fica num lugar mais distante?

Mestre André: Ele já vem arrodando (sic) pela comunidade.

Cláudio: Ah sim! Ele já vem passando pela comunidade, vem de um lugar mais distante e só depois, entra no Guerreiro.

Mestre André: Sim, ele vem cambaleando de um lado parra o outro, quando ele chega na porta da sede, aí, o cabra puxa a Peça.

Cláudio: Então, a Pastorinha canta, e depois, o senhor canta?

Mestre André: Isso, quando ele chega na porta ele para, pra Pastora cantar o aboio. Essa foi eu que compus.

Cláudio: E o nome do Boi? Todos têm nome?

Mestre André: Cravo Branco. Então, é esse o entremeio do Boi no Guerreiro. E ele é o primeiro.

Cláudio: É o principal né, entendi.

Mestre André: Pronto, aí, ele vai embora, daí, lá vem a Burrinha.

Cláudio: Sim, mas, não vem assim, um atrás do outro né?

Mestre André: Não, quando o Boi vai embora, eu puxo uma Peça, qualquer Peça eu vou cantando. Quando o Boi se arretira (sic), o sanfoneiro fica e bate uma marcha, eu canto:

Vou tomar banho nas águas tão cristalina
tão bela e tão bonitinha
nas ondas dessa maré
Mestre André - As figuras respondem:
Maré, maré vou tomar banho
nas águas do Catolé

Mestre André: O zabumbeiro continua tocando a marcha, daí, eu apito. Lá vem o Mateus na carreira.

Mateus: “Ô Seu mestre, vem um bicho lá. Um camarada bem estranho, um vaqueiro que chegou ali agora, e vem dando pinote na burra, parece que a burra é braba (sic)”.

Mestre André - Eu digo, chama ela lá. O vaqueiro chega todo torto, querendo domar a burra. Vai pro lado, vai pro outro. Daí, eu mando ele parar. Quando ele pára, eu apito. Aí, bate a marcha, eu digo assim: (Canta):

PEÇA DE ENTRADA DA BURRINHA

O vaqueiro de onde vem?
com a sua burra malhada
venho lá do sertão
venho atrás de vaquejada
Ô Burrinha linda que veio brincar
Veio festejar aqui em nosso salão

O mestre apita e canta a peça da Burrinha.

PEÇA DA BURRINHA

Essa Burrinha ela vem lá de Serrinha
Faça a continência para a nossa Rainha
Essa Burrinha ela é muito ligeira
Ela veio festejar nosso Guerreiro

O mestre rima para a Burrinha ir cumprimentando todas as Figuras. Depois, ele canta Peça de Despedida:

PEÇA DA DESPEDIDA

O Burrinha linda veio se apresentar
Tá chegando a hora
de se arretirar (sic)
Chegou a sua hora
de se arretirar

Mestre André: Daí, as Figuras no cordão respondem.

Cláudio: As Figuras, são os personagens que ficam nas filas, os dois cordões?

Mestre André: As Figuras ficam nos dois cordões. Tem o cordão encarnado e tem o cordão o azul. A mesma coisa do Reisado, só que a diferença, é que no cordão encarnado, as roupas são dessa cor, e as fitas de todas cores.

O Cordão azul, é a mesma coisa, a diferença, é que no Reisado tudo é encarnado.

Cláudio: E me fala, como é que o “botador” de Entremeio faz, ele veste a Burrinha, e aí?

Mestre André: (Há uma Burrinha na parede, ele mostra). O cabra entra aqui dentro, bota o suspensório da Burrinha no pescoço e fica pra lá e pra cá, balançando.

Cláudio: Sei, é como se estivesse montado na burra.

Mestre André: Ele montado na burra, corre em cima de um, dá peitada, volta para trás.

Cláudio: E a roupa dele, como é?

Mestre André: O traje dela é a mesma coisa do Palhaço, uma camisa de palhaço, um chapéu. Agora, o chapéu é de couro, de vaqueiro, de boiadeiro. Agora, tem lugar que o cabra veste um gibãozinho (sic), sabe gibão?

Cláudio: Sei como é.

Mestre André: Mas, se não tiver gibão, veste uma camisa malhada, dessa cor aqui, (indica o vermelho). Agora, tem que ter o chapéu.

Cláudio: Sei, é o chapéu que caracteriza o boiadeiro. Tem que ser um chapéu de couro mesmo.

Mestre André: Isso. Aí, a Burrinha vai se embora, aí, vem o Zabelê, mas, antes eu canto uma Peça, pode ser aquela (Canta a Peça: São José):

Ô de casa, ô de fora
menina vai ver quem é
É o cantador de Reis
quem mandou foi São José
Catar Reis não é pecado
São José também cantou
Mas, depois de muito tempo
São José também chorou
quando viu seu filho morto
cravado numa cruz por tanto amor

Mestre André: Daí, eu apito e vem o Mateus.

Mateus: Mestre, tem um bicho grande ali, piando. Ele vem de lá para cá e vai entrar aqui.

Cláudio: O Zabelê é um pássaro né?

Mestre André: Sim, é um passarinho.

Mateus: Vem ali, um passarinho do bicão, alto, piando e vai entrar aqui e beliscar as Figuras.

Mestre André: Vai segurar ele, vai buscar ele aqui pra ele não beliscar a Figuras. (Mateus sai e volta com o Zabelê). O mestre apita, canta a Peça de Chamada.

PEÇA DE CHAMADA DO ZABELÊ

Zabelê da onde vem
Com a sua barra azul (bis)
Eu venho lá do sertão
Venho do cruzeiro do sul

Mestre André: Apita, canta a Peça do Bicho

PEÇA DO ZABELÊ

Zabelê passou bonito
Ele vem lá da Serrinha
Você faça continência
aqui a nossa Rainha.

Zabelê passou bonito
Ele é muito ligeiro
Você faça continência
ao mestre de Guerreiro

Zabelê passou bonito
Para mim vale um tesouro
Você faça continência
a nossa Estrela de Ouro

Zabelê passou bonito
Ele é tem muito valor
Você faça continência
aos dois Embaixadô (sic)

Mestre André: Aí, ele vai cumprimentando todas Figuras, quando ele termina, eu apito. Pra ele cumprimentar, eu tenho que achar um verso que combine com a Lira, né?!

Cláudio: Quer dizer, que o senhor improvisa?

Mestre André - Sim, tudo vem na hora. É tudo improvisado. Aí, ele continua dançando. O tambozeiro continua tocando, não pode parar. Quando ele toca muito, aí, eu canto a Peça de Retirada. Eu canto assim:

PEÇA DE RETIRADA DO ZABELÊ

Zabelê de onde veio
 Você veio se apresentar
 Chegou a sua hora
 já pode se arretirar (sic)

Mestre André: Ele vai andando e sai fora.

Cláudio: Como é o personagem?

Mestre André: É um homem dentro, essa mão aqui (mostra a mão esquerda) segura o apito, e a outra, a direita, ele segura o bico.

Cláudio: Então, o “botador” de Entremeio do Zabelê, fica coberto pelo corpo do bicho, que é feito de tecido grande, como uma armação e a cabeça do pássaro em cima. Dentro da roupa do Zabelê, o “botador” apita, ele faz o piar do bicho, com o apito segurado pela mão esquerda, e com a outra mão direita, ele manipula a boca, através de um arame, o bico do Zabelê.

Mestre André: Ele abre a boca com o arame e vai apitando, ele mete o bico no chão, sai bicando os Figurantes do Guerreiro, depois, quando ele sai, ele vai bicando o povo que tá assistindo.

Cláudio: Ele vai bicando as Figuras do Guerreiro nos cordões, mas, quando ele sai do grupo, vai beliscando o povo? Eles sempre interagem com as pessoas?

Mestre André: Sim, sempre, com as Figuras ele faz a continência, abai-xando o bico, chega na Rainha, faz continência, abaixa o bico. Daí, eu canto a

Peça de Saída, pra entrar outro Bicho. Mas, antes, eu canto uma Peça. Pode ser qualquer Peça do Guerreiro. Ele canta a Peça: Beira Mar:

Eu desci do Tabuleiro
 Pra o centro de Maceió
 Quando eu cheguei no Farol
 Avistei uns coqueirais (bis)
 Eu dali peguei a olhar
 Fiz uma rima ligeiro
 Era o Sete Coqueiros
 que fica na Beira mar
 Beira mar
 ô, ô, beira mar
 tem muitas praias bonitas
 pras (sic) meninas se banhar

Mestre André: Aí, eu apito. Entra o Mateus, nas carreiras.

Mateus: Olha mestre, tem um bicho ali, é a coisa mais feia do mundo!

Mestre André: Que bicho é esse Mateus? O Mateus sai, e entra com o Lobisomem amarrado na cintura por uma corda e Mateus segurando. Todo mundo começa a correr, ele avança em um, no outro.

Cláudio: Quer dizer, que o Mateus entra com ele amarrado pela cintura, o segurando?

Mestre André: Isso, ele avança, morde um, morde outro. O Mateus vai segurando e ele avançando no povo. Eu apito, ele para, eu canto a Peça de Entrada.

PEÇA DE ENTRADA DO LOBISOMEM

Lobisomem é bicho feio
 venha arrepará (bis)
 venha cá meu povo
 ver Lobisomem dançar

Mestre André: Ele vem dançando perto de mim. Eu apito, ele para na minha frente. Eu canto a Peça dele.

PEÇA DO LOBISOMEM

Lobisomem é bicho feio
 vem lá da Serrinha
 Faça continência
 à nossa Rainha
 Lobisomem é bicho feio
 Ele é muito ligeiro
 Faça continência
 ao mestre de Guerreiro
 Lobisomem é bicho feio
 Eu digo pro senhor
 Faça continência
 ao dois embaixadô (sic)

Ele vai cumprimentar todas as Figuras, com o mestre improvisando versos com os nomes das figuras. Apita e faz a Peça de saída

PEÇA DE SAÍDA

Lobisomem é feio
 que veio se apresentar
 já chegou a hora
 pode se arretirar (sic).

Mestre André: Aí, eu apito pra finalizar.

Cláudio: Então, o Mateus sempre tá segurando ele (sic), não solta.

Mestre André: Não solta. Ele sempre é puxado pelo Mateus. Ele fica o tempo todo querendo pegar as pessoas. Depois ele sai e vai pôr a roupa do Messias

Cláudio: Antes do senhor falar do Messias, como é a roupa dele? Me explica.

Mestre André: É uma máscara mais feia do mundo, com os dentes pra fora, os olhos miudinhos, barbado, aquela coisa feia. A roupa é toda preta, um macacão preto, fechado até em cima. A máscara tapa o pescoço pra (sic) ninguém ver nada. Uma mão com garras, os pés também. As mãos é uma luva com unhas postiças. O sapato dele é aquele que tem unhas. Aí, eu começo outra Peça, qualquer uma, essa aqui. (Canta outra versão da Peça Beira Mar).

Eu viajei para Copacabana
 Passei mais de uma semana
 pra chegar no Paraná
 Chegando lá
 eu vi Maria eu vi Zefinha
 Eu vi a Margarida
 de maiô na beira mar
 beira mar, ô ô beira mar
 Eu vou tomar um banho
 dentro das águas do mar

PEÇA DE ENTRADA DO MESSIAS

Ô Seu Messias é um mestre de Guerreiro
 Seu serviço ligeiro
 Em todo canto fez se olhar
 Eu vou rimar
 pego a Peça e dou um grito
 Você traga o seu apito
 Pra tua Peça tirar

Mestre André: Ele entra dançando todo desengonçado, com aquela corcunda nas costas. Quando chega perto ele diz:

Messias: “Eu, não sou mestre, não. Eu sou um velho e tô (sic) a procura de uma moça pra me casar.

Mestre André: E você numa idade dessa, não casou ainda?

Messias: Não me casei, nem tenho netos.

Mestre André: E ninguém quis casar com o senhor?

Messias: Olha, eu tenho muito dinheiro. Só no mar eu tenho 100 navios. No Rio de Janeiro, eu tenho 200 prédios na frente do mar. Dinheiro no banco, os banqueiros não querem mais, vou ter que guardar dinheiro em Miami, inclusive eu tava (sic) lá, mas, eu tô (sic) perambulando por aqui, pra achar uma moça pra casar.

Mestre André: E é? Mas, seu Messias, me diga uma coisa, como é que o senhor faz pra procurar?

Messias: Eu canto uma música pra moça se apaixonar

Mestre André: E como é essa música?

Messias canta a Peça de Entrada:

PEÇA DE ENTRADA DO MESSIAS

Eu sou um velhinho
 tenho muito dinheiro
 na falta de moça
 eu não morro solteiro
 Eu fui num jantar
 com a baronesa
 deixei a corcunda na quina da mesa

Mestre André: Isso ele canta e vai dançando, e o sanfoneiro acompanhando. Quando ele acaba eu digo: “Seu Messias e agora, o que o senhor vai fazer?”

O messias: Mestre me arruma uma namorada, eu quero que o senhor me arrume uma namorada. Veja se o senhor arruma uma moça pra eu casá (sic). (Ele vai se jogando nas moças da plateia).

Moça: O senhor é feio demais, Seu Messias, vai nunca arrumar mulher para casar. (ele começa a chorar).

Mestre André canta a Peça do Messias:

PEÇA DO MESSIAS

Eu tava (sic) na rua
 vendendo caneco
 as moças diziam
 vem cá meu boneco

Mestre André: Eu apito e converso com o público: “Meninas, se vocês quiserem casar com o Seu Messias, a hora é agora. Ele só tem 90 anos de idade, tem muito dinheiro, se vocês quiserem não percam tempo”.

As moças: Não, ninguém quer casar com ele. A gente não quer o dinheiro dele não mestre. Um homem de 90 anos, quem vai querer casar com ele?

Mestre André canta a Peça de Saída

PEÇA DE SAÍDA DO MESSIAS

Seu Messias ele veio se apresentar
 Já chegou hora do senhor se arretirá (bis)

Mestre André: Ele sai de cena, todo torto, cambaleando.

Cláudio: Mestre André, como é a roupa dele, como ele vem vestido?

Mestre André: A personagem dele é um velho, ele vem todo amarrotado, com paletó e gravata, um chapéu velho na cabeça, usa máscara com um bigode grande caindo e um cabelo grande branco. Uma corcunda grande nas costas, feita com uma almofada, embaixo do paletó. Quando ele vai embora, eu canto outra Peça: Mulher:

Certo dia eu arrumei uma mulher
mas, com ciúme ela reclamava a mim
Eu disse a ela que a minha vida é assim
Se achar ruim continue se quiser

Essa mulher filha do Seu Manoel
Ele morava na cidade do Roteiro
Eu sou não posso fazer do bonito o feio
nem obrigar o coração de uma mulher

Mestre André: Entra o Mateus e anuncia de novo o Seu Anastácio: “Tem um velho aqui, virado na onça, o bucho desse tamanho, o veio é feio, viu, seu Mestre.”. Mateus vai buscar o Seu Anastácio. Ele vem pra perto de mim, eu pergunto: Como é o nome do senhor? Ele responde: “Seu Anastácio”. Eu pergunto: O senhor, veio fazer o que, aqui?

Seu Anastácio: Com a sua licença, eu não posso ver uma brincadeira dessa, queria saber se eu posso dançar?

Mestre André canta a Peça de entrada:

PEÇA DE ENTRADA SEU ANASTÁCIO
Seu Anastácio é um mestre de Guerreiro
Que veio aqui vai cantar a sua Peça (bis)

Depois, o Mestre André canta a música do Seu Anastácio, ele dança

PEÇA DO SEU ANASTÁCIO

Seu Anastácio que veio de viagem
Alguma coisa ele há de contar
Ele tem o seu bucho grande
de comer bacalhau Ceará

Ao terminar a Peça do Seu Anastácio, o mestre André apita. Eles começam um diálogo improvisado, a conversa gira em torno do tamanho da barriga de Seu Anastácio. Depois, ele pede, também, igual ao Messias, uma moça para casar.

Mestre André: Também com essa barriga, quem vai querer casar com o senhor.

O Seu Anastácio fica improvisando, fazendo trejeitos com a sua barriga postiça, feito com travesseiros. Ele tira do paletó uma garrafa de cachaça, fica bebendo e dançando.

Mestre André: Pera aí, que eu vou arrumar uma mulher pra dançar com o senhor. Ele dança com a Rainha, depois com a Estrela de Ouro, quando a Estrela de Ouro cansa, o Mestre canta a sua Peça:

PEÇA DO SEU ANASTÁCIO

Seu Anastácio que veio da Serrinha
faz continência pra nossa Rainha
Seu Anastácio que veio de Pilar
faz continência pra todo pessoal

Depois o mestre André canta a Peça de Saida

PEÇA DE SAÍDA DO SEU ANASTÁCIO

Seu Anastácio que veio de viagem
Ele chegou nesse salão brincar
aí já chegou a sua hora
Seu Anastácio pode se arretirar (sic)

Cláudio: Como é ele, a sua roupa, o figurino?

Mestre André: Ele tem o mesmo bigode do Messias, só que, ele não vem de terno, a roupa é comum e muito velha, a mochila do lado, um bucho grande. É muito parecido com o Messias, só que a barriga dele é grande e o Messias tem a corcunda. O personagem dele é um mestre.

Cláudio: Então, o Messias tem a corcunda e o Seu Anastácio uma barriga grande. E é a mesma máscara do Messias?

Mestre André: Sim, é a mesma máscara, a diferença é que o Messias tem um cabelo branco costurado na máscara, e o Seu Anastácio usa uma peruca preta curtinha. Pronto, depois que ele sai, eu canto mais uma Peça: Eu vou á Penedo.

Mas, eu esse ano eu vou a Penedo
naquele rochedo eu vou levar meu Figurá
Eu vou viajar vou a Fortaleza (bis)
menina madeira tenha dó do meu penar
menina madeira eu pretendo te amar.

Depois da Peça, o Mateus entra de novo na carreira. (Mateus- "Para a Peça, para, para...) alvoroçado, agora, ele viu outro bicho grande. Faz um diálogo com o mestre, deixando o público curioso para saber que bicho ele está falando.

Mateus: Olha mestre o bicho já vem lá, é um bicho tão feio nesse mundo mestre!

Mestre André: Que bicho é?

Mateus: É um cururu

Mestre André: Meu deus do céu, dá de tudo nesse Guerreiro, até sapo hoje resolveu entrar. Vai lá buscar. (Mateus sai no alvoroço e vai buscar o Sapo, antes de entrar, eles ficam parados, esperando eu (sic) cantar a Peça. Eu canto a Peça de entrada:

PEÇA DE ENTRADA DO SAPO

Ô meu Mateus, faça o favô (sic) venha cá
Traz seu sapinho, pra no salão vadiar

Cláudio: E como que ele entra?

Mestre André: Ele vem arrastando as patas, depois, dá um pinote em cima das pessoas. Daí eu canto assim:

PEÇA DO SAPO

Sapo cururu da beira do rio (bis)
quando sapo canta: ôxente,
cururu repito:
ôxente, ôxente. Tá muito bom,
ôxente, ôxente. Tá bom demais

Cláudio: E as figuras fazem o coro?

Mestre André: Sim, as Figuras repetem; “ôxente, ôxente. Tá muito bom, ôxente, ôxente. Tá bom demais. Daí eu apito e canto a Peça de saída:

PEÇA DE RETIRADA DO SAPO

Sapo cururu veio se apresentar (bis)
chegou sua hora, ôxente,
vai se se arretirar
ôxente, ôxente. Tá muito bom,
ôxente, ôxente. Tá bom demais

Mestre André: Ele vai caminhando, quando ele tá fora do grupo, eu apito. Canto outra Peça, vai entrar outro bicho.

Cláudio: E como é a personagem, a roupa dele, como ele é feito?

Mestre André: Ele tem a cabeça grande, olhos arregalados e grandes, a língua fica de fora.

Cláudio: É feito com que essa roupa mestre?

Mestre André: A máscara dele é de borracha e a roupa também, se não tiver a roupa de borracha, a máscara dele é comprida chegando até os braços.

Cláudio: Me falaram que já viram o corpo dele feito com um cesto virado ao contrário, e o corpo com saco de estopas, o senhor sabe disso? Já viu?

Mestre André: Sei, é, depois pinta no saco de estopa as bolas do corpo, mas, o bom mesmo, é comprar ela feita, custa uma faixa de 500, 00 contos (reais). Olha é caro! O personagem do Sapo e do Lobisomem, se o cabra for fazer adequado, é caro, porque, o Lobisomem, a cabeça são de borracha, o corpo é de tecido, mas a cabeça é de borracha. Aquela máscara feia, custa, mais ou menos, uns 300,00 contos (reais). Na Casa José Araújo, tinha dele.

Cláudio: Espero que o senhor logo consiga comprar essas roupas.

Mestre André: Rapaz, se entrar dinheiro, eu tenho uns prêmios pra receber, daí, eu vou investir. vou gastar uns 8.000. O Boi mais a Burrinha e o Zabelê, eu gastei \$ 1.350,00.

Cláudio: E, ainda tem outros que o senhor quer botar. Quais mais, o senhor sabe botar?

Mestre André: A Calu...

Cláudio: Sim, me fale da Calú.

Mestre André: A Calú é uma empregada. Quando eu canto a Peça de Saída do Sapo, o "botador" vai vestir a Calú. Eu canto outra Peça, o Mateus entra:

Mateus: Ô seu mestre, tá precisando de uma empregada?

Cláudio: Desculpe interromper, mas, eu percebi que o Mateus sempre vai buscar os Entremeios, me fala do Mateus, como ele é? Um escravo?

Mestre André: O Mateus é cara preta, ele tem a cara toda pintada de preto, os olhos brancos de fora. Ele é quem vai pegar os Bichos, o Palhaço, fica arrodando.

Cláudio: Pelo que entendi, O Mateus, O Palhaço e a Rainha, eles dialogam com o senhor, a Rainha cantando as Peças, respondendo as Embaixadas e interagindo, O Mateus, auxiliando nos diálogos com os Entremeios e o Palhaço, interage fazendo brincadeiras e canta Peças, também?

Mestre André: Sim, o Mateus fica interagindo com as Figuras todinha.

Cláudio: Entendi, então, o Mateus vai lá e traz a Calú, e aí?

Mestre André: Não, ela fica de fora, e ele vem até mim correndo. Eu tô (sic) cantando uma Peça.

Mateus: Seu mestre, dá pra parar um pouquinho?

Mestre André: Eu paro de cantar e apito, perguntando: “O que é que há?”

Mateus: Ô Mestre, o senhor já arrumou uma empregada?

Mestre André: Ainda não. Estou precisando de uma empregada.

Mateus: (Vai até ela) Ô Moça, como é o nome da senhoraw.

O “botador” de Entremeio (falando bem fino): É Calú.

Mateus: (vai perto do mestre e diz): É Calú, agora, ela só vem, se o senhor chamar ela.

Mestre André: O apito faz prim⁶⁸, a música entra:

PEÇA DE ENTRADA DA CALÚ

Calú, teu patrão te chama (bis)

faça favô vem cá, (bis)

Coro Figuras:

venha atender o chamado (bis)

seu patrão mandou chama (sic)

Calú entra sambando e dialoga com o mestre: “Eu tô (sic) precisando de um emprego, eu tô desempregada.

Mestre André: E a senhora é boa mesmo? Sabe cozinhar, lavar, passar. Eu to precisando de uma pessoa pra fazer tudo.

Calú: Sei sim, faço de um tudo.

Mestre André: E a Senhora cobra quanto?

Calú: Um salário.

Mestre: E tá com a carteira?

⁶⁸ O apito do Mestre toca para cantar a Peça da Calú, ou, sempre para começar, ou, terminar qualquer Parte, Peça ou Entremeio.

Calu: Tô (sic) sim.

Mestre: Tá certo, então, tá contratada, mas é o seguinte, tem que varrer a casa, fazer comida, ajeitar as coisas. Mas primeiro, vai fazer a feira mais o Mateus". Ele chama o Mateus.

Mateus: Ô seu Mestre de primeira!".

Mestre responde: Mateus vá fazer a feira.

Mateus: Ave Maria! Agora é que eu vou bonito. Do jeito que eu gosto de mulher, claro que eu vou, vou sim.

Mestre: Mas, vá com respeito com a moça, viu!

Mateus: Vou sim, pode deixar.

Os dois saem abraçados na direção do sanfoneiro. Mateus pede para tocar um forró. O sanfoneiro começa a tocar, eles ficam dançando de uma forma cômica, ficando mais distante do mestre e somem da vista. O Mestre sai andando pelo espaço e pergunta: "Cadê essa feira?

Mateus: Seu mestre, tamos entrando no mercado agora.

O sanfoneiro toca novamente, eles se abraçam e começam a dançar novamente.

Mestre: Já chegaram com a feira?

Mateus: Comecei a entrar no rego dela agora.

Mestre: O rego de quem?

Mateus: O rego do mercado.

Sanfoneiro toca novamente, o mestre pergunta pela feira, o sanfoneiro para de tocar.

Mateus: Comecei a entrar no quiabo agora.

Sanfoneiro toca, eles dançam, o mestre pergunta de novo:

Mestre: Cadê essa feira? Tá com mais de hora que vocês foram.

Mateus: Seu mestre, eu comecei a pegar no alho agora, no dente de alho.

Mestre: Ôxe, vai trazer um dente alho só?

Mateus: Não, vou botar a cabeça toda dentro, a cabeça do alho dentro da sacola.

Sanfoneiro toca de novo, eles dançam, o mestre pergunta pela feira, sanfoneiro para de toca.

Mateus: Seu mestre, quando eu fui na feira, eu esqueci de comprar fumo, mandei a dona Calú comprar.

Mestre: E cadê ela?

Mateus: Ela tá entrando no fumo agora. Ela tá vindo com um rolo de fumo nas costas e eu tô (sic) com a feira. (ele entra com um cesto com um monte de lixo dentro, pedras, latas velhas, saco plástico, despeja no salão, e diz): Tá aqui a feira. (Calú entra em seguida, com um rolo de fumo na cabeça).

Mestre: Calú, pega aqui essa feria e vai pra cozinha preparar o almoço. O mestre canta a Peça de Saída:

PEÇA DE SAÍDA DA CALÚ

Ô Calú, ela veio arrumar emprego
Ao mesmo tempo ele veio se apresentar
dona Calú por favor se arretire (sic)
Vá pra cozinha começar a cozinhar

Mestre André: Eu apito, eles saem de cena. É o fim dos personagens, eu só boto até aí, até a Calú. Os outros, o Lobisomem eu não boto, porque, naquela época, não dava pra botar. Mas, dentro do Guerreiro tem: O Papa Figo...

Cláudio: Sei! E o Papa Figo, o senhor pode contar?

Mestre André: Ele tem um nariz enorme, as orelhas também, e traz uma espada do lado, um saco nas costas pra botar os figos dos outros lá dentro. Bico fino, orelhas grandes, a máscara é a coisa mais feia do mundo, e usa um chapéu, quebrado de lado. O Papa Figo, a máscara tem que ser diferente, já o Messias e o Anastácio é a mesma máscara, muda a roupa, e o cabelo.

Cláudio: E o senhor sabe a Peça do Papa Figo?

Mestre André: Não, mas, é fácil, eu quero aprender.

Cláudio: Eu tenho a música, eu já passei pro senhor, mas, vou passar novamente. O senhor tá montando de novo esses personagens, né? Há muito tempo que o senhor não botava né?

Mestre André: Há muito tempo, eu botava quando o finado Juvenal era vivo.

Cláudio: Que ano foi? O senhor lembra? O mestre Venâncio morreu em 2008. foi antes ou depois da morte do Venâncio? O senhor lembra? 2006? 2004?

Mestre André: Rapaz, foi no ano de 2002.

Cláudio: Então, todo esse tempo, o senhor estava sem botar os Entremeios no seu Guerreiro. Por que, até agora, o senhor vem apresentando o Guerreiro sem os Entremeios?

Mestre André: Mas, tem o Boi, sempre eu apresentava o Boi, só.

Cláudio: Então, o Boi, como é o principal, todo Guerreiro tem?

Mestre André: Todo lugar que ia apresentar eu levava o Boi, a não ser, no Giro dos Folgedos, porque é 10 minutos aqui, 10 minutos lá, não tem condições de botar.

Cláudio: Mas, agora, o senhor está botando de volta. O que levou o senhor a voltar a botar?

Mestre André: Eu tive um convite de apresentação que foi pedido os Entremeios, aí, deu vontade de botar de novo.

Cláudio: E são vários Entremeios. Quais mais o senhor conhece, além do Papa Figo?

Mestre André: A Juana Baia, o Cão e a Alma. Mas, esses daí, acabou.

Cláudio: Fala um pouquinho da Juana Baia, por favor. O Cão e a Alma, tem toda uma representação teatral, tem muitas falas, muito personagens, muita interpretação.

Mestre André: Sim, porque aí, tem a Rainha, tem a Estrela de Ouro, tem a Lira, tudo chorando pro Cão não arrebatá-las. O Mateus faz a cura, olha é muita coisa...

Cláudio: Sei, e o Cão e Alma, era muito encenado nos Reisados, não era? Praticamente, depois dos Reisados, esse Entremeio não foi mais encenado. Fala um pouquinho da Juana Baia.

Mestre André: A Juana Baia, eu não alcancei muita coisa sabe. Quase não botava.

Cláudio: Mas, o senhor sabe como ela é?

Mestre André: Sei, a Juana Baia anda com uma trouxa na cabeça, uma saiona circular, saia grande, rodando no chão, máscara de mulher velha, cabelo de peruca grande. Ela fica fora, o Mateus vem avisar.

Mateus: Tem uma senhora aí, seu mestre, querendo falar com o senhor.

Mestre André: O que é que ela quer?

Mateus: Ela quer dar uma dançada aqui no salão. Ela gosta muito de Guerreiro.

Mestre André: Como é o nome dela?

Mateus: É Joana, Joana Baia.

Cláudio: E por que tem esse nome, Joana Baia?

Mestre André: É porque ela entra com os malotes nas costas, uma trouxa na cabeça, quando ela dança joga as coisas no chão, depois, sai numa carreira, passa pra fora, aí, o cabra canta: “Joana Baia, Joana é...”

Cláudio: Essa música é de entrada ou é a música dela?

Mestre André: É a música dela, canta:

PEÇA DA JUANA BAIÁ

Joana Baia, Joana é
no meio da sala faz o que quer
Joana Baia, Joana é
no meio da sala deixa o filé

(Joga a trouxa no chão e sai correndo)

Cláudio: Todas as pessoas que eu conversei cantam só essa música. Então, significa que ela não tem Peça de Entrada nem Peça de Saída.

Mestre André: Não tem, não. Ela só tem a Peça dela. Agora se o mestre quiser inventar, inventa, né. Pode chamar uma Peça, chamando ela. (ele inventa):

PEÇA DE CHAMADA JOANA BAIÁ
O Joana Baia, ela vem se apresentar
Pegue o seu apito e venha aqui cantar

Cláudio: O senhor criou agora?

Mestre André: Sim, cria na hora, mas, a Peça da Joana é essa que eu cantei. Agora os outros entremeios, eu não tenho lembrança.

Cláudio: A Borboleta?

Mestre André - A Borboleta não é do Guerreiro, ela era dos Reisados, no Guerreiro não tinha a Borboleta, no Guerreiro é mais as Caboclinhas, que também, não usa mais.

Cláudio: Mas, tem alguns Guerreiros que tinha a Borboleta.

Mestre André: Tinha, mas, porque querem botar, se o cara quer botar, bota.

Cláudio: Me parece, até onde eu vi, a Borboleta fica nos Guerreiros como Figura, igual a Sereia, ela fica nos cordões, mas, é uma personagem à parte. O senhor viu alguma Borboleta sendo botada?

Mestre André: A Borboleta é uma menina pequena, usa as asinhas nas costas, vem arrastando as asinhas no chão, e tem a Peça assim:

PEÇA DA BORBOLETA
Borboleta pequenina sai fora do rosal
venha ver quando alegria hoje é noite de natal
eu sou uma borboleta
pequenina e feiticeira
ando no meio das flores
procurando quem me queira

Cláudio: Tem uma Peça dela, que foi gravada pela Mestra Celsa.

Mestre André: Ela é do Pastoril

Cláudio: E a Sereia?

Mestre André: A sereia não é Entremeio, é Parte, ela fica no meio.

Cláudio: Já que o senhor falou que ela fica no meio, como é a arrumação no palco, no tablado?

Mestre André: Existe os dois cordões, o encarnado e o azul, uma fila do lado e uma fila do outro. No meio, fica a Rainha e a Estrela de Ouro. O Mateus e o Palhaço ficam arrodando, os dois interagem muito, de vez em quando, eles caem nos meus pés, faz uma piada, canta uma Peça. O Mateus, vem pra dentro, às vezes e fica de olho nos cordões, se as meninas faz (sic) algo errado, ele arruma. O mestre e o contramestre ficam na frente. Nos cordões ficam os Figurantes, duas moças na frente, que puxam a evolução dos cordões, quando tem o deslocamento, as vezes passando de fila para um desenho circular, sempre em movimento, até ficar as duas filas novamente, uma ao lado da outra. Atras das primeiras moças, ficam os dois Embaixadores, um em cada fila. Na fila atras dos Figurantes, ficam as Figuras: Banda da Lua, Estrela Dalva, Estrela Brilhante, Estrela Matutina, Papa Ceia, a Lira, Cabocla de Lira, Vassalo de Índio, é muita coisa...

Cláudio: O índio Peri, também fica na fila?

Mestre André: Não, o Índio Peri fica no meio. Ainda tem o General, tem o Capitão, olha é muita coisa. O Guerreiro, agora acabou-se, porque era 66 pessoas pra (sic) botar. Era muita coisa.

Cláudio: E tem a questão do tempo, também, né? Eram 3 horas, 6 horas de apresentação.

Mestre André: Se for botar o Guerreiro mesmo, hoje, tem que levar, no mínimo, 40 pessoas, no mínimo.

Cláudio: É preciso ter um grupo grande de pessoas, é por isso a dificuldade atualmente.

Mestre André: É por isso, que só levam esse rapazinho aqui (aponta para o Boi), "Ê boi, Ê Boi", pronto, se apresentou.

Cláudio: O Boi acaba fazendo a função de todos os Entremeios.

Mestre André: Isso, de todos os Bichos, e o Zabelê também, faz a função de todos.

Cláudio: O senhor falou do Zabelê, eu lembrei do Jaraguá.

Mestre André: O Jaraguá a boca dele é que nem um jacaré, a boca grande.

Cláudio: Mas como é? O Jaraguá é a mesma estrutura do Zabelê, o “botador” fica embaixo do corpo feito igual? Só muda a cabeça, que é um crocodilo...

Mestre André: Mas, se acabou-se, não tem mais não.

Cláudio: E o senhor sabe fazer a Peça do Jaraguá?

Mestre André: Também não.

Cláudio: Certo, e o Mata-Mosquito?

Mestre André: O Mata Mosquito é o Jaraguá.

Cláudio: Então, o Zabelê, o Jaraguá e o Mata Mosquito são praticamente, os mesmos personagens, possuem a mesma estrutura? O que é que muda de um para o outro?

Mestre André: A cor da roupa e a cabeça também. O Jaraguá que é o Mata Mosquito, ele é cheio de pinta de onça.

Cláudio: Eu queria entender esses três. Eles têm a mesma estrutura de figurino, o corpo muda as cores; a cabeça do Jaraguá e do Zabelê tem o mesmo formato, são acionados a sua boca com um arame, só que o Zabelê tem um bico, porque é um pássaro e o Jaraguá, a boca grande de um crocodilo, e o Mata Mosquito? O que muda de um para outro? (sem resposta).

Cláudio: E qual outro Entremeio o senhor lembra? O senhor falou que viu o Bêbado, como ele é?

Mestre André: Ele entra caindo, bêbado, e vai atrapalhando a apresentação.

Cláudio: Sei, ele é um bêbado né, chega sem noção. E tem mais algum, que o senhor sabe botar?

Mestre André: Não, só estes.

Cláudio: É porque tem vários, tem o Capitão do Mato...

Mestre André: É porque, isso aí, eles inventavam. Era dos Reisados, o mestre tem que ter personalidade pra botar, eu já não boto.

Cláudio: E o Pescador?

Mestre André: Aí, o Pescador tem.

Cláudio: Me falaram que o Pescador entra junto com a Sereia. Ele fazia uma cena que pescava a Sereia. O senhor sabe disso?

Mestre André: É não, a Sereia vem só, e ele também. Eu conheço a Marilene, uma Rainha que bota a Sereia.

Cláudio: Então, a Rainha tira o figurino e veste o da Sereia?

Mestre André: Não, a Sereia e a Rainha, cada qual no seu papel, agora, as músicas da Sereia quem tira é a Rainha e a Estrela de Ouro. Você sabe a música da Estrela de Ouro? Não sabe. Ele canta:

Peça de chamada da Estrela de Ouro:
É tarde o sol se escondia
toda a estrela quilareava (sic)
viva, viva a Estrela de Ouro
Vamos dar viva a Estrela Dalva.

Mestre: Aí, ela diz assim, antes dela entrar, ela faz comigo a:

Embaixada da Estrela de Ouro

Estrela de Ouro:

Boa noite, mestre, que domina seu tesouro

Mestre:
Pela voz estais parecendo que és a Estrela de Ouro
Estrela de Ouro:
Sou eu a Estrela de Ouro
Que vem se apresentar
Quero que me dê licença pra minha Peça botar

Mestre:
Sua Peça pode botar
falando comigo primeiro
você está tendo a ordem do mestre desse Guerreiro

Eles cruzam as espadas batendo uma na outra. Estrela de Ouro canta:

Eu sou a Estrela de Ouro (bis)
Boa noite eu venho dá (bis)
Quero saber se aqui festeja (bis)
Essa noite de natal (bis)
Vou até o sol raiar

Mestre canta:

Essa é a Estrela de Ouro (bis)
Boa noite ela vem dá (bis)
Vejo saber se aqui festeja (bis)
Essa noite de Natal
Vai até o sol raiar
Estrela de Ouro canta:
Eu sou a Estrela de Ouro (bis)
E vim a visitar (bis)
O coração de Maria (bis)
Essa noite de natal (bis)

Mestre André: Ela vai cantando essa última, dizendo todos os nomes dos santos, até terminar e sair. Ela é uma Parte, não é um Entremeio, eu boto até aí. O resto é a Rainha que vem chamar a Sereia. Se tiver tempo, a Rainha e eu, botamos a Lira, outra Parte, muito grande, que entra com o Índio Peri. A Parte do Índio Peri e a Parte da Lira. Ele começa a falar a Embaixada do Índio Peri, mas, esquece.

Cláudio: Tudo bem se esqueceu a Embaixada, mas, me fala então do Índio Peri.

Mestre André: O Índio Peri começa com as Embaixadas que é a luta, a guerra, a luta de espadas, chamada de Parte do Índio Peri, eu chamo, ele diz:

EMBAIXADA DE ENTRADA DO ÍNDIO PERI
Ó meu Índio Peri falado
Estou lhe chamando
venha se apresentar para a gente guerrear

Índio Peri:

Sou eu Ó mestre
Estou pronto para guerrear
Mestre:
pegue a sua espada e comece ali treinar.
Depois que ele treina a luta de espadas com as Figuras, ele diz:
Índio Peri: "Pronto mestre treinado o índio está."

O mestre André puxa Peça:

Fui convidado para guerrear
Minas Gerais eu não queria ir
Que vai haver uma grande peleja

Embaixador. Governador, com o Índio Peri

Índio Peri:
Sou eu o Índio Peri falado
que mora nesse arraiaá (sic)
quero que me dê licença
para minha Peça botar

Mestre André: Aí, ele vai bater guerra com todos os "Figurás" os cordões, dançam uma luta de espadas com o mestre cantando:

Mestre André: A guerra é no meio.

Cláudio: O senhor poderia falar a sequência de apresentação

Mestre André: Primeiro de que tudo, dar boa noite ao pessoal." Boa noite, senhor e senhora, sou o mestre André que chegou a gora". Depois do boa noite, Abre a Sede: "Vou abrir a minha sede, com as forças de Jeová, com nosso pai celestial, abre-te sete divinas, pro meu Guerreiro brincar". Depois, reza-se o Divino, terminando o Divino, oferece o Divino ao padroeiro do lugar. Começa as Embaixadas, As Partes (O combate, a guerra). Depois, a reza da Matriz, louva a matriz: "Deus te salve matriz, onde o padre diz, uma missa cantada, acabei de rezar divino, adorar deus menino, na lapinha sagrada". Entram

as Peças de Entrada (canta 5 a 10 peças), entra o primeiro Entremeio, o Boi. Segue-se mais Peças e Entremeios. Finaliza com a Peça de Despedida: “É tarde é tarde é tarde, é hora é hora, é hora, Guerreiro vai embora, não posso mais demora. Adeus meu pessoal, tirei o meu transporte. Adeus e boa sorte, até quando eu voltar”. Final: Canta a Peça: O Galo Cantou: “Galo cantou, dia amanhece; Ô meu Mateus fale com ela, minha donzela adeus, adeus. As filas são puxadas pelo Mateus e o Palhaço, fazem um círculo, as filas se cruzam, saem de cena.

Cláudio: O Mateus e o Palhaço tocam pandeiros, tem que ser pandeiristas. Não tenho palavra para lhe agradecer. Mas só pra finalizar, o senhor começou a dançar Guerreiro com 8 anos de idade?

Mestre André: Eu comecei a dançar Guerreiro com a idade de 8 anos. Depois, eu saí pra trabalhar e voltei com 14 anos de idade, com a mestra Zefa Bispo. Meu pai era mestre de Reisado, com 6 anos de idade eu já brincava, sem compromisso, e meu avô, tocava viola no Reisado. Nasci em São Miguel dos Campos, depois, fui para Olho D’água das Flores, fiquei até 16 anos de idade. Depois, fui para Palmeira dos Índios, servi o Exército Brasileiro. Depois, vim pra Maceió. Eu brinquei com vários mestres, mas, meu mestre mesmo, foi Zé Tenório, todos os mestres passaram por ele. Ele está numa cadeira de roda, com um saco do lado pras (sic) necessidades. Por ele passou Juvenal Leonardo, Mestre Benom, foi contra mestre dele, Mestre Venâncio, Zé Inácio, Verdellino.

Cláudio: E a Joana Gajuru, o senhor conheceu?

Mestre André: Não, Gajuru, não. Eu brinquei com a Celsa, que era contramestra da Gajurú. Mas, aí, ela (Joana Gajuru) não deixou eu cantar. A Celsa disse pra ela: “olha, tem dois mestres aí”. O Juvenal cantou duas Peças, aí, ela (a Gajuru) apitou e tirou o microfone da mão do Juvenal. Aí, a Celsa disse pra mim, é você mestre. Eu dei o tom (cantou a Peça) Boa Noite ao PESSO-

al⁶⁹, nenhum deles deram o Boa Noite. Naquele tempo, ninguém dava o Boa noite. Quando eu entrei, eu apitei e dei o boa noite:

BOA NOITE

Boa noite, senhor e senhora
eu sou o mestre André
que chegou agora
sou devoto de nossa senhora
sou alagoano onde o Guerreiro mora

Cláudio: Então, foi o senhor que começou a tradição do Boa Noite, porque, quando eu comecei a aprender um pouco sobre o Guerreiro, todos os mestres começam com essa música.

Mestre André: Agora sim, mas, antes não. Eu cantei as Peças, o povo tudo aplaudindo: "Muito bem Mestre!". Isso foi em 1982. Ai, ela (Joana Gajuru) com ciúmes, tomou o microfone.

Cláudio: Então, o senhor passou por vários mestres, e qual era o grupo?

Mestre André: Vencedor Alagoano.

Cláudio: Mas, ainda existe esse Guerreiro Vencedor alagoano.

Mestre André: Existe porque passou pro Juvenal, mas, sempre foi meu esse Guerreiro, foi uma briga danada. Era meu com Zé Tenório, o Juvenal nunca teve Guerreiro, porque depois, o Vencedor passou pro (sic) Zé Tenório de volta. Daí, eu fiquei uns cinco anos com Tenório, depois, eu fiz o meu Guerreiro. Ai, veio o Jorge Ferreira comigo, mas, ele adoeceu, chamando um mestre e um Mateus pra brincar comigo. O Juvenal nunca teve Guerreiro, quem era dona do Guerreiro era a velha, Dolores Jupi. Juvenal não sabia botar uma fita no chapéu, que deus o tenha. Aí, eu fui para o Guerreiro de Dona Augusta, ela adoeceu, eu fui pro Juvenal Domingos. Depois, eu fui com o Mestre Benom, que era cismado, enciumado, mas, eu fiquei com ele, no Guerreiro Treme Terra

⁶⁹ Ficou sendo tradição cantar primeiro essa música (Peça).

de Alagoas. Quando eu cantei as Peças, o povo mandou ele (o mestre Benom) parar de cantar, ele foi ficando muito enciumado. Com a morte do Venâncio, a Augusta me chamou e perguntou se eu queria ficar com o Guerreiro dele, assim, eu tomei conta do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero. Eu já tava (sic) com o Benom, que não me deixava nem rezar um Divino, aí, eu comprei os trajes do Guerreiro do Venâncio.

Cláudio: Eu venho acompanhando esse grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cicero, desde o ano de 2000. O Mestre Manoel Venâncio fundou o grupo no ano de 1974 ficou tomando conta até 2008. O senhor mantém esse grupo desde 2008, então, são 47 anos. Eu agradeço demais o Mestre Manoel Venâncio e o senhor, por me receberem, me dá essa aula de hoje, uma aula de história e arte. E agradeço o seu convite para que eu entrasse no grupo como Embaixador. Muito obrigado!

APENDICE 3. ENTREVISTA COM O MESTRE DE GUERREIRO ALAGOANO ANDRÉ JOAQUIM DOS SANTOS SOBRE OS ENTREMEIOS, REALIZADA POR CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA. ANO DE 2019

Abaixo, segue uma conversa gravada e transcrita, recentemente⁷⁰, com o Mestre André Joaquim dos Santos, sobre suas experiências com as Figuras, os Entremeios no Guerreiro Alagoano.

Mestre André: O finado meu pai botava a Calú, o finado meu pai botava o Boi, o Cão e a Alma, botava a Carolina, botava o Zabelê, botava o Lobisomem, botava o Pescador...eu sei que é muito bicho, são 25 bichos que ele botava.

_ E esses bichos são entremeios?

Mestre André: Todos esses bichos são Entremeios, tudo é Entremeio, a Carolina, a Juana Baia, o Boi, o Jaraguá, o Zabelê, tudo é entremeio.

_ Todos eles o senhor viu o seu pai botar? E o Senhor não botou nenhum?

Mestre André: Tudo eu vi o finado do meu pai botar.

_ E o senhor não botou nenhum? Por quê? Ele não ensinou?

Mestre André: Ele não ensinou, apenas, eu ainda chamo o Boi, chamo a Calú, ainda chamo a Estrela de Ouro⁷¹,mas, já a Sereia, eu não boto, porque é uma parte mais bonita, se eu tiver uma Rainha que saiba, pois, não tem nenhuma que saiba⁷², ai ela leva, porque, é o Mestre que faz a chamada, e, é a Rainha quem puxa as Peças (músicas). É a rainha quem puxa a Peça da Se-

⁷⁰ Conversa realizada no mês de março, na sede do Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, ano de 2019.

⁷¹ A Estrela de Ouro, assim como a Estrela Brilhante, são personagens fixas no Guerreiro Alagoano, assim como, as duas rainhas e os dois Embaixadores, ela não é entremeio, acredito que o Mestre se enganou ao citá-la.

⁷² As Rainhas são duas: A Rainha do Guerreiro e a Rainha da Nação, ambas têm a função de narrar junto com o Mestre, as partes, como a da Lira e a do índio Peri, também desaparecidas da brincadeira, as peças que são as partes cantadas, as embaixadas, partes declamadas, e conseqüentemente, os entremeios.

reia, a Rainha quem puxa a Peça da Estrela de Ouro, a Lira⁷³ vai lá pegar o Boi, a Lira é quem vai puxar o índio Peri, o Índio Peri vai matar⁷⁴ a Lira, é uma estória bonita e grande. O finado meu pai Abria a Sede⁷⁵ 20 horas, rezava o Divino, cantava cinco a seis Peças e depois, botava a Parte toda da Estrela de Ouro, quando terminava, ele cantava mais duas a três Peças e chamava a Peça da Rainha, depois, a da Banda da Lua, depois, que ele chamava as Figuras⁷⁶, aí, ele botava as Peças⁷⁷, a primeira que ele botava era a do Boi.

_ O Boi é aquele momento que a pessoa fica dentro do Boi, não é? Embaixo do Boi?

Mestre André: Sim, o Mateus dizia: Oh seu Mestre! Tem um bicho de ponta⁷⁸ ali, seu Mestre, e vai matar todo mundo, o bicho é bravo. O finado meu pai pegava o relho e tá⁷⁹... e corriam, quero ver o bicho pegar, e puxava a Peça: “Oh minha Rainha vai pegar o Boi Bonito, traga pro salão para o povo apreciar.” A Rainha responde: “Ô meu Boi Bonito, Ô meu Boi Bonito, ele é do Egito, veio do Egito, peça a continência⁸⁰, o laço de fita, pra moça bonita.”. Quando ele acabava, derrubava o Boi, esquetejava e vendia os quartos⁸¹ para cada

⁷³ A Lira é uma Parte no Guerreiro, também desaparecida, ela aparece encarnada pela voz e interpretação da Rainha que canta sua peça musical, enquanto a personagem é ameaçada de morte pelo vassalo do guerreiro.

⁷⁴ Novamente, o Mestre se enganou, porque a Lira é ameaçada pelo vassalo, assim, como o índio Peri também é, ela é ameaçada de morte devido aos ciúmes da Rainha com o Rei, e o Índio Peri por não querer se batizar como cristão.

⁷⁵ A Abrição de Sede é a primeira coisa a acontecer no Guerreiro, é um ritual que surge dos Reisados, onde o Mestre faz a cerimônia religiosa cantando Peças e Adora o Divino: “Deus te Salve Casa Santa, onde Deus fez a morada, onde mora o Cálice bento e a hóstia consagrada”.

⁷⁶ Tantos os personagens do Guerreiro como: a Lira, a Rainha, etc. são chamados de Figuras, quanto os Entremeios.

⁷⁷ Mais uma vez o Mestre troca o nome Figura, ou Entremeio, por Peça, que é uma música cantada e dançada, pois, o Boi não é uma Peça, mas sim, um Entremeio.

⁷⁸ chifres

⁷⁹ O chicote dando com ele no chão fazendo barulho.

⁸⁰ Saudação.

⁸¹ As partes, os pedaços.

um, derradeiro era “as tripas gaiteras para as moças solteiras”⁸². O Mateus perguntava: Quer um pedaço do Boi? Quando terminava de partir o Boi, o bolso estava cheio de dinheiro.

_ Era uma oferenda, não é? Que bonito! Seria bom, se conseguíssemos fazer como era antes, fazer assim, novamente!

Mestre André: Aqui nunca fizeram, em Juazeiro botaram um Bêbado, coisa que eu nunca vi no Guerreiro.

_ É mesmo? Já ficou como um Entremeio, é um Entremeio, é uma Figura é o quê, esse bêbado?

Mestre André: É um Entremeio, coisa que nunca vi!

Cláudio: É mesmo? Foi agora, recentemente?

Mestre André: Foi agora, esse ano, em Juazeiro⁸³. É um Guerreiro parecido com os Reisados, bonito todo, mas, Bêbado nunca via. É porque esses bichos, antigamente, era Reisados, mas, desde que se acabou os Reisados, foram tudo pro Guerreiro.

Cláudio: E como eram feitos? Tinham uma roupa específica?

Mestre André: Os bichos? Tinha uma máscara. A Juana Baia tinha uma e vinha cantando: Juana Baia, Juana é, levanta a saia no meio da sala, ô Juana Baia, Juana é!

Cláudio: Como era a roupa dela? Me explica. Era um homem que fazia, não é?

Mestre André: Ela vinha com uma lata nas costas, uma saia, e era um homem que fazia, ela tinha um bucho⁸⁴ grande com panos.

Cláudio: E a lata nas costas? Me explica...

⁸² Nesta parte de ofertar os pedaços do boi, o Mateus, geralmente, rima o nome de alguma parte do Boi, com o nome das pessoas presentes, neste caso, “as tripas gaiteras são doadas para as moças solteiras”.

⁸³ Ele se refere ao ano de 2018, a entrevista foi feita em 2019, pois, todos os anos, eles vão a cidade de Juazeiro se apresentar, numa espécie de devoção ao Padre Cícero.

⁸⁴ Uma barriga grande feita por panos.

Mestre André: Quem vinha com as latas era o Doido, e ele tinha uma música: “Vou avisar a toda a moçada, vou avisar a toda a moçada, que ali vem o Doido atirando pedrada”. Ele se agarrava com um cara e dizia: “Mamãe, ô minha mãe!”. O Mateus atira o relho, ele sai correndo, depois vem o outro bicho. A Calú é uma empregada.

Cláudio: Como era a roupa dela?

Mestre André: A Calú, ela vinha toda pronta com a roupa, a máscara bem-feita, um cabelo pra trás, aí, o Mateus dizia: ‘Ô Mestre, olha, o senhor, ainda, está precisando de empregada?’. Ele (o Mestre) dizia: “Estou, como é o nome dela, ela tá vindo aonde?”. Mateus: “É Calú, ela tá vindo aí”. O apito faz prim⁸⁵, a música (Peça) entra: “Calú, teu patrão te chama, Calú, teu patrão te chama, faça favô venha cá, venha atender o chamado, venha atender o chamado, seu patrão manda chama (sic)”.

Cláudio: E ela vem como? Vem sambando?

Mestre André: Ela vem com o Mateus (ele diz): “tá aí a sua empregada”.

Cláudio: E é homem também que faz?

Mestre André: É homem também que faz. Ele (O Mestre que era seu pai) pergunta: E a Senhora cobra quanto? Calú: “Um salário.” Mestre: “E tá com a carteira?” Calu: “Tõ sim”. Mestre: “Tá certo, então, tá contratada, mas, é o seguinte, tem que varrer a casa, fazer comida, ajeitar as coisas e fazer a feira mais o Mateus”. Ele chama o Mateus, que responde: “ó seu Mestre de primeira!”. O Mestre responde: “Mateus vá fazer a feira.”. O sanfoneiro começa a tocar um forró e ela fica dançando com o Mateus, distante dos olhos do Mestre. O Mestre pergunta ao sanfoneiro: “Cadê a feira? O Mateus responde: “Tá chegando na feira agora.” O Mestre: Cadê essa feira? O Mateus: “Tão entrando no quiabo agora”. Até que o Mestre, andando pelo salão, descobre os dois namorando, e diz, jogando-lhe o relho: “Ah! é por isso que você queria que eu ficas-

⁸⁵ O apito do Mestre toca para cantar a Peça da Calú, ou, sempre para começar ou terminar qualquer Parte, Peça ou Entremeio.

se com essa empregada?" Sai correndo atrás dos dois, finalizando o Entremédio, querendo acertar o relho neles e todo mundo ri.

APÊNDICE 4: ENTREVISTA COM A PESQUISADORA CARMEM LÚCIA DANTAS REALIZADA POR CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA

Sujeito: Carmem Lúcia Dantas é museóloga, professora de Antropologia, pesquisadora de cultura popular. É uma das pioneiras da escola de antropologia alagoana, sob orientação do professor dr. Théo Brandão.

CARMEM: Você tem o que eu já escrevi sobre a área?

CLÁUDIO: Eu tenho aquela coleção que saiu no Jornal Gazeta de Alagoas, e li aquele texto. que você escreveu sobre a Joana Gajuru.

CARMEM: Você conhece o filme sobre a Joana Gajuru?

CLÁUDIO: Eu conversei com a moça que fez o filme, a Marta, e ela não disponibilizou ainda o filme no YouTube, ela me passou o telefone de uma das filhas da Joana, a Salete.

CARMEM: Porque, na verdade, a Salete, ela é filha biológica da companheira da Joana, e que, às vezes, a filha não fala de forma muita explícita sobre a relação das duas mães.

CLÁUDIO: Porque a relação homoafetiva entre mulheres é sempre problemática na sociedade atual, ainda.

CARMEM: Sim, ainda, então, eu acho que a Salete, ela não entra nesse assunto, mas, ela foi criada pelas duas, que moravam juntas.

CLÁUDIO: Ela tinha três a cinco filhos, me parece, a Joana?

CARMEM: Não sei.

CLÁUDIO: É sim, ela tinha filhos todos adotivos, eu li isso no seu texto, essas informações. Me parece, que ela tinha três a cinco filhos adotivos. Olha só, o meu interesse é na pesquisa que eu venho desenvolvendo com os Entremeios. É um projeto que me acompanha desde 2006, com o grupo de Guerreiro Mensageiro Padre Cícero, e no mestrado eu encenei 5 Entremeios, você, até assistiu, o vídeo Entremeiolouco, feito pelo Cláudio Manoel. Eu escolhi dez Entremeios, o projeto cênico chama-se Dez figurações, porque os Entremeios, também, chamam-se Figuras, conforme você bem sabe, ou seja, eu escolhi dez Figuras. No mestrado, eu consegui fazer a Borboleta, o Zabelê a Sereia, o

Fúria e o Louco, aquele do vídeo que você assistiu, e agora, no doutorado, eu estou interessado no Messias, na Joana Baia, no Jaraguá, o Sapo e o Mata Mosquito. O Messias e o Mata Mosquito, que eu já comecei a trabalhar. O Mata mosquito, eu estou numa exploração de tirar sons do corpo e o Messias, eu fui na origem da palavra, aquele que traz as boas novas, porque, esses Entremeios, na verdade, temos pouco registros de como eram feitos. O Messias, eu peguei como referência Oswald de Andrade, eu peguei os dois manifestos, o Pau-Brasil e o Antropófago, e decorei os dois que nem um louco e acabei reduzindo, ficando com o Manifesto Antropofágico e diminuí o texto, escolhendo as frases que ele começa com a palavra contra, por exemplo: “Contra todas as catequeses e contra a mãe dos Gracos”. Oswald, foi delineando as matrizes da cultura brasileira, no entanto, eu fui conversar com o Gustavo Quintela, e aí, foi incrível, porque, ele me deu informações que eu jamais teria, daí a importância de falar com pessoas como vocês. Ele me falou do Messias, me deu o material valiosíssimo, me deu música, e me falou que o Messias, o personagem é um senhor de 80 anos. Então, eu gostaria que a nossa conversa, fosse nessa direção dos Entremeios, quais você viu? Quais foram os que você assistiu, como é para você essa história dos Entremeios.

CARMEM: Quando você me contatou eu pensei, eu posso ser útil em alguma coisa, mas, eu não sei, não assisti muitos Entremeios, eu li sobre alguns Entremeios. O Gustavo tem mais essa informação, porque, ele se interessa pela área de música. Eu tenho mais informações sobre referências teóricas. Eu me lembro que li sobre Entremeios. Na semana que você me ligou, eu fui atrás e não localizei nos meus livros. Eu acho que foi nos Reisados de Alagoas. Você consultou os Reisados?

CLÁUDIO: Sim, consultei, foi um dos primeiros livros que eu consultei, os Reisados e o livro do Abelardo Duarte, tenho essas duas referências, realmente, só existe nos livros deles, o assunto dos Entremeios.

CARMEM: Sim, no livro deles dois, você leu o Banguê das Alagoas?

CLÁUDIO: Eu li sim, mas de uma maneira fragmentada, eu tenho esse livro.

CARMEM: Não é especificamente sobre os Guerreiros, nem sobre os folguedos, mas, todos nós que estudamos a cultura popular de Alagoas, sobretudo, folguedos populares e os cantadores de viola, precisa dar uma lida no Banguê, porque você tem a visão geral do que foi a sociedade dos engenhos, você vê o tipo de relação, embora o autor não tenha o lugar de fala, porque o Dr. Diegues júnior, por mais preparado que fosse, ele era um antropólogo, ele vinha de uma classe de senhor de engenhos. É como o dr. Théo Brandão também, mas, eles, na medida do possível, nos deram a informação que nós podemos trabalhar. O dr. Théo, no final da vida, ele me dizia: “eu não sou um antropólogo, eu sou um etnólogo, eu estou documentando como eu vivi, os meus alunos que forem fazer mestrado, doutorado, eles é que vão analisar isso.” E com essa proposta, ele não precisava ter esse lugar da fala, porque, ele se descreveu como um estudioso que vinha de uma classe social mais alta economicamente. Então, o que eu sei, é o que eu aprendi com ele, e com os poucos Guerreiros que eu assisti. Os entremeios eles vêm dos Reisados. Eu senti falta quando você me falou, do Boi, porque o Boi, ele foi muito frequente, nos Guerreiros e nos Reisados antigos, devido ao ciclo do gado, aqui no Nordeste, a frequência dos bois é muito grande. Eu tinha essa informação num livro.

CLÁUDIO: Eu tenho essa informação do boi, através do Mário de Andrade, no livro: Danças Dramáticas, ele coloca que todas as nossas manifestações populares, as danças e os folguedos, surgem a partir dos cortejos dos bichos amazônicos, e conseqüentemente, do boi. Então, é uma informação muito rara que você está me dando, de repente, eu posso até mudar, incluir este Entremeio pela importância dele, dentro dessa construção que você está me trazendo.

CARMEM: Porque nós tivemos aqui no Nordeste o ciclo do gado, aí, é que além do boi tem toda a importância, da força, o animal que tem força, o animal que alimenta, em toda a literatura de cordel tem a presença do boi, então, ele sempre esteve presente nos folguedos, embora tenha sido mais forte, no Bumba meu boi, naturalmente. E hoje, nós temos o carnaval, aqui está fortíssimo o Boi, mas, ele foi um Entremeio importante, também, nos Reisados, e

consequentemente, nos Guerreiros, porque os Guerreiros; é uma filial dos Reisados. Ontem, eu tive a alegria de ver uma notícia no WhatsApp, que foi aprovado pelo Conselho de Cultura, o Guerreiro como um bem imaterial. Você conhece o pesquisador Claudevan? Ele tem um grupo no WhatsApp, que ele divulga tudo sobre a cultura alagoana, tanto erudito quanto popular. Hoje não está mais usando essa divisão, cultura popular e cultura erudita, tudo é cultura, mas, para efeito didático, aqui eu vou usar para você entender sobre o homem folk nas informações do Claudevan. Um dia desses, ele colocou um recorte de jornal da década de 1950 sobre um Reisado que foi para São Paulo, numa festa nacional de folclore, é quando há a desvinculação do Guerreiro dos Reisados. É um Guerreiro de Viçosa, eu tinha essa informação oral de José Aloisio Vilela, que foi um folclorista que organizou o grupo, e que foi com eles para São Paulo. Quando chegaram lá, as pessoas diziam que eles eram verdadeiros guerreiros, que foram com toda dificuldade, e fizeram muito sucesso e tiveram todo brilho. O Zé Aluísio, me falava isso com muito entusiasmo. O Zé Aluísio, era primo irmão de Theo Brandão, eu digo isso, porque, um era Brandão Vilela e o outro, era Vilela Brandão, e Zé Aluísio, era o irmão mais velho de Teotônio Vilela, o senador da República, e trabalhava muito folclore com o dr. Theo, só que, ele ficava em Viçosa, ele era um produtor dos grupos. Ele tinha um diálogo com os brincantes como o Gustavo Quintela possui. O Gustavo chega, conversa e é amado por eles. Abrindo aqui um parêntese, houve um momento muito difícil aqui, quando perdemos prematuramente Ranilson, e nós perdemos outros Mestres, que foram morrendo, e o Gustavo reuniu a liga de folguedos, e os velinhos todos tristes, porque tinham perdido o Ranilson, que era o pai, e o Gustavo, então disse: “Olha essa reunião aqui é pra dizer que vocês estão proibidos de morrer.”. Porque tinha havido essa grande perda, e ele mais novo, dizendo para todos que estavam proibidos de morrer.

CLÁUDIO: Que lindo! E é muito metafórico porque a cultura não pode morrer, a arte não pode morrer.

CARMEM: (emocionada com lágrimas nos olhos) então, eles tinham que “segurar a viola”, eu ria e chorava, como estou agora. Então, voltando des-

sa viagem de São Paulo, eles voltaram com a autoestima lá em cima. Eles queriam manter aqueles passos ensaiados para aquela grande festa, e também, a indumentária mais requintada, inclusive com os chapéus em formas de igrejas, isso eu ouvi de Zé Aluísio, foi quando eles começaram a dizer: “nós somos os Guerreiros”, e daí, veio a nomenclatura dos Guerreiros. Alagoanos. Um dia desses, eu vi um recorte dessa festa, mas, eu não tenho como provar isso, porque eu ouvi, pois, o Zé Aluísio foi embora, mas, não registrou isso. O Claudevan, tem o recorte e colocou no grupo de *WhatsApp*, conforme te falei, sobre o sucesso do grupo de Reisados em São Paulo, inclusive, foi o Zé Aluísio quem criou as indumentárias

CLÁUDIO: Gente, deve ser muito bacana falar com ele.

CARMEM: É sim, o Claudevan tem um grande acervo.

CLÁUDIO: Eu estava falando com o Gustavo sobre isso, de nós termos acervos e não poder divulgar isso pela falta de estrutura. Eu estive na Secretaria de Cultura, eu falei com o sr. Cícero e a senhora Soraia, na intenção de diagnosticar quantos grupos de Guerreiros ainda temos na ativa em Maceió. Realmente atuando, que eu saiba só são dois, o grupo Mensageiro Padre Cícero, do Mestre André, e o que era do Mestre Juvenal, que juntou com a dona Maura e estão fazendo algumas apresentações. Junto com isto, eu estive com assessor do deputado Paulão, Marcelo Nascimento, que conseguiu fazer uma emenda parlamentar com os grupos de bois, e propôs fazer com os Guerreiros. A gente marcou uma reunião com a presença do Paulão, que estará aqui em Alagoas fazendo um trabalho de campo, e provavelmente, ele irá na sede do grupo Mensageiro Padre Cícero, porque, junto com esta emenda parlamentar e o Guerreiro sendo reconhecido como Patrimônio Imaterial, a gente tem condições de estar fazendo os registros, pegar o material que você tem, que o Gustavo, tem, que os Mestres possuem e tornar acessível as pessoas. O Gustavo tem um monte de gravações que está no computador à espera de um destino.

CARMEM: Ele se dedicou muito a isso, enquanto músico ele tem muitos registros, amigos de Mestres e do pessoal todo, ele toca órgão e tem um Mestre que acompanha ele.

CLÁUDIO: É sim, ele é amigo do Verdellino e do Nelson da Rabeca, ele foi amigo, empresário, produtor e divulgador da obra do seu Nelson da Rabeca. Olha, eles me falaram que existem na ativa 6 grupos de Guerreiro, que são: O 1. Vencedor Alagoano, que está no Trapiche, 2. o Mensageiro Padre Cícero, que é do Mestre André, e fica no Santos Dumont, 3. o grupo da Dolores Cassiano, que está com o Guerreiro da Maria Flor que morreu, 4. o grupo da Maria Fátima Brasileiro, que eu acho que você conhece. 5. o grupo São Pedro Alagoano e 6. O grupo campeão do Treinado. São esses 6 grupos que realmente tem uma estrutura. Diminuiu bastante, porque, eu lembro quando eu fiz a pesquisa de mestrado eu registrei o número de 11.

CARMEM: Então, diminuiu bastante, a metade. E você tem fotos?

CLÁUDIO: Eu tenho muitas fotos do grupo Mensageiro Padre Cícero, que foi o grupo que eu comecei a pesquisar em 2006, quando o Mestre ainda era o Manoel Venâncio. Eu tenho muitas fotos do Mestre Manoel Venâncio, inclusive se você precisar ou quiser escrever alguma coisa sobre eles eu tenho muita coisa, muito material. É o grupo que eu tenho contato, inclusive eles me consagraram como embaixador do Guerreiro, nós fizemos uma apresentação no desfile de Carnaval e no aniversário de 20 anos da ASFOPAL, e em setembro, vai ter uma viagem para Juazeiro, todos os anos eles vão para Juazeiro. Estão indo vinte pessoas sem dinheiro e tendo apenas, até agora, como estrutura a pousada e o ônibus. A minha ideia agora, nesta etapa da pesquisa, é realizar este capítulo que se chama: Entremeios Botar Figuras, e a proposta é escrever sobre os “botadores” dos entremeios no Guerreiro Alagoano, a partir da fala dos fazedores da dança, das figuras que fazem o Guerreiro Alagoano, vocês pesquisadores e os brincantes. Eu quero colocar a fala e estas informações suas, referências, casos, assuntos, que vão entrando, são muito importantes para pesquisa.

CARMEM: Você teve contato com Josefina, você sabe quem é?

CLÁUDIO: Eu a vi na festa ASFOPAL, 25 anos de aniversário.

CARMEM: A Josefina é uma pessoa muito dedicada, que trabalhou muitos anos na ASFOPAL, e ela também, faz parte da Comissão Alagoana de

Folclore, desde o começo, desde a origem, ela trabalhou com o Ranilson, então, ela conhece esses Mestres todos, ela tem toda uma documentação.

CLÁUDIO; Você faz parte também da Comissão Alagoana de Folclore?

CARMEM: Muito lá atrás, eu fiz parte do começo, na estruturação, na época eu estava na ativa. Agora, eles me chamaram, mas, eu não quis mais. Agora, eu só quero namorar, e aqueles grupos que eu participava como no Instituto Histórico, eu pedi para ir para a categoria dos velhos, eu não tenho obrigação de ir lá, que nem paga, nem vota, só opina.

CLÁUDIO: É um Conselho, como se fosse um Conselho.

CARMEM: É o Instituto Histórico, você tem que participar uma vez por mês, sabe aquele pessoal com a cabeça quadrada, eu pedi para sair, ir para a categoria dos velhos, só que eu sou a mais novinha deles, causou até estranhamento entre eles, mas, eles me deram essa liberdade, e, não entro mais em nada.

CLÁUDIO: Chega uma hora que a gente cansa, eu também estou muito cansado.

CARME: E eu estou com 75 anos, já produzi muito.

CLÁUDIO; Sinceramente, não parece não a sua idade, parece menos. Mas olha só, fora os textos que você tem, que eu já vi, você tem outros textos?

CARMEM: Quais foram os textos que você leu?

CLÁUDIO: Eu tenho aquele sobre a Gajuru e aquela coleção dos Folguedos, que saiu na Gazeta de Alagoas, eu tenho todos porque meu pai era assinante na época.

CARMEM: Sei, a coleção Folguedos Populares de Alagoas.

CLÁUDIO: Eu tenho muito material em Salvador.

CARMEM: Sei, você já cursou as disciplinas e agora está na fase da escrita da tese. Você estando aqui a coisa fica mais fácil, eu vou mergulhar mais na sua pesquisa para ver em que posso lhe ajudar. Como é a sua pesquisa? Qual o título da sua pesquisa?

CLÁUDIO: No momento minha pesquisa chama-se assim: Entremeios: Botar Figuras no Guerreiro Alagoano.

CARMEM: Então, você está dirigido mesmo para os Entremeios?

CLÁUDIO: É, porque os Entremeios, não sei se você sabe disso, na história do teatro, ele é um gênero teatral surgido no século XIV e século XV, ficou impulsionado em Portugal e Espanha, Cervantes, alguns escritores como Martins Pena, eles utilizaram muito da estrutura dos Entremeios, que eram peças meio satíricas, meio jocosas, então, quando ele passa a sair do gênero literário e teatral, ele se incorpora nas danças populares, aí, é quando ele entra nos Reisados e nos Guerreiros.

CARMEM: É interessante essa ponte que você fez do teatro com o folgado.

CLÁUDIO: Eu estava falando de sua produção textual, eu tenho dois textos teus, aquele sobre a Joana Gajurú, que foi muito útil, porque eu comecei a pensar sobre o entremeio da Juana Baia, que levantou muitas questões, eu queria saber quem poderia ter sido essa Juana Baia, primeiro tem o nome, a dúvida se era Juana Baia ou Juana Baía, com acento, já sei que é Juana Baia mesmo. Possivelmente, para mim, a Juana Baia possa ser uma artista chamada Joana castiga, que era uma dançarina de Lundu, do começo do século XX, ela era pernambucana e se apresentava muito no Nordeste, acompanhada por um cantor. Ela foi se apresentar na Bahia, foi proibida pela sua dança considerada lasciva e pela obscenidade das letras de sua música, eu estou supondo que essa Juana Baía, seja a Joana Castiga, porque, provavelmente os Mestres, eles viram essa Juana Castiga se apresentar e ela foi incorporada como Entremeio no Guerreiro. Eu peguei um pouco sobre o estudo da Juana Baia, e um pouco sobre a Juana Gajuru, porque, para conceber essa figura, eu estou pensando nestas duas mulheres, e o seu texto sobre a Gajuru foi maravilhoso, porque eu não tinha informação sobre a Joana Gajuru, quando se coloca na internet vem sempre informação sobre o grupo de teatro Juana Gajuru, e aquele seu texto foi fundamental.

CARMEM: você conhece o texto da Gogó das Emas? É uma coleção que fala sobre várias mulheres daqui, sim, mas você quer saber mais o que?

CLÁUDIO: Era para saber, se você tem mais algum escrito sobre o Guerreiro.

CARMEM: Eu acho que você vai pinçar informações que vão chegar para onde você quer, é sempre em cima do Guerreiro e dos Reisados, porque ele está lá atrás do Guerreiro. Tinha uma Mestra do passado, chamada Maria Odilon, não sei se você já ouviu falar.

CLÁUDIO: Não, a mais famosa é que sempre ouço falar é a Gajuru, que dizem que era pioneira, não é?

CARMEM: A Maria Odilon foi antes, agora, nós temos raras informações, eu tive informações pelo dr. Théo e o Zé Aloísio, mas, eles não registraram. Quem registrou sobre Maria Odilon, uma informação muito rápida, mas, não se sabe que da existência dela foi Diegues Junior. É isso que eu posso te ajudar, como eu tenho algum tempo, eu vou parar e procurar, fico lhe dando esse suporte.

CLÁUDIO: essa contribuição maravilhosa, essa assessoria.

CARMEM: Porque, tem uma peça que o Diegues transcreve, que fala de um Mestre, que diz assim: “Mestre fulano morreu, Mestre fulano mudou-se, Maria Odilon casou-se, hoje o Mestre sou eu.”. Ele vai dizendo o nome de vários Mestres, o que foi acontecendo com eles para dizer que Maria Odilon casou-se, porque os maridos não permitiam que as mulheres brincassem, imagina ser uma Mestra, ou seja, ela se casou e deixou de brincar, de ser Mestre.

CLÁUDIO: Essas músicas, elas são de extrema importância para o meu trabalho, principalmente, para imaginar os Entremeios, por exemplo, eu soube do Doido, a única referência, foi essa música: “Era de noite era de dia, Lá vem o doido atirando pedrinha”. Isso está no Théo Brandão. Então, se ele não registrasse, eu jamais saberia. “Seu papa Mosquito venha ver, tô matando mosquito pra comer.”

CARMEM: E você viu onde?

CLÁUDIO: No Théo Brandão, nos Reisados e o Abelardo Duarte, utiliza muito o Théo e traz no Folclore Negro, inclusive ganhou uma edição maravilhosa pela EDUFAL.

CARMEM: Eu acho que os Reisados, também, ganharam uma edição nova, não foi?

CLÁUDIO: Foi sim, eu vou até anotar aqui, porque são referências muito importantes: Os Reisados e os Folguedos Natalinos. O Instituto Histórico tem muita coisa, mas, eu não quero chegar assim e procurar a esmo.

CARMEM: Você vai anotar o que você quer e eu vejo para você, porque o doutor Jaime, é super temperamental, ele considera o dono daquilo ali, é possível que eu chegando lá, no Instituto Histórico, ele abra as portas para alguma coisa. Eu tenho uma amiga que faz a tese na França sobre a coleção Perseverança e era uma dificuldade para ela.

CLÁUDIO: Que coleção é essa?

CARMEM: É uma coleção raríssima dos antigos Xangôs daqui de Macaíó. E ela não conseguia nem fotografar, porque, ele não deixava, ele é um dificultador. Mas, com muito jeito, eu posso ver para você. É preciso estar nas graças dele, ele muda de humor sempre.

CLÁUDIO: Eu tenho uma pergunta específica para te fazer, eu estou interessado no Jaraguá, e as informações que obtive foram todas daquele muro no porto do Jaraguá, sabe aquela história em quadrinhos, no muro, foi um artista plástico que pintou, chamado Emerson, na verdade ele desenhou e a Ursa Maior pintou pra ele, foi a única referência. E na história do Jaraguá, ele fala da Ordenança do Jaraguá, ele fez desenhos em quadrinhos, quando você passa pelo muro do porto, você vai ver logo. O Nome dele é Emerson Lins, quem executou foi a La Ursa, eu não consegui nenhum contato dele. Eu estou te falando isso, porque o Mestre André falou para mim, que o Zabelê é o mesmo Jaraguá. Eu achei que ele estava confundindo, porque, por essa informação sobre o Jaraguá, via quadrinhos do Emerson, ele conta outra estória, fala sobre as Ordenanças do Jaraguá, que tinham uma função de guerra. Esse Jaraguá, enquanto Entremeio foi parar no Riacho Doce, as pessoas se vestiam com algas, e também, eu descobri que é um bloco de carnaval muito famoso, na cidade de Anchieta, Espírito Santo, e realmente, lá as pessoas colocam umas coisas em cima, uns pelos e saem pelas ruas. Eu, conversando com o Gustavo

Quintela, ele me falou que o Jaraguá não existe, que é mesmo o Zabelê, você tem essa informação.?

CARMEM: Não tenho, mas alguém já falou que o Zabelê era o Jaraguá, eu já vi dizer que é o mesmo, e você sabe que cada “conto aumenta um ponto.” E aí, cada um que representa coloca as suas alegorias. O importante era gente ver a origem dele, como surgiu.

CLÁUDIO: Eu tenho isso, eu vou te mandar. Eu reconstituo, a partir, dos quadrinhos do Emerson, eu fotografei o muro e reescrevi a estória.

CARMEM: Mas o Emerson, teve isso como? Até que ponto aquilo ali faz parte de uma estória tradicional ou se houve acréscimo da cabeça dele ou de alguém que passou essa informação para ele. Era bom deixar claro. Tínhamos no litoral norte um Bumba meu Boi, que tinha um Jaraguá muito bonito, e quem tem foto é Celso Brandão e Ricardo Ledo, aliás, eles têm fotos muito lindas. O Celso que é primo do Gustavo, ambos são Quintela. O Celso, o problema dele é que ele é “voador”.

CLÁUDIO: O Gustavo me falou que ele agora está investindo muito na carreira dele fora, na Europa e em São Paulo.

CARMEM: Mas, ele sempre está aqui em Ipioca ou na Ilha do Ferro, mas, o Celso, fica meio difícil de marcar um encontro, porque ele “voa”, ele se esquece.

CLÁUDIO: Agora me diga uma coisa, você tem lembranças como era esse Jaraguá fisicamente? Você pode dizer para mim?

CARMEM: Tenho, mais ou menos, eu posso, esse que eu vi, ele tinha um focinho bem pronunciado, esse eu vi no Litoral Norte, e pode ser que eu consiga a foto com o Ricardo Ledo e com o próprio Celso. Eu vou me encontrar com ambos, inclusive o Celso está com as fotos digitalizando, ele conseguiu uma pessoa que se interessou para fazer isso, pode ser que isso seja possível, eu vou conversar com ele. É sempre aquele focinho pronunciado e o corpo de armação feito tipo “santo de roca” e dentro fica uma pessoa, no santo de roca, não fica ninguém, mas, no Jaraguá fica uma pessoa por dentro, fica puxando um cordãozinho, ele fica mexendo a boca. No Museu Theo Brandão, nós temos

um Jaraguá, até na ocasião de inauguração do museu, nós colocamos uma menina de teatro dentro do Jaraguá, quando aparecia alguém ela se movimentava e a pessoa tomava aquele susto e corria.

CLÁUDIO: É uma cabeça de cavalo.

CARMEM: Sim, uma caveira de cavalo, de osso, esse do museu não, é uma cabeça feita de papel machê, mas, o original é verdade, é o focinho do cavalo. Eu nunca mais vi, acho que não verei mais.

CLÁUDIO: A Juana Baia você não lembra de ter visto?

CARMEM: Não, a Juana baia, não tenho nenhuma referência.

CLÁUDIO: O Mata Mosquito? O Sapo?

CARMEM: Também não. Eu só tenho do Boi. E outras figuras, que as vezes, aparecia.

CLÁUDIO: É porque existem várias Figuras, Entremeios: o Papa Figo, a Calú, o Mestre André me narrou o pai dele fazendo a Calú e o Gustavo me mostrou uma filmagem dela sendo feita.

CARMEM: Era uma mulher?

CLÁUDIO: Era uma empregada e a estória se passa como Entremeio, o Mateus entra na cena e conversa com o Mestre: Ô Mestre você tá precisando de uma empregada? O Mestre diz: Estou sim. Mateus diz: "Pois eu arrumei uma pro senhor". A Calú está numa outra ponta e eles ficam conversando. Mateus diz: "Pois bem, eu vou lhe apresentar a Calú". Sempre são homens que fazem, quando entra um homem travestido, o pessoal já começa a rir. Aí, o Mestre começa a entrevistar a Calú: "Você sabe cozinhar?". Calu diz: "Sei". O mestre: "Sabe lavar louça, sabe fazer feira? A senhora está contratada, Mateus vá fazer a feira com a Calú". Eles saem e ficam num canto namorando. O Mestre começa a ficar agoniado com a demora dos dois e começa a perguntar para plateia; "cadê essa feira que nunca chega". Calú e Mateus dão respostas. " Agora que estamos entrando no quiabo". Depois, o Mestre descobre que eles estão namorando e corre atrás dos dois pelo salão e termina o Entremeio. Isso, quem me narrou foi o Mestre André e o Gustavo me mostrou a filmagem, sabe essas pessoas que se traveste no carnaval, com uma minissaia cor-de-rosa.

CARMEM: Será que tem a ver com a Catirina?

CLÁUDIO: A Catirina era mulher do Mateus, ela fica com vontade de comer a língua do boi, que é o enredo do boi. Ela fica grávida e fica com vontade de comer a língua do boi, Mateus pega o boi maravilhoso do patrão e mata, depois, esse boi é feito a partilha, e é ressuscitado.

CARMEM: E a Catirina, não tem essa feição cômica que tem a empregada.

CLÁUDIO: Ela é mais trágica.

CARMEM: Tem um folguedo em Água Branca, que ela aparece como personagem cômico. Eles usam a Catarina e a Catirina. Eu conversando com o Celso vou puxar isso para ver se ele lembra.

CLÁUDIO: Eu tenho interesse em dez Entremeios especificamente: a Borboleta, o Zabelê, o Louco, a Sereia, o Fúria, o Sapo, o Mata Mosquito, o Messias, a Juana Baia e o Jaraguá.

CARMEM: O Zabelê que a gente está na dúvida se é o Jaraguá, não é?

CLÁUDIO: Isso, cinco, a Borboleta, o Zabelê, o Louco, a Sereia e o Fúria, eu já encenei no Mestrado, agora no doutorado, são mais cinco: o Sapo, o Mata Mosquito, o Messias, a Juana Baia e o Jaraguá.

CARMEM: Mas a gente está na dúvida se o Zabelê é o Jaraguá.

CLÁUDIO: Sim, mas eu estou pensando em fazer, a partir de sua fala, substituir e colocar o boi, pela importância, pelo significado, por ele ser o originador dessas todas as manifestações, segundo Mário de Andrade.

CARMEM: Então, sobre a Juana Baia, você se interessa sobre a Joana Gajuru para compor o personagem e não outras mulheres, no caso de Maria Odilon, não precisa. Seria a Joana Gajuru para enriquecer essas cenas. Eu estou vendo para lhe ajudar. O Boi eu acho que eu tenho alguma coisa. Eu vou ter um tempo para procurar. Você vai defender quando?

CLÁUDIO: Está previsto para 2021, mas eu pretendo final de 2020, mas, temos tempo.

CARMEM: Você vai ver o que você pode precisar do arquivo e o que precisa algum livro. O Celso, eu acho que é importante, porque desde novinho ele andava pelos interiores todos. O Gustavo veio a se interessar depois.

CLÁUDIO: O Celso tem um documentário sobre os Guerreiros, você sabe o nome? Eu não encontrei ainda.

CARMEM: Não, mas vou descobrir.

CLÁUDIO: Eu já procurei e não achei, ele foi apresentado numa mostra de vídeos aqui. Agora para encerrar a nossa conversa como foi a sua inserção e vivência com a cultura popular, como é que você vai tornando essa pessoa.?

CARMEM: Eu sou de Penedo, e não vivi lá essa experiência com folgado, lá só tinha a Chegança. Eu fui embora para o Rio e quando eu voltei formada em museologia, eu vim morar em Maceió. Aqui em Maceió, recém-formada, eu conheci o dr. Théo e ele me levou para trabalhar no Museu, ainda, era nos Tamandarés, ficou pouco tempo lá.

CLÁUDIO: Sei, aquele prédio que era o DETRAN.

CARMEM: Ali era a Universidade e tinha casas de professores, uma dessas casas, foi disponibilizada para o Museu Theo Brandão. Lá foi o começo, quando o dr. Theo levou o acervo. Em 1977, nós viemos para a praia da Avenida. Foi meu primeiro contato com a museologia e com a cultura popular. E o meu mestre aqui, foi Theo Brandão. Então, eu caí de paixão pelo universo, e fui muito bem guiada pelos amigos dele, que era Zé Aloisio, folclorista, Zé Maria de Melo, que se dedicava a adivinhações e estórias de Trancoso. Eu comecei logo com eles, com as feras. E fui muito bem chegada, eles me acolheram e eu amava todos eles. José Pimentel de Amorin, que se dedicou a medicina popular, já tinha deixado livros sobre a área, e eu conheci Zé Aragão, que era outro, que também se dedicava a cultura popular. Aqueles que moravam fora e que eram folcloristas, e eu comecei a conhecer os Mestres e as Mestras, na década de 1970, e conversava muito com eles. Eu era nova, querendo aprender com esses amigos que queriam falar, a partir de uma certa idade, que eu estou agora, a gente quer falar, quer passar para os outros, para os mais jovens, para que isso continue. Eu sempre recebo estudantes, porque eu quero passar para

eles informações sobre cultura popular, patrimônio histórico, artes plásticas, que eu colhi durante a vida eu hoje quero passar.

CLÁUDIO: A pessoa torna-se uma biblioteca viva, não tem para onde.

CARMEM: E a gente quer passar isso, aliás, eu aprendi isso com o Dr. Theo, a gente nunca deve ter medo de sombras. Ele sempre incentivou os alunos a saírem para fazer mestrado e doutorado, porque não tinha em Alagoas, como Sávio de Almeida, aliás, você precisa entrevistar o Sávio. Essa turma toda, saiu para estudar e a universidade formou os primeiros doutores foram na área da antropologia, sociologia, graças aquele estímulo dele.

CLÁUDIO: O Sávio tem aquele texto clássico muito bom: Comeram dom Pero Fernando Sardinha.

CARMEM: Então, eu comecei no museu, fiquei alguns anos e depois queria ter a experiência de sala de aula. Eu entrei no curso de História e fui colocada à disposição do Museu, mas, eu queria ter experiência de sala de aula, fui ser professora de história da arte.

CLÁUDIO: Quais cursos que você ensinava?

CARMEM: Letras, História e Jornalismo. Tinha também história da arte em arquitetura, mas, era outro departamento.

CLÁUDIO: Sabemos que o nosso maior problema é de gerência de Estado e pode público, você teria alguma sugestão, ou perspectiva para essa tradição não sofrer tanto dano como ela tem sofrido?

CARMEM: Para te falar a verdade, nós estamos vivendo uma Idade das Trevas, uma volta a Idade das Trevas, e, nessas trevas, tudo que diz respeito a área cultural e as tradições, tudo isso é sacrificado, então, estamos vivendo um momento muito crítico. Eu acho que a nossa missão agora é o que a gente puder, filmar, fotografar, escrever, assim estamos preservando para os que vem depois de nós. Passar como eu estou procurando passar, pra todos aqueles que se interessam pelas áreas, para as quais eu me interessei, porque, eu não vejo luz, pelo menos por enquanto, não nesse momento. Espero que as coisas clareiem, não vejo luz, nem no público nem no privado. Está todo mundo sem saber como as coisas irão acontecer, e, é natural que os empresá-

rios, se já não tinham consciência para a importância na área cultural, agora, como eles estão com as antenas acirradas para destruição. O momento é de documentar e passar informações.

CLÁUDIO: Você acha que nós tivemos algum movimento tão impactante, além da Semana de 22, que dá um outro encaminhamento para a nossa cultura.

CARMEM: Olha eu acho que a década de 1970 foi revolucionária no mundo. No Brasil, e sobretudo em Alagoas, a década de 1970. Aqui em Alagoas, você vai notar principalmente no teatro. Eu, quando aqui cheguei do Rio, encontrei uma efervescência com os jovens da época.

APENDICE 5: ENTREVISTA COM O PESQUISADOR GUSTAVO QUINTELA SOBRE OS ENTREMEIOS, REALIZADA POR CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA.

Sujeito: Gustavo Quintela, pesquisador e amante da cultura alagoana, principalmente, a popular, tem como profissão a medicina, atuando como cirurgião plástico. Eu fui recebido em seu consultório, para uma entrevista que durou duas horas e trinta minutos. O momento foi eternizado por nós, através da magia de um diálogo sobre a brincadeira do Guerreiro Alagoano e seus entremeios.

Um momento descontraído, sendo ilustrado por fotos, canções, histórias, estórias, memórias, afetos artísticos e descobertas, a partir, de um tema de meu interesse, os entremeios do Guerreiro Alagoano. Durante a conversa, em sua face resplandece um ser afetuoso e sensível, disparando informações através de *inputs* imagéticos, numa fala elaborada por meio do registro de suas memórias históricas, acessadas como livros que se abrem nele, como uma biblioteca rara e viva. O diálogo se estabeleceu com o meu interesse, em particular, pelos Entremeios, que são partes, encenações dramáticas curtas, ocorridas na apresentação do Guerreiro Alagoano. Dentre os Entremeios presentes na dança do Guerreiro e na conversa, cinco seriam priorizados: O Messias, o Mata Mosquito, o Sapo e o Jaraguá.

Gustavo Quintela se encaixa na categoria de um Griô, *Sherazade*, ou um bruxo sábio, palavras para referenciar e adjetivar esse esteta, intelectual e etnomusicólogo dos mais ilustres, ainda vivos em Alagoas. A sua especialidade na cirurgia plástica, o cuidado com a estética humana transborda no amor com a estética popular, a partir de suas vivências, enquanto pesquisador e artista esteta.

A estética e paixão pela cultura popular está atrelada ao seu conhecimento, a partir de estudos, vivências e afetos com brincantes da cultura popular alagoana, distribuídos e organizados em registros audiovisuais. Na sua trajetória está somado a recriação de partes perdidas do folguedo o Guerreiro Alagoano, como a parte da Lira e do índio Peri, material fruto de compartilha-

mentos na companhia de artistas, amigos e pesquisadores populares alagoanos. Abaixo estão nossas falas/memórias em falas bricoladas, entre um eu, “botador” de entremeios, e um ele, observador de “botadores” de entremeios, entre tantos meios e fazeres, na cultura popular alagoana. Apertando o play do gravador eu começo a conversa:

Cláudio: Até onde você sabe sobre os Entremeios...

Gustavo reinicia a conversa, para direcionar a sua resposta, no aspecto do entendimento do assunto e pergunta: Você fez um trabalho de mestrado e o resultado é a encenação disso, não é?

Cláudio: Sim, eu fiz a encenação no mestrado e no doutorado também.

Gustavo: Mas, esta encenação você fez com a música própria?

Cláudio: Não

Gustavo: Eu tenho as músicas, eu tenho muita coisa, o bacana que eu acho, seria unir a parte musical, ou, que você pudesse usar gravações já prévias do pessoal que eu tenho, ou, você ensinar o pessoal a cantar, você também ensina?

Cláudio: Sim ensino, eu irei dar uma oficina nesta segunda e quarta feira, só que, o meu trabalho, ele tem uma proposta assim, como é um trabalho de dança contemporânea, eu estou trabalhando com o conceito de dança pessoal, que vem do Butoh, mas, eu estou me apropriando apenas do conceito de dança pessoal, que é uma dança individual, como são feitos os Entremeios, e parte de um treinamento específico. Dessa maneira, eu estou construindo os entremeios, a partir de meu treinamento em dança, como: dança popular, balé, capoeira, todo o meu processo de dança já utilizado.

Gustavo: No gancho do Guerreiro, já que você falou em dança, existem duas danças muito interessantes, uma é o passo da Muquila, já ouviu falar? Já viu? Eu não sei dançar, senão eu mostrava para você, mas, eu tenho filmado. Uma parte grande do meu acervo foi em VHS, está lá abandonado, porque precisa passar para DVD. Eu tenho um acervo muito grande, outra pessoa que possui um acervo grande é o Seu Macário, ele era fotógrafo, já está aposentado, mas, ele tem muita coisa em VHS. A gente que faz essas coisas vai acumu-

lando tudo. Mas, por exemplo, na parte dos Entremeios, você tem o seu trabalho aí? Você não quer repetir o que você já botou, não é? A gente pode conversar dos mais complicados, aos mais simples. Os Entremeios mais sofisticados são chamados de Partes. As mais complicadas são: a Parte do Índio Peri e a Parte da Lira, que é muito bonita. Eu consegui reencenar ela, uma vez, no Museu Theo Brandão. Você falou que conheceu o seu Ranilson França (1953-2006),, ele durante 4 a 5 anos promoveu toda quarta-feira à noite, o Engenho de Folgedos, espécie de ensaios abertos, no qual, os grupos se apresentavam trajados e era uma coisa muito bacana, e, em um deles, eu consegui ensaiar com o pessoal a Parte da Lira. Naquela época, a gente tinha vários Guerreiros, com eles eu fiz amizades muitas profundas, foi quando a gente conseguiu refazer essa Parte da Lira, que é extremamente bonita, as músicas são lindas, e inclusive, existe umas fotos. Aquele fotógrafo Pierre Verger, o qual, ele tinha um assistente chamado Gautherot⁸⁶, que fotografou aqui em Maceió, naturalmente, o dr. Théo Brandão, deve tê-lo ciceroneado, são fotos muito bonitas, que eu sei, que são da Parte da Lira. A parte da Lira tem falado tanto no Folclore Negro⁸⁷, inclusive, eu me baseei muito no Folclore Negro para restaurar elas. A história é muito comprida, são pessoas que eu fui pesquisar no interior. A última pessoa que sabia a Lira, que botava a Lira todinha, eu a filmei e a gravei com o Verdellino.

Cláudio: Assisti no SESC com o Verdellino, naquela sua montagem, com Catarina, Telma César, Dona Vitória. Então, o meu trabalho é, mais ou menos isso, a junção da tradição com o contemporâneo.

Gustavo: Pesquisa eu sou muito radical, mas, eu acho que todos tem o direito de interferir, inclusive, o próprio Guerreiro é uma “metamorfose”, foi modificado, digamos assim, do próprio Reisados. O Guerreiro juntou vários folgedos, uma mistura que virou Guerreiro. Você falou da Dona Vitória, ela é

⁸⁶ Marcel Gautherot (Paris, 1910 - Rio de Janeiro, 1996)

⁸⁷ DUARTE, Abelardo. Folclore Negro de Alagoas EDUFAL.

Comentado [CASdS1]:

uma figura, que eu acho que é uma das dez mais, da minha encarnação, sabe? Eu tinha um carinho e afinidade muito grande com ela, aquela mulher era uma pessoa maravilhosa, até hoje eu sinto falta dela, falo nela todo dia, tem pessoas que marcam. Ela era uma pessoa belíssima, basta ver, uma vez a gente estava nesse Engenho de Folgedos e caiu uma chuva de repente, as pessoas, em vez de correr para o toldo, que lá existia, todo mundo correu para ficar embaixo do guarda-chuva dela, inclusive eu, para você ver, que pessoa era ela, era fantástica.

Cláudio: E a sua relação com o folclore, como foi que se deu? Isso é interessante também.

Gustavo: Quando eu era pequeno, eu me lembro que tinha o seu Pedro Teixeira, o folclorista, e eu vi um Guerreiro e uma rabeca, e me perguntava, o que era aquilo para o seu Pedro Teixeira, eu tinha uns oito anos, eu sempre achei bonito. Eu fui estudar em São Paulo, fazer residência médica, eu não tinha mais contato nenhum com a cultura, mas, quando eu voltei, eu fiz uma amizade muito grande com o seu Nelson da Rabeca, isso há uns vinte anos atrás, ano de 1998, eu encomendei uns instrumentos, uma harpa e outros, e ficamos amigos até hoje. Uma vez, o seu Nelson me ligou, por ele ter sido convidado para uma gravação e estava assustado, sem saber quem ia. Essa gravação, foi uma coletânea muito bonita, que o David Gatto, chamou um técnico do Rio de Janeiro para fazer a gravação, eu fiquei conhecendo todo mundo do projeto, e, até toquei com o seu Nelson, ele fez uma rabeca muito grande que é tocada neste disco. Logo depois, eu comprei um cravo, e comecei a frequentar as reuniões do Ranilson, fazendo amizade muito grande com estes Mestres que estavam vivos na época, com este povo todo, e, outros, eu comecei a procurar no interior. Eu precisava botar isso no papel, porque a melhor mídia, ainda, é o papel. Eu comecei a fazer partituras, então eu pesquisei a parte do Índio e o rapaz do SESC, dirigia o Sonora Brasil, assim, fomos para o Sonora Brasil. Eu já havia mandado o seu Nelson para o Sonora Brasil, já havia produzido o seu Nelson para algumas apresentações sozinho. Eu fiquei muito impressionado com a Parte do Índio.

Cláudio: Na verdade, o enredo do Guerreiro, está focado nesta parte do Índio, não?

Gustavo: Não, a parte do Índio é um Entremeio maior, que chamam Partes, os Entremeios maiores são chamados de Partes. Os Entremeios que não têm muitas músicas, que não tem uma parte teatral muito grande, são os Entremeios, as mais compridas, eles chamam Partes. Eu tenho que resumir porque é um seriado, é muita coisa. Eu pesquisei primeiro a parte do Índio, que foi muito difícil para poder chegar naquele livreto, foi muito trabalho.

Cláudio: Pela falta de registro?

Gustavo: Não, tinha sim registro, no Theo Brandão, no Abelardo, no Folclore Negro de Alagoas, alguns pedaços, porque a Parte do Índio é enorme, foi registrado em dois cds, um só com as músicas e o outro, com a parte completo. Depois, eu conheci o seu Jaime, o nome dele é Djalma, mas, conheciam ele como seu Jaime. Ele era Mestre de Guerreiro, ele era de Pernambuco, mas, morava em Coruripe. Eu levei-o para o estúdio, as primeiras gravações que eu fiz com ele, eu não levei nem sanfona, eu até me arrependo um pouco, porque, eu devia ter levado um sanfoneiro bom, mas, eu queria captar a melodia sem a interferência da sanfona, para poder eu sentir como que o negócio podia acontecer. Quando eu fui com o seu Jaime para o estúdio, eu levei o livro do Theo Brandão e folhee e fui puxando, o senhor conhece esse? Ele dizia sim, aí, eu gravei o Sapinho, eu tenho a parte cantada do Sapinho, por aí vai, várias músicas, tinha umas que eu não lembrava, por exemplo, tem uma Estrela Republicana que ele cita, eu gravei em vhs uma pessoa que canta rapidinho, eu não tenho essa melodia registrada da Estrela republicana, é uma falha minha. Aí, eu fui puxando com o seu Jaime tudinho, a gente gravou também com uma senhora, que já foi casada com o Verdinho, depois, ela casou-se com o Francisco Jupi, são ilustres desconhecidos, ele botava o índio e ela botava a Lira, só que eu pedi e marquei para fazer uma gravação no SESC com ela, mas, ela morreu um dia antes, teve um AVC e morreu. Eu cheguei a gravar no SESC depois, mas, o SESC nunca editou. Você conhece o Celso Brandão? De vez em quando, eu viajo com ele.

Cláudio: Infelizmente essas pessoas morrem em extrema pobreza.

Gustavo: Sim, hoje em dia eu evito de ir para esses encontros, porque eu sou médico e sou assediado, de uma forma angustiante pelas pessoas, pelas necessidades deles, com pedidos de exames, médicos, etc. e, eu não trabalho em serviço público, então, eu não tenho como atendê-los, não tenho facilidade de conseguir exames, ressonância, cardiologista, raio x, etc, então, o que eu posso fazer é correr deles, porque, eu pesquisei esse tempo todo com eles, mas, é muito trabalhoso.

Cláudio: É sim, eu sei disso, houve um ensaio do grupo Mensageiro Padre Cícero, e o sanfoneiro quebrou a televisão da dona Maria, a Rainha do Guerreiro, eu que estou pagando a prestação de uma televisão, junto com o Mestre.

Gustavo: A gente se engancha nisso tudinho... e o André está bem?

Cláudio: Está sim, ele agora quer levar o Guerreiro dele para Juazeiro, só que está com dificuldades financeiras, eu tenho um encontro com ele e estou pensando em fazer uma vaquinha pela Internet, para ver se consigo esse dinheiro, porque não temos apoio.

Gustavo: Até o Dr, Théo Brandão, me falou uma vez, muitas destas apresentações, saiam só do bolsinho dele, eu já mandei buscar Guerreiro no interior para dançar em Maceió, teve uma época, que eu mandei buscar um Boi, que veio em cima do meu carro, e era muito grande, ficou muito difícil de transportar, mas, voltando...Você estava pensando em colocar quais Entremeios?

Cláudio. Estou colocando 5: O Messias,

Gustavo: O Messias é difícilimo, você já viu o Messias? Eu só vi uma vez. O motorista de minha mãe é filho de um Mestre de Guerreiro, o seu Nivaldo, que é um grande tambozeiro, é o melhor de todos, depois, eu posso até trazer ele um dia para você conversar. O messias é interessante, agora, eu filmei uma vez em VHS e eu filmava e assistia, sem nome sem nada, eu nem sei se existe essa gravação do Messias. A pessoa que botava o Messias, você já

ouviu falar no Oseas? Ele é um dono de Guerreiro, que é casado com a filha desse Mestre Nivaldo.

Cláudio. Aqui em Maceió?

Gustavo: Não, lá em Arapiraca, inclusive, ele está doente, foi para a UTI, ele tem um Guerreiro, que geralmente, o Mestre é o seu Laurentino. Você precisa entrar no Vimeo, em Estrela do Norte, tem um vídeo meu e do seu Laurentino. A mulher do Oseas é quem sabe botar o Messias. Se bem que, eu não sei se você quer fazer mais esta parte da dança, uma coisa mais livre, você tem interesse na parte musical?

Cláudio: Eu tenho interesse na parte musical, na questão do registro, mas, na verdade, na minha encenação, eu estou fazendo uma livre adaptação, estou fazendo uma outra construção, eu estou recriando, mas, lógico que interessa, porque são referências, eu estou trabalhando por referências.

Gustavo: Tem o Verdellino explicando o velho Messias, você vai ouvir isso tudo. É muito interessante o Messias, porque a entrada é um velho que fica tentando namorar as meninas, tem uma encenação, eu tenho a impressão que os diálogos são muito improvisados, eu não tenho gravado esta parte. Qual era o outro?

Cláudio. O Mata-Mosquito

Gustavo: O Mata-Mosquito, eu filmei uma vez, um cara cantando a música do Mata Mosquito, é muito interessante, eu sempre me lembro porque a música ficou na minha cabeça, era assim: Ô seu Mata Mosquito que vem vê, tô pegando mosquito pra comer. Você teve acesso a ela?

Cláudio. Tenho um pedacinho dela, parecido com isso aí, mas, são 3 estrofes

Gustavo: E quem foi que lhe deu?

Cláudio. Eu achei no Abelardo e no Théo.

Gustavo: E qual o outro que você quer?

Cláudio. O sapo

Gustavo: O sapo eu tenho gravado a entrada e a música

Cláudio. O Jaraguá

Gustavo: O Jaraguá não, existe? O Jaraguá é mito, dizem que existia no Reisado

Cláudio: O único registro que eu encontrei do Jaraguá, foi no muro do Porto de Maceió, que tem um quadrinho

Gustavo :Eu desconheço, mas, parece que o Jaraguá, foi substituído pelo Zabelê

Cláudio. O mestre André me disse isso

Gustavo: Eu tenho muita coisa filmada do Zabelê, o Celso tem umas fotos, que ele tirou em Pão de Açúcar, estilo de um Jaraguá, mas, vou perguntar para ele, de onde ele tirou, se era um folgado, se era uma brincadeira, o que era aquilo, feito com uma caveira de um cavalo. É sim, uma caveira.

Cláudio. O Mestre André me falou que o Jaraguá, era o mesmo do Zabelê, só que eu achei que ele estava confundindo

Gustavo :Não, é porque, o Zabelê é mais fácil de fazer. Você vai fazer essa parte cênica, é?

Cláudio. Sim. Eu na verdade, O Zabelê eu já fiz, foi o primeiro Entre-meio que eu fiz. Eu comecei a encenar a Borboleta e o Zabelê, e como, metaforicamente, tinha essa questão do voo, da asa, eu fiz uma coreografia chamada Borboleta-Zabelê, onde tem aquela música do Zabelê, a coreografia ficou dentro dessa perspectiva, de uma metamorfose, transformando-se em borboleta, depois no pássaro, que era o Zabelê. Daí, quando ele me falou que o Jaraguá era o mesmo do Zabelê, eu fiquei confuso, e agora, você está me confirmando.

Gustavo: O Jaraguá é a mesma coisa, uma capa como existia, também, no boi, mais simples, e o boi de costela, que é o boi com aquela carcaça. Sim, fora o Zabelê, me fale de outro.

Cláudio. A Juana Baia.

Gustavo: Eu tenho gravado, uma Joana Baia, eu filmei de um Reisado, uma Joana Baia, não sei de onde foi que apareceu.

Cláudio. E é Joana Baia mesmo ou Joana Baía?

Gustavo: Baia. Eu tenho a música viu. A Joana Baia é uma mulher meio esculhambada, eu vi um Juana Baia de botas, meio moderna, com a Josefina, que era assistente do Ranilson, ela agora está aposentada. Ela escreveu o livro: Brincadeira é Coisa Séria. A Juana Baia, eu tenho e quais são os outros?

Cláudio. São: O Sapo, o Messias, o Mata Mosquito, a Juana Baia e o Jaraguá, são esses cinco que me interessam, no momento.

Gustavo: O Mata Mosquito eu não tenho gravação, mas, a melodia é esta, se você pode botar uma pessoa para cantar, eu posso botar na partitura porque, tudo que eu tenho é de cabeça. Eu conto sempre isso, porque, eu não sou católico, não sou protestante, nem espírita, nada disso, mas, no dia que eu fui pesquisar a Parte da Lira, quase há vinte anos, eu fui à Atalaia, com o Verdellino, e um outro alguém que já morreu, e, foi muito difícil, porque o Verdellino não queria ir, porque era a ex-esposa dele, mas, eu consegui botar os dois juntos para gravar. Quando eu cheguei em casa, eu fui pesquisar sobre a parte da Lira, no livro do Dr. Theo, e fiquei procurando o livro, olhei em todas as partes e não encontrava, de repente, o livro caiu na minha mão.

Cláudio.: Sério? Que incrível. Que interessante! Eu acredito em tudo, enquanto filosofia religiosa, eu sou mais próximo da religião budista, acredito em espíritos e extraterrestres. O Budismo tem muita semelhança com o Espiritismo em bases filosóficas, por exemplo: a reencarnação. São muitas histórias.

Gustavo: Deixa ver se eu acho aqui, nem fui buscar meu HD, eu demorei no hospital, eu vou tentar te mostrar pelo material que eu tenho aqui. A parte do áudio, você vai ver esse vídeo que o Celso fez, tem no Vimeo, Estrela do Norte.

(Nós começamos a assistir o vídeo o Mestre canta):

Eu sou eu sou, Campeão de Alagoas, Guerreiros toca o tambor
Eu Sou retirante eu sou
Campeão de Alagoas peguei no santo tambor

Gustavo Quintela: (Ao ver um espectador dançando) Olha um bêbado

Cláudio: O mestre André, disse que viu um bêbado como Entremeio, numa apresentação de um grupo de Guerreiro em Juazeiro, e exclamou: Nunca vi bêbado no Guerreiro!

Gustavo: Ouça, essa aqui é interessante, mas, é a Parte da Lira

Cláudio: É interessante você destacar que a Parte da Lira e do Índio Peri, são Entremeios, partes longas, assim como existem, os Entremeios, partes curtas.

Gustavo: É uma definição minha, que essas Partes são Entremeios, (Ele solta uma música no notbook, não consigo transcrever a letra cantada pelo Mestre). Olha aqui essa pasta folk, tem muita gravação com voz, que eu fiz durante 12 anos, lá no Tércio, está tudo misturado, não está na sequência. O seu Jorge é um pifeiro, que foi um segundo pai para mim, ele morreu, há sete anos, até hoje eu choro, ele tocava pífano e eu tocava no cravo com ele. Por muitos anos. (Ele toca uma peça linda, um bendito, deles dois) e diz: às vezes eu botava um piano ou cravo.

Cláudio: Se tivéssemos um país que se preocupasse com a memória estaria todo este acervo em cds, seria maravilhoso, uma memória preservada.

Gustavo: Arthur Guriatã, olha, esse mestre é maravilhoso. Olha, isso aqui é muito interessante, é uma música de Fechamento de Sede, chama-se: eu sou filho da velha Pretazuni, até hoje, eu nunca decifrei o que quer dizer.

Sou filho da velha Pretazuni
que no caminho chamou pra conversar
Não posso demorar

Gustavo: Olha, o Corta Pau, olha que música linda, essa tem uma coreografia própria:

Quando o pai João me chamar
Para o mato trabalhar
Dá-me tristeza nos olhos
Mas quando eu vejo o pau virar
Corta palmito, ajoelha

Torna a cortar, ajoelha
Faz a entrega o vira lá no pau virar

Gustavo: Eu peguei um livro interessante para saber sobre o pai João. Você já ouviu sobre isso? É uma figura assim: não sei se seria a palavra arquétipo, sobre o escravo velho, o pai João.

Cláudio. Uma espécie de preto velho.

Gustavo: Isso, esse Mestre, o seu Arthur, teve um câncer na voz, fez uma cirurgia, um dia antes, eu o trouxe aqui em casa e fiz a gravação. (toca a música, Seletiel é o rei da África) Isso aí, foi gravado no SESC. Ele vai mostrando várias gravações e chega ao Messias, gravado pelo Guerreiro do Seu Jaime. Toca a música do Messias na gravação feita com o seu Arthur, que antes de cantar, faz a narração abaixo sobre o Messias:

Essa parte do Velho Messias, ele é um velho muito namorador, um velho muito divertido, e quando ele chega no meio das meninas, no meio das moças, ele fica todo amostrado, se esquece que é um senhor de 90 anos de idade e cria uma alma forte como se tivesse 19 ou 20 anos. Ele só fala em namorar com as meninas, abraçar, beijar e só fala em se casar. Tem uma parte nesse trabalho que ele fica embelezado pelas meninas, e fica iludindo, dizendo que tem isso, que tem aquilo, que é dono de não sei quantas usinas, não sei de quantas fábricas, e fica cantando para as meninas se convencerem para se casar com ele, dizendo que tem dinheiro, que é um bacana e começa a cantar para iludir as meninas, para elas se envolver e casar com ele, e começa assim:

Eu sou um velhinho, mas tenho dinheiro
Na falta de moças eu não morro solteiro
Eu tava na rua vendendo caneco
A moça dizia vem cá meu boneco
Eu fui num jantar mais a baronesa
Bati a carcunda na quina da mesa

Cláudio: Eu estava botando a informação sobre o Messias, no sentido literal da palavra, o salvador, aquele que traz a boa nova, não tinha essa informação dele, sendo um velho namorado.

Gustavo: Olha que legal, uma Calú, repare que legal. Geralmente, a Calú é mais grosseira, eles usam uma máscara, aqui ela está mais moderna.

Cláudio: O Mestre André, me falou dessa Calú, o pai dele botava.

Gustavo: Olha, a Calú, é a história de uma empregada (ele vai mostrando várias partes e comentando): Olha o Boi. Você conhece essa música? Pastorinha Humana? são de origem portuguesa.

Cláudio: A Lira também, quem diz isso é o Abelardo Duarte.

Gustavo: O Lobisomem você já botou?

Cláudio. Não, deixa eu ver.

Gustavo: As músicas são ótimas, o Lobisomem passa no meio das pessoas pedindo dinheiro e correndo atrás delas. O lobisomem é muito interessante de se botar, sabe, eu tenho um hd em casa, com vários registros, imagens, fotos. Isso aqui, eu filmei para um filme do Celso Brandão, está lá no Vimeo, Estrela do Norte.

Cláudio: Você viu quantos Entremeios sendo colocados? Quantos você lembra? Geralmente, quem faz esses Entremeios são os Mestres, não é?

Gustavo: Não, os Entremeios são feitos de uma maneira, por aqueles que tem os seus quinze minutos de fama, diríamos assim. Por exemplo, temos as Partes: do índio, da Lira, que é muito bonita, da Caboclinha. Tem o Papa-Figo que eles botam, o Celso tem filmado o Papa -Figo

Cláudio. A sua sensibilidade de artista é bem aguçada, não é?

Gustavo: É, também, eu estudei piano, pinto alguma coisa, essas aquarelas aqui do consultório são minhas.

Cláudio: Sempre foi forte a questão da arte?

Gustavo: Sim, a minha mãe canta, toca piano, agora ela está velhinha, mas, ela estudou canto lírico e era soprano.

Cláudio: Que lindo, tem toda essa referência, a arte deixa a vida mais bela.

Gustavo: Olha que interessante, eu fui à casa de um Mestre, já ouviu falar na Dança de São Gonçalo? Eu filmei e fotografei, mas, o Mestre não estava acertando a rabeca. (mostra o vídeo da Dança do São Gonçalo). Já viu os bordados de Lampião? (mostra as fotos) Tem muita coisa deles no Instituto Histórico, luvas de Maria Bonita, muita coisa.

Cláudio: Isto está no Instituto Histórico?

Gustavo: Sim, está tudo lá, no Instituto Histórico de Alagoas. Essa parte é do "Bem-dito". (toca outro pedaço de música do "Bem-dito" e vídeos).

Cláudio: Isso é um acervo muito bacana, muita coisa.

Gustavo: Olha esse Guerreiro, o Mestre faz os chapéus de ferro. Não sei como ele aguenta. (Mostra uma filmagem dos chapéus)

Cláudio: Se você me permitir eu posso organizar para você e colocar nas pastas, porque na hora que você for precisar ficar mais fácil para encontrar.

Gustavo: Mas, vamos voltar para os entremeios, pelo menos, você copia um material. Deixa-me dizer uma coisa que é interessante. Olha esse aqui é o Guriatan. Essa música é do Doido:

Vinha de noite, vinha de dia
Lá vem o doido atirando pedrinha
(depois ele toca a música da Joana Baia)
Ô Joana Baia, Joana é
No meio da sala faz o que quer

Cláudio: E a Gajurú, você conheceu?

Gustavo: não, eu conheci a filha dela. Olha, isso aqui é Seu Anastácio, outro entremeio.

Seu Anastácio chegou de viagem
Quero saber o senhor como vai
Seu Anastácio chegou de viagem
Quero saber o senhor como vai
Ele tá de barriga grande, de comer bacalhau Ceará
Seu Anastácio chegou de viagem
Ele veio num avião Jaú
Ele tá de barriga grande de comer bacalhau e sururu

Cláudio: Esse seu Anastácio não é falado não enquanto entremeio

Gustavo: Ele era tipo o Messias de barriga grande, mas, é mais brincalhão. Essa é a parte do índio (toca a música) esse meu índio Peri. Olha o Cavalo Marinho, também é outro entremeio, parecido com o de Pernambuco. Geralmente essas partes eles vão dizendo com uma rima adequada a realidade dele. Olha esse aqui é o Capitão de Campo, outro entremeio também. (toca a música do Capitão do Mato).

Cláudio: Você falou que os entremeios eram feitos por pessoas que não eram os Mestres, me explica melhor.

Gustavo: É o seguinte, tem o “botador” de entremeios, o cara que bota o Zabelê, que bota o Boi, que bota o Lobisomem, geralmente, são estes que eles botam, a Calú, os que eu vi são estes. O Papa-Figo que eu vi, quem fotografou foi o Celso, e, era o motorista da minha mãe que botou.

Cláudio: Então, esses “botadores” de entremeios são brincantes e eles não são fixos dentro do Guerreiro?

Gustavo: Eles são mais ou menos fixos. Esses Guerreiros não são tão fixos assim, às vezes, um deles trai o Mestre e vai para o outro Guerreiro. Existia muita rivalidade, por exemplo, eles são tudo de uma família, mas, o Oseas e o cunhado dele, cada um tinha um Guerreiro, e criava certa rivalidade. Essa aqui é a parte do Boi, outro Entremeio.

Cláudio: Quarenta minutos de apresentação agora, reduziu de 7 horas para 40 minutos de apresentação.

Gustavo: Ah não, Guerreiro só presta ver no interior, é outro tempo, outra dinâmica. Olha a Parte da Sereia: “O aviso da Sereia” (toca a música)

Cláudio: Eu botei a Sereia, a Borboleta, o Zabelê, o Fúria e o Louco

Gustavo: Engraçado, eu não conheço o Fúria.

Cláudio: Eu fui encontrar a referência no Mário de Andrade, no Danças Dramáticas, ele cita o Pastoril de Pernambuco e destaca a parte do Fúria.

Gustavo: Olha a parte das Embaixadas (mostra as gravações). Olha, aqui é a Estrela de Ouro (toca a música). Eu vou copiar para você, depois a gente pode conversar melhor. Olha o Quebra na Muquila, a dança é muito bonita. Eles cruzam os pés dançando.

Ô quebra na muquila eu quero ver, ajoelha “

Gustavo: Essa aqui é o Pai Lelê, mas é uma variação do Corta Pau. (ele vai tocando vários pedaços de músicas). Essas músicas são lindas! A Estrela de Ouro usa um diadema de estrela. Eu acredito que as Figuras como a Estrela de Ouro fazem parte do Guerreiro, são fixas, e os Entremeios vão cortando a dança, eles vão surgindo de fora.

Cláudio: Mas, quem mata a Lira? É o Caboclinho?

Gustavo: Sim, ela não morre, ela finge que está morta e ressuscita.

Cláudio: E é a Rainha que manda matar por ciúmes?

Gustavo: Isso mesmo. São vários personagens, foi muito difícil para eu gravar.

Cláudio: Você reunia as pessoas no estúdio?

Gustavo: Não, eu ia até a casa deles fazia vários ensaios antes, porque, isso aqui, eu revivi, entendeu? O pessoal sabia, mas eu tive que dar uma roupagem, uma encenada pesquisando sobre eles.

Cláudio: Você tem uma data do surgimento do Guerreiro?

Gustavo: Não tem data, a gente segue os livros, a data é 1927. Olha aqui falando do Messias. (toca um pedaço da música, Peça do Messias)

“Eu cavo um buraco e nele me deito pra ver se a corcunda vai tomando jeito”.

Gustavo: Olha isso aqui é Estrela Brilhante, mas também é do Messias, porque ele surge com a Estrela Brilhante.

A música da Estrela Brilhante, ele toca um pedaço que cita o Messias: “(...) vamos adorar o Messias

Gustavo: Olha o Lobisomem (toca a música do Lobisomem). Para mim é muito doloroso ouvir isso aqui, sabia? São muitas lembranças. Isso aqui é o Papa-Figo (toca a música do Papa-Figo). Eu acho que eu já vi uma vez o Papa

Figo, mas, não estou me lembrando. Olha isso aqui é o Sapinho. (toca a música do Sapinho). Tem uma foto de um cara dentro de um balaio fazendo o Sapinho, eu acho que é no Theo Brandão, nos Reisados de Alagoas. Eu vi uma vez um garoto fazer uma cena com o Sapinho e dava uma mijada no cara, fez uma cena. Olha aqui o Zabelê, (toca a música do Zabelê). O meu sonho é botar isso no papel, fazer um songbook, com partituras, com tudo registrado bem direitinho.

Cláudio: tem uma linha de pesquisa chamada de etnomusicologia, isso é bem interessante, porque esses registros são etnomusicologias. Me diga mais uma coisa, como é que você acha que esses personagens foram parar no Guerreiro, muitos foram criados ou eles viam e colocavam no Guerreiro? Por exemplo, o Índio Peri, é um personagem da literatura, na ópera o Guarani, e adentra no Guerreiro como?

Gustavo: Olha só, o nome só, o Índio Peri, eles pegam o nome só. É uma coisa assim, o nome virou domínio público. Por exemplo, na parte do Índio, eles querem batizar o Índio, mas ele não que se batizar, eu acho interessante isso, mas, as falas do Índio Peri, as Embaixadas, são muito copiadas de um folheto de cordel que circulou muito de um cara chamado Leandro de Barros Batalha de Oliveiros com Ferrabrás⁸⁸, relacionado com Carlos Magno, os Doze Pares da França. Eu pesquisei e remonta as novelas de cavalarias. Olha, aqui, eles falam Selatiel, mas, o que eles cantam é o rei Selassie⁸⁹.

Cláudio: É interessante isso o imaginário do Guerreiro, como eles vão se apropriando de assuntos para compor a brincadeira.

⁸⁸ BARROS, Leandro Gomes de. A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás. É uma das obras-primas da literatura de cordel.

⁸⁹ Haile Selassie ou Hailé Selassié, "poder da trindade", batizado como Tafari Makonnen e posteriormente, chamado por Rás Tafari (Ejersa Goro, 1892 - Adis Abeba, 1975), herdeiro de uma dinastia cujas origens remontam ao século XIII e, ao rei Salomão e a rainha de Sabá. Uma figura crucial na história da Etiópia e na história da África.

APÊNDICE 6: ENTREVISTA COM A PESQUISADORA JOSEFINA NOVAES, REALIZADA POR CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA

Sujeito: Josefina Maria Medeiros Novaes, professora, pesquisadora, folclorista, sendo umas das colaboradoras na organização e manutenção da Associação dos Folguedos de Alagoas – ASFOPAL. Também, ela foi propositora do título do Guerreiro Alagoano, como Patrimônio Imaterial de Alagoas⁹⁰; escreveu o livro: ASFOPAL – 25 anos Brincando Sério⁹¹ e organizou o Catálogo: Alagoas Seus Folguedos e suas Danças⁹², da Associação dos Folguedos de Alagoas-ASFOPAL.

A pessoa de Josefina Novaes se destaca como uma intelectual feminina, e antes de tudo, como uma das pessoas mais queridas e representativas, quando o assunto é cultura popular. Ela conviveu com mestres, brincantes, pesquisadores e diferentes artistas, exercendo um papel marcante na construção de políticas públicas e reconhecimento das brincadeiras alagoanas, principalmente, com a atuação na ASFOPAL e na Secretaria de Estado de Cultura. A sua atuação com o professor Ranilson França (1953-2006), na ASFOPAL, deixou marcas e saudades, pois, eles conseguiram reunir, cadastrar, e o mais importante, dialogar politicamente, em prol da cultura popular com o Estado e suas representações.

Trajetória - Cláudio: Me fala como foi que você iniciou a sua trajetória, em relação ao folclore alagoano, como chegou na ASFOPAL.

⁹⁰ Decreto nº 3.551/2000 e a Lei Nº 7.285/2011.

⁹¹ Novaes, Josefina Maria Medeiros. ASFOPAL – 25 anos Brincando Sério. Gráfica do Estado/CEPAL. Maceió. 2010.

⁹² NOVAES, Josefina Maria Medeiros. (Org.) Alagoas Seus Folguedos e Suas Danças. Catálogo da ASFOPAL. Associação dos Folguedos de Alagoas. 2ª Edição. Secretaria de Estado de Cultura de Alagoas. Maceió. 2017.

Josefina Novaes: Eu era funcionária pública e fui trabalhar no setor que fazia parte da Secretaria de Cultura do Estado, no ano de 1986, eu fui transferida de uma outra seção, lá eu conheci muitas pessoas, mas, foi com o convite de Ranilson França, que teve a ideia de fundar a Associação dos Folgedos de Alagoas, ASFOPAL, com mais cinco mestres no ano de 1985, que eu comecei a enveredar melhor. O convite era para fazer a ata, em uma das reuniões, na ausência da secretária, a qual, não estava comparecendo. A partir daí, eu me apaixonei pela cultura popular, tornando-me uma colaboradora permanente. Quando a ASFOPAL começou, nos reuníamos na Secretaria de Cultura, após alguns desentendimentos de Ranilson, na instituição, ele foi realocado na Secretaria de Educação, desse modo, passamos a nos reunir na praça Marechal Deodoro, em frente ao Teatro Deodoro, foi quando o Gaspar Luís, que era diretor do teatro, na época, sensível ao que nós fazíamos, nos convidou para ocupar uma sala dentro do teatro Deodoro. Após a gestão da Secretaria de Cultura ter nomeado outro secretário de cultura, voltamos a nos reunir na Secretaria de Cultura, depois, no Museu Theo Brandão, e depois, para o CENARTE, onde a ASFOPAL, continua até os dias de hoje.

Objeto - Cláudio: Eu queria que você me falasse um pouco sobre o Guerreiro Alagoano e sobre os entremeios.

Josefina Novaes: Com a ASFOPAL eu tinha muito contato com os mestres, mas, eu fiquei muito amiga do mestre Abdias, Mestre Manoel Venâncio, também, era uma figura. O Ranilson França, era quem tinha mais contato com os mestres, ele tinha muito tato e preocupação no direcionamento das ações, mas, logicamente, eu também me envolvi muito.

O problema maior do Guerreiro Alagoano é a falta de política pública, falta de política cultural, porque o descaso do Estado é muito grande com as artes, de uma forma geral, mas, com a cultura popular, o descaso é maior ainda. Então, o grande problema do Guerreiro Alagoano, se dá nesse aspecto, da falta de incentivo, a falta de apoio, falta tudo para os mestres, a maioria está morrendo. Agora, eu tenho uma coisa muito engraçada e apavorante para contar sobre o entremeio. O entremeio mais frequente é o entremeio do Boi, e uma

vez, numa apresentação no Museu Theo Brandão, o mestre foi chamado para fazer uma apresentação com o Boi, não me lembro o nome do mestre, mas, o fato é que, eu tenho pavor de baratas e o mestre quando trouxe esse boi, na hora que o “botador” de entremeio levantou para entrar embaixo, foi tanta barata que voou no espaço, que não ficou ninguém na audiência. Eu gritei quando uma pousou no meu ombro, quase desmaio, eu tenho verdadeiro pavor de baratas. Engraçado, esse fato vindo na memória, mostra um pouquinho a situação dos mestres de Guerreiro e dos entremeios, eles ficam muito tempo sem poder se apresentar. Este boi estava a tanto tempo sem ser usado, que criou um ninho de baratas, só sendo descoberto neste dia. Agora, uma vez, o mestre Abdias, me disse uma coisa interessante. Eu perguntei para ele, por que existia os entremeios? O que era os bichos no meio da dança, por que “botava entremeios”? E ele me respondeu que: “Os bichos no meio da dança é um descanso, pra nós e para o povo, senão ninguém aguenta”.

Cláudio: Que maravilha, porque no meu trabalho, eu estou defendendo como hipótese a função do entremeio, a mesma, do entremez português e espanhol, que possui a função de descontração, causar outro clima para o público. Agora me diga, o que seria necessário para os Guerreiros Alagoanos não desaparecerem.

Josefina Novaes: É como eu te falei, os Guerreiros e os grupos, os mestres, precisam de uma política mais inclusiva, um modo diferenciado de olhá-los, no meio de nossa produção cultural. Alagoas se destaca pelos fazeres populares, mas, também, pelo não fazeres do Estado. Tem muitas pessoas que continuam a fazer suas danças e lutando pelas políticas culturais se desenvolverem, mas, eu acho que no meu tempo, eles eram mais assistidos, claro, que não por nossa causa, mas, a conjuntura política estava mais propícia.

APÊNDICE 7. ENTREVISTA COM O JORNALISTA E BRINCANTE DE GUERREIRO ALAGOANO: JOÃO LEMOS BRITO VIANA, REALIZADA POR CLÁUDIO ANTÔNIO SANTOS DA SILVA

O SUJEITO - Brincante do grupo de Guerreiro São Pedro Alagoano; Jornalista, músico e um dos criadores do Fórum de Cultura Popular e Artesanato Alagoano – FOCUARTE. É uma pessoa, que atualmente, tem realizado um papel de embaixador, mediador, perante os mestres e brincantes, por meio de sua atuação política. A entrevista foi realizada em 18 outubro de 2020

TRAJETO - João Lemos Brito Viana: Eu me tornei brincante como jornalista, a partir do meu contato com a cultura popular. Primeiro, como jornalista, e enquanto pessoa, pois, na minha infância e adolescência, eu tinha contato com Quadrilha e Boi do carnaval na rua, tenho foto disso, na rua que eu morava. Nas escolas eu tive contato, mas, parece que a gente escuta falar sobre cultura popular, depois, some do mapa. A partir da faculdade, eu comecei a publicar textos sobre uma série de grupos de Coco e de Quadrilha, mas, foi a partir da reportagem com o grupo de Guerreiro São Pedro Alagoano, que eu virei brincante e folclorista. A dona Marlene me disse: “Deixa eu te perguntar: você quer dançar como meu Embaixador no grupo?” (JOÃO): Isso veio muito no meu coração naqueles dias. Eu queria por diversos motivos, desde quando eu sai da casa da Senhora Marlene, que isso estava martelando meu juízo, eu brincante de Guerreiro, fiquei com muita vontade de sair brincando. Ela foi quem definiu: “Daqui por diante você é meu Embaixador”. Aí, eu comecei a aventurar-me dentro da cultura popular, e foi de cabeça mesmo. Eu entrei nesse mundo imaginário, que você também faz parte e você sabe, quando a gente entra, a gente não consegue sair, particularmente, realmente, a gente gosta e não consegue sair. Daí, surgiu o João Lemos! A brincadeira, começou involuntariamente, sendo brincante de Guerreiro, depois indo para o interior do Estado, produzindo matérias jornalísticas, voltadas para isso. Foi quando eu consegui convencer o Conselho Editorial do jornal, O Dia, e o Caderno de Cultura, da importância que deveria ser dada a cultura popular alagoana. Foi a partir daí,

quando eu comecei, realmente, a ser descoberto, e, me descobrir como brincante de Guerreiro. Eu devo ao jornalismo isso, ele me despertou, eu estou falando por você ter me perguntado. O jornalismo trouxe de volta para João Lemos, aquele pertencimento que eu tinha na infância, entendeu? Me fez re-descobrir o João que eu tinha, e, de alguma forma, havia apagado da memória, pois, na adolescência eu já havia descoberto a cultura popular. É uma paixão pelo grupo de Guerreiro São Pedro Alagoano, foi amor à primeira vista! Eu tenho muito orgulho de fazer parte do grupo, falam mal, acham que eu sou muito novo para dançar, muita gente acha que eu me aproveito do Guerreiro de Dona Marlene, mas, não me aproveito não, tenho consciência tranquila, que eu não quero nada, apenas, brincar. As minhas roupas sou eu que faço e o chapéu também. Eu gosto tanto de fazer parte do Guerreiro e da cultura popular, que a minha vida se misturou, hoje, eu sou um brincante e um ativista, que luta para defender, para não deixar derrubar a cultura popular. Eu acho que João Lemos, é um pouco disso tudo, mas, voltando para dizer como eu me defino, João Lemos é um brincante que surgiu, entre as fitas e o trançado do Guerreiro Alagoano. E ainda, tem um dado importante nisso tudo, antes, ninguém conhecia João Lemos, só depois, que João Lemos mergulhou nessa festa maravilhosa, é que todo mundo passou a conhecer João Lemos: Que escreve livros, que restaura imagens de santos, que faz chapéu de Guerreiro, que compõem músicas, que é jornalista, mas, sempre, será brincante de Guerreiro.

O OBJETO - CLÁUDIO: Você já viu os Entremeios sendo apresentados? Você conseguiu apresentar algum? Você que é brincante e um pesquisador, nestas andanças com o Guerreiro São Pedro Alagoano, pode me falar dessa atuação no grupo de Dona Marlene sobre os Entremeios?

JOÃO LEMOS: Então, veja bem, essa questão do Entremeio é muito relativa, principalmente, para esses mestres de 20 anos pra cá, o conceito de Entremeio mudou muito, não sei se você consegue Cláudio, visualizar isso, mas, o conceito de Entremeio, de uns tempos para cá, mudou muito mesmo. Aí, é preciso a gente olhar o ponto de vista antigo do pesquisador, da referência maior, que é o dr. Théo Brandão, para enxergar qual é a conexão que existe

com a atualidade. Quando eu falo isso, que existe diferença de mestre para mestre, por exemplo, tem mestre que chama Entremeio de Peça. Eu falo isso, porque, eu ouvi o mestre dizer, agora eu vou botar a Peça do Boi, e não o Entremeio do Boi. Eu já vi o mestre chamar o Boi de Peça e Parte: “vamos botar a parte do boi, vamos cantar a Peça do Boi.”

CLÁUDIO: Eu entendo o que você está falando, mas, o Boi é Entremeio, ele sempre foi Entremeio, o dr. Théo, já lista ele como Entremeio. A maioria das pessoas que eu conversei, o Mestre André, por exemplo, o Boi é situado como Entremeio, pode ser que esse mestre, especificamente, tenha feito confusão, mas, o Boi ele é um entremeio, apesar de que, no Estado Alagoas, ele tem duas características: o Boi de Carnaval e o Bumba meu Boi, enquanto manifestação. Na verdade, tudo surge a partir do Boi, Mário de Andrade diz, que tudo surge a partir dos cortejos dos bichos amazônicos, dos ranchos, mas, o Boi é o principal, a maioria dos folguedos surgem a partir do Boi. O Cavalo Marinho em Pernambuco, também, é um Bumba meu Boi. Ele é a peça-chave na agricultura, como animal sagrado, além de alimentar, também, servia no arado, ele tinha uma função específica. É muito cultuado como metáfora de Jesus Cristo ressuscitado, a morte de Jesus Cristo e sua ressurreição. O Boi continua sendo Entremeio, mas, eu vou fazer essa observação, que é interessante, porque, é um contexto que você traz diferente. Desde 20 anos atrás, que esses Entremeios não são mais apresentados, apenas o Boi. Aquele vídeo que você postou, feito por Celso Brandão, você vê o Boi, você vê a Calú, você vê o Lobisomem, mas, eles não são mais encenados daquela forma. A Kátia Dalpiaz, fez uma observação muito interessante, que eu já tenho feito, a partir de Theo Brandão, que é a relação dele com a Comédia Del Arte, com os saltimbancos na Idade Média. Os grupos de Guerreiros, realmente, tinham essa formação antigamente, inclusive de serem mambembes, saindo de município a município, hoje, tudo se perdeu nesse capitalismo feroz. A Peça é a música cantada para o brincante e os personagens dançarem, então, todos os Entremeios tem a sua Peça, ou seja, todos os Entremeios tem a sua música, entendeu? Então, provavelmente, o mestre cantou a música do Boi como Peça, mas,

ele não relacionou com a encenação, como Entremeio. A peça é a música, a cantoria, no meu ver, é a cantiga.

JOÃO LEMOS: Para os mestres de hoje, isso mudou um pouco, então, eu os vejo falarem, acho que eles misturam, chamam a parte do Boi de Peça. Eu vejo alguns, mais antigos, dizendo dessa forma, Peça é a cantoria, Entremeio é Entremeio. Olhe, por favor, transforma em livro isso, pra gente também ter como fonte de pesquisa, essa correlação da brincadeira popular com os saltimbancos é muito interessante, não existe um estudo científico sobre isso. Ainda, tem um detalhe, muitas vezes, eles não diferenciam, para ele toda Parte é uma Peça, entendeu? Você foi muito feliz, quando coloca isso, de 20 anos para cá, muita coisa não se canta mais, tanto que eles falam assim, a parte do boi, a parte do javali, a parte da Estrela de Ouro. Eu vejo dessa forma, uma Peça é uma Peça, não existe essa definição.

CLÁUDIO: As Peças, pelo que eu venho pesquisando, elas são feitas em vários contextos, são as músicas cantadas, e essas músicas, por sua vez, elas são dançadas pelos brincantes, essas peças falam das Figuras, como a Sereia, a Estrela de Ouro, a Estrela Brilhante. A personagem tem a sua música própria, que é a Peça, assim como, os mestres cantam Peças que eles compõem do cotidiano, por exemplo, aquela: “Eu vou me banhar, nas águas tão cristalina, nas águas do Catolé”, aquilo também é uma Peça, mas, é uma música que fala de um rio específico, de uma situação específica, de um rio que existe aqui em Alagoas, que é o fornecedor da água para a população, inclusive para Maceió, o rio que abastece. Eles cantam Peças de amor, de saudade, de dor, de morte, reverenciando mestres antigos e famosos. As Peças são músicas cantadas, mas, são cantadas com vários temas, então, cada Entremeio é uma encenação específica, mas, cada Entremeio tem a sua música, ou seja, tem a sua Peça.

JOÃO LEMOS: A Parte da Sereia, ou melhor, a Estrela de Ouro é toda cantada, pelo menos, a que eu conheço, o mestre Lavandeira cantou, leu pra mim a Parte da Estrela de Ouro cantando: “Eu sou a Estrela de Ouro, boa noite eu venho dá”.

CLÁUDIO: É porque eles fazem confusão, existem as Embaixadas, Peças, Partes e os Entremeios, então, as Partes, são aquelas mais dramatizadas, são mais longas, por exemplo, a Parte do índio Peri, da Lira, das Caboclas, isso são Partes, ou seja, são pequenos dramas, que faziam parte de outras brincadeiras, então, essas são as Partes, são dramatizadas e tem todo um contexto dos personagens, a morte da Lira, ou, do Índio Peri. Eles confundem, quando eles vão expressar oralmente Parte com Peça, entendeu? Porque a Peça é uma música cantada, então, todas as todas as Partes, todos os Entremeios, vão ter as suas músicas, ou seja, as suas Peças, assim como, as Partes tem Embaixadas, ou seja, os textos declamados, mas, as Partes são específicas. O Gustavo Quintela, quando eu o entrevistei, falou que os entremeios eram Partes mais curtas, eu conversei com Telma César, ela disse que não, que o Gustavo faz essa confusão, que isso é uma fala dele, mas Parte é Parte, Entremeio é Entremeio, Peça é Peça e Embaixada é Embaixada. Então, tudo são partes porque são pedaços, mas, cada um, cada parte dessa, cada naco, tem um nome específico, tem as Embaixadas, as Peças, as Partes e os Entremeios. A Estrela de Ouro e a Estrela Brilhante, elas são Partes, elas não são Entremeios, que são cenas que adentram. A minha orientadora fez a observação que o Entremeio parece ter a mesma função do estilo de drama teatral, que surgiu na Espanha em Portugal, e por sua vez, vem da palavra francesa *entremets*, que é um prato que serve antes de uma refeição principal. Então, o Entremeio como o entremet espanhol e português é uma parte que antecede um espetáculo mais longo, que tem um enredo mais trágico. No caso do Guerreiro, ele tem essa função específica, estou colocando isso no meu trabalho, ele tem uma função de descontração. O Guerreiro tem um enredo de uma luta, a guerra, a morte da Lira, do Índio Peri, quando os Entremeios entram, eles criam outro clima na encenação, as pessoas brincam, riem. O Boi causa a locomoção das pessoas no espaço, os Bichos como eles chamam, ou Figurás, eles interagem. Os “botadores” de Entremeios, como você falou, geralmente, são os Mateus ou os Palhaços, mas também, era uma pessoa específica, que fazia esse trabalho, ou seja, um “botador” de entremeio. Eles entram na brinca-

deira só pra “botar” Entremeio, ele tem só essa função, “botar” Entremeio, ele não faz outra coisa. O Entremeio tem essa função de descontração, de relaxamento, de criar outro clima na encenação, visto que, ele era uma um folguedo encenado em 7 horas, com o enredo de uma guerra, todo esse contexto.

JOÃO LEMOS: Pois, é por isso que eu estava dizendo, como eu disse, a gente hoje tem uma realidade no Guerreiro, onde, o Mestre não sabe distinguir, então, para o pesquisador, para o estudioso é uma coisa, para o Mestre é outra, tá entendendo. Para o Mestre é uma Peça, você morre querendo convencer ele que é a Peça não é um Entremeio. Então, vai muito desse ponto de vista dele, do mestre. A Telma, uma vez, veio falar comigo sobre o Baianá, que era um ritmo, eu disse, olhe entre você e o mestre, eu fico com o pensamento do mestre, justamente, era similar a isso, mas, foi a respeito de Marcha e Baianá

CLÁUDIO: O Baianá é um ritmo, também, é outro folguedo. A Marcha de Rua é outro ritmo. A Marcha de Rua é bem diferente do Baianá, sabe disso? A Marcha é um passo e um ritmo. Pedro Vasconcelos, no texto Reisados x Guerreiros, ele fala alguma coisa sobre isso, são especificações dos ritmos, porque a Marcha vem dos Reisados, então, a Marcha é tanto um passo, quanto um estilo musical. As marchas vêm dos Reisados, porque, é o caminhar que as pessoas fazem de porta em porta com o santo. Quando chegava na porta da casa, pedia permissão ao dono da casa para entrar. Era recebido o santo e consagrado na sala. A marcha vem daí, o ritmo vem dessa marcha, caminhada. Pedro Vasconcelos, diz que na transição dos Reisados para os Guerreiros, eles introduziram o ritmo do Baianá, ou seja, é um ritmo que veio da Baiana, ou Baianá, outro folguedo, outro ritmo, por isso que chama Baianá, Existe o Baianá e a Marcha, são 2 ritmos diferentes. A Parte tem uma dramatização, ela tem uma encenação. A parte tem essa diferença, porque ela é uma encenação mais longa, tem um enredo maior, tem o Índio Peri, a guerra, que vem dos Caboclinhos e dos Congos, a Lira, que está junto com a Parte do Peri. As Partes tem uma encenação, um enredo, uma dramatização e nas Partes vai haver sim, as Peças, que são as músicas e vão haver as Embaixadas, textos, peda-

ços, partes declamadas. Agora, Entremeio é Entremeio, uma cena que entra e sai da brincadeira, com essa função de descontração, totalmente fora do contexto do Guerreiro, Lobisomem, o Papa Figo, a Calú. São totalmente diferentes, porque, eles já vêm como modificação, estou falando de desfiguração. Eu estou criando esse conceito de desfiguração que é uma modificação, eles desfiguram. Eu estou tratando como uma desfiguração, porque, é uma encenação da maneira da pessoa, da maneira deles, então, a pessoa tem uma referência daquilo e cria de uma outra maneira, ou seja, ela desfigura, ela modifica, então, eles modificam. Eles veem essas cenas e modificam colocando no Guerreiro, totalmente diferente, desfigurado, modificado, mas, Entremeio é Entremeio, Parte é Parte. Eu desconheço na Parte o Entremeio, mas, nas Partes, você encontra as Embaixadas, você encontra as Peças, que são as músicas cantadas e dançadas. É porque, eles falam das Partes, como se fosse um pedaço, vamos botar a parte, ou seja, vamos botar aquele pedaço, eu vou botar aquela cena, mas, dentro dessa contextualização da dramatização, na estrutura do drama, a Parte, é um momento específico, ou seja, A Parte é uma parte (pedaço) do drama, na Parte você vê a Embaixada e a Peça. Eles falam também de fazer a Peça, ou seja, cantar a música do Entremeio, da Figura, ou, a Peça (música) da Parte da Estrela de Ouro etc. Logicamente, que eles vão fazer uma confusão, exatamente, por essa falta de entendimento, eles fazem uma interpretação da maneira deles.

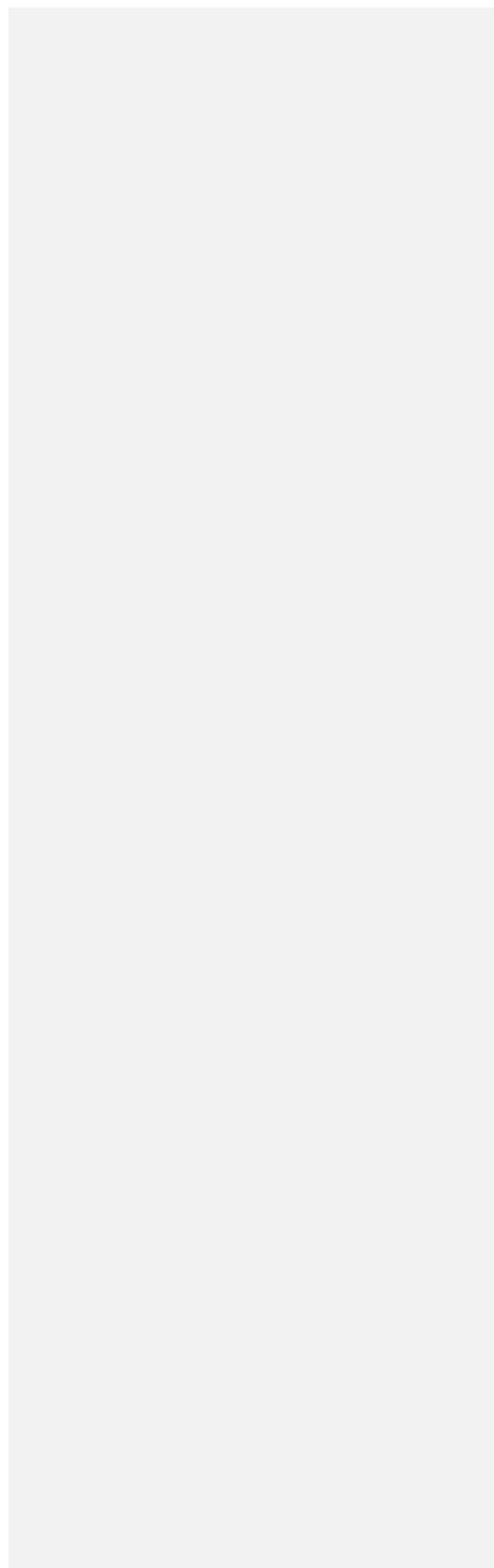
CLAUDIO: Você pode falar agora, sobre o seu grupo, o Guerreiro São Pedro Alagoano? Me conta um pouquinho da história do grupo para finalizar. E por último, o que você acha que seria necessário para, além da questão do capitalismo selvagem, como políticas de ação, no coletivo, no Estado, para que o Guerreiro não acabe. Eu sei que não vai acabar, espero, porque sempre está modificando, mas, ele está desaparecendo, na questão do tempo, das partes do drama (Peças, Embaixadas, Partes e Entremeios). Hoje em dia, o Guerreiro virou apenas uma peça publicitária, uma referência em Alagoas, muito usado na propaganda, no marketing, mas, quando é apresentado em 40 minutos, o que a gente vê, não é o Guerreiro Alagoano, a gente vê as pessoas vestidas

com as roupas do Guerreiro Alagoano, dançando apenas, mas, não é o Guerreiro. Me fala sobre isso:

JOÃO LEMOS: (Infelizmente) o colaborador é muito ocupado e não pode terminar a entrevista, mas, com muita boa vontade e gentileza, ele atualizou os dados sobre a quantidade de grupos que existem em funcionamento no Estado de Alagoas, somando um número de 16 grupos, que atualmente, estão resistindo e lutando para dançar Guerreiro Alagoano. São eles:

1 - Guerreiro Treme Terra Pilarense, Mestre: Edivar Vicente, Município: Pilar. 2 - Guerreiro Aza Branca, Mestre: Elias, Município: Arapiraca. 3 - Guerreiro Vencedor Alagoano, Mestre: Lourenço, Município: Maceió. 4 - Guerreiro Campeão Vencedor, Mestre: Benedito Misael, Município: Anadia. 5 - Guerreiro São Pedro Alagoano, Mestre: Marlene, Município: Maceió. 6 - Guerreiro Mensageiros de Padre Cícero, Mestre: André, Município: Maceió. 7 - Guerreiro de Viçosa, Mestre: Quitéria, Município: Viçosa. 8 - Guerreiro Campeão do Trenado, Mestre: Iraci, Município: Lagoa da Canoa. 9 - Guerreiro do Lavadeira, Mestre: Pedro Lavadeira, Município: Igaçi. 10 - Guerreiro Leão do Norte, Mestre: Canarinho de Alagoas, Município: Taquarana. 11 - Guerreiro do Sapé, Mestre: Daniel, Município: Igreja Nova. 12 - Guerreiro do Tabuleiro dos Negros, Município: Penedo. 13 - Guerreiro do Capitinga, Mestre: Lourenço, Município: Maceió. 14 - Guerreiro do Crás, Mestre: Sebastião, Município: Anadia. 15 - Guerreiro do Oséas, Mestre: Oseas, Município: Arapiraca.

ANEXOS



ANEXO 01: TROCA DE SABERES: LIVE COM TELMA CÉSAR E RAQUEL ROCHA

TELMA CÉSAR (canta)- “Ô minha gente, eu vi as nuvens virando, eu vi o vento ventando, eu via terra girar, (Bis), meu Figurá, a mestra Virginia é feia, quem anda na terra alheia, pisa no chão devagar”. (Telma continua a fala e diz): Eu vou cantar mais uma em homenagem à dona Virginia: “Adeus pela deusa da lua, adeus pela deusa do sol, a deusa maior, a deusa tirania, quando o sereno saía, e eu não puder te levar eu vou te buscar é na baixa do dia.” Essa vai para as deusas, para nós deusas, a deusa Iraci e a baixa tirania. Vai para as grandes mestras de Guerreiro, Joana Gajurú, Virginia Moraes, a mestra Vitória, a Mestra Iraci, viva elas! Então, Raquel, por onde nós começamos? Eu tinha pensado, a gente tinha discutido em começar com você falando um pouco sobre a própria criação do Guerreiro, que é uma brincadeira, de certa maneira, recente, que a gente ainda consegue datar quando começou, e falar sobre o processo desse começo.

RAQUEL ROCHA – Eu quero primeiro me apresentar, para quem não me conhece, eu sou Raquel Rocha, sou professora de Antropologia, do curso de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Alagoas-UFAL, quero agradecer essa oportunidade, nunca tinha feito uma *live*, então, pode ser que aconteça falhas, de antemão já peço desculpas, mas, dizer primeiro, que eu adorei esta participação da mestra Iraci, essa mulher incrível e admirável. Eu queria falar um pouquinho aqui, a gente trocar uma ideia, sobre Guerreiro e estratégia, ou, o Guerreiro como um folgado resultante de uma estratégia, ou, da necessidade de se estabelecer uma estratégia, quando através do lúdico, de uma brincadeira, se consegue manter referências importantes, para uma parcela grande constitutiva da nossa população, no caso, uma população mais vinculada ao universo afro-brasileiro, particularmente, nas suas práticas. Eu não trabalho especificamente, nesse universo do Guerreiro, não trabalho diretamente, mas, o Guerreiro, termina nas encruzilhadas aparecendo, quando eu estudo, por exemplo, religião, quando a gente trabalha com patrimônio imaterial alago-

ano, então, o Guerreiro, está nessa encruzilhada. Eu acho que tem várias coisas curiosas sobre o Guerreiro. Primeiro, é importante a gente situar, que o Guerreiro é visto, por alguns pesquisadores alagoanos, como, Abelardo Duarte, principalmente, como um folclore de matriz negra, matriz africana, embora, seja uma criação, também nossa, não à toa que o Guerreiro, está nominado como Alagoas, que ele está diretamente ligado com as nossas origens, com o nome de nosso Estado. Outra coisa curiosa, é que o Guerreiro, é um dos nossos folguedos mais recentes, mais novo, ele data de 1929, antes dele, já existia todo o resto. No entanto, foi ele que logrou, que conseguiu, se tornar esse folgado referência, como você falou, durante a *live*, da nossa mestra Iraci. Então, esse folgado, com uma história tão recente, em relação aos outros, como, os Reisados, por exemplo, e há outros, mas, dos Reisados ele incorpora elementos, mas, é como você falou, o Guerreiro se tornou um elemento representativo, em muitas imagens de alagoanidade, sendo cooptado, do ponto de vista político, por *slogans* políticos, *slogans* turísticos, *slogans* publicitários, por ambientação de eventos, nesse sentido, a Nadja Rocha, vai poder falar bastante, na apresentação dela. Então, como é que esse folgado tão recente, logrou ocupar esse lugar de tanto destaque, na nossa cultura? Eu queria refletir sobre isto, pensando nesse gancho da estratégia, e, eu sei que vocês estão com esse projeto, de trabalhar a ideia da guerra, a guerra do coronavírus, as nossas guerras gerais. Então, além dele ter esse nome muito sugestivo, Guerreiro, ele tem essa capacidade, a resiliência, capaz de garantir a incorporação, a manutenção de coisas que são muito caras, para uma determinada parte da nossa população constitutiva. Eu vou lembrar um evento aqui, que a gente vai falar um pouco mais de religião nesse sentido, que é uma referência que a gente pode elencar no Guerreiro. Falar de um contexto maceioense, um pouco anterior ao surgimento do Guerreiro como folgado, que surgiu em 1929, como eu disse, é falar de um contexto de muita perseguição, que aconteceu em 1912, que a maioria de vocês conhece, como a quebra dos terreiros, em 1912, em Alagoas, onde a gente teve essa manifestação legítima da cultura afro brasileira e afro alagoanas, na sua leitura local, completamente desrespeitada é dizer

pouco, ela foi sufocada, tentaram jogar uma pá de cal em cima disso. Essa perseguição que mostrou a face de uma sociedade bastante intolerante, bastante racista, intolerante com a religião, mas, com todas as práticas que essa comunidade afrodescendente trazia na sua herança cultural, na nossa própria herança cultural. Então, o sucesso do folguedo Guerreiro, ele se deve, a uma acomodação possível, quando eu digo, um folguedo de uma negociação conciliatória até, onde se pudesse reverenciar os valores de uma cultura branca, eu falo de uma religiosidade católica, mas, que pudesse acomodar também, a necessidade, a autenticidade da sua representação religiosa mais original, daqueles grupos que sofreram aquela perseguição, e que hoje, não é mais um grupo afrodescendentes, é uma grande parcela da sociedade alagoana, não é uma coisa como foi em 1912, de pessoas mais humildes, de pessoas classificadas entre o pardo e o negro, hoje é coisa de branco, hoje é coisa de gente de todo tipo de classe social, mas, ainda fica esse resquício. O folguedo Guerreiro ele teve essa capacidade estratégica de acomodar essas aspirações, que já não podiam mais expressar, nessa Maceió intolerante, no começo do século XX, e que ainda é bastante intolerante, mas, imagine então isso, há um século antes. Para exemplificar esse evento de 1912, ele sofreu um silêncio histórico de um século, a gente veio retomar essa discussão, criar essa discussão, recentemente, um século depois. Então, isso é muito revelador, o perdão do governador, a comunidade de matriz afro brasileira, enfim, isso mostra como a gente foi e ainda é uma sociedade intolerante. Eu digo ainda é, porque a gente assiste a estas perseguições de natureza religiosa, em Maceió, e, em Alagoas, os jornais estão aí para confirmar o que eu falo. Então, eu acho que quando acontece, de haver esse canal, entre o religioso e o lúdico, as coisas se acomodaram melhor, teve um espaço de fôlego, um espaço de expressão. Essa associação, entre o universo religioso e o universo do lúdico, não é uma coisa recente, nem está restrito aqui não, ao contrário. Uma experiência que eu tive de pesquisa, no Maranhão, eu tive a oportunidade de ver lá, que muitos dos terreiros tinham folguedos associados a eles, por exemplo, um Boi de Xangô. Então, assim, mesmo naquela época, havia os Maracatus vinculados aos terreiros, que é coi-

sa que depois de um século, que a discussão se estabeleceu, que começou a acontecerem alguns terreiros, também. Então, essa função do Guerreiro, como uma função de negociação, é o que faz com que ele tenha aceitação, essa popularidade. É como você diz bem é uma apropriação. Ele continua sendo o todo de numa parte, de uma faixa etária, por exemplo, quando a mestra Iraci vai falar dessa dificuldade das novas gerações se interessarem, a estratégia agora vai ter que mudar também, a estratégia de reconhecimento. O guerreiro é um patrimônio imaterial, e o que ele está lucrando em função disso? O que ele está melhorando na sua performance? É preciso ter uma sensibilidade das políticas públicas, para que ela entenda isso como patrimônio nosso. Porque, se não houver futuro de sobrevivência, e, a sobrevivência também, é material, A gente não pode imaginar que as pessoas possam prescindir desse lado, elas não podem. E garantir que esse folguedo continue, é garantir os meios materiais para isso. Claro que se o reconhecimento que se dá nele por uma sociedade, e isso só se dá de uma maneira prática, no meio das políticas públicas para garantir o repasse desses ensinamentos. Eu acho que a mestra deu o recado, quando ela diz: Se a gente tivesse acolhimento". Veja, uma mestra do nosso patrimônio, ter que arrombar o cadeado de uma instituição, porque o dirigente não tem sensibilidade.

ANEXO 2 – DOSSIÊ CORPO PRESENTE

Graças ao trabalho de pesquisa para doutorado, fui provocada por meu amigo, querido parceiro da dança de muitos anos, Claudio Antônio, a escrever sobre o Corpo Presente- Educação do Movimento, trabalho que desenvolvo junto ao meu, ainda pequeno, público que começa a se encantar pelo corpo, suas possibilidades e potências. Com esse público, que atualmente vem enfrentando as questões da pandemia, trabalhamos on-line. Esse lugar da distância do digital me surpreendeu, como lugar possível de desenvolver com qualidade, um trabalho que se abrigava, entre outras coisas, no toque, na presença física do encontro. Então, aí vai.

Corpo Presente-Educação do Movimento é, por hora, uma resultante da minha trajetória com a dança. Como toda estudante, tive mestres para minha arte e um bocado de intuição, instinto, que continuo praticando. Entre professores-artistas marcantes, que me apresentaram horizontes de ressonância com que eu buscava, estão: Sonia Motta, Júlia Ziviani, Patrícia Noronha, Antônio Nóbrega, Mestre Antônio e Pinguim, Toshie Tanaka e Ciça Ohno, Jussara Muller, Rainer Viana, Dona Maria Duschenes. A cada um, devo um olhar, um gesto, uma palavra, um movimento que me faziam refletir sobre o que eu buscava. Claro que não consigo elencar todos, mas sei de cada um desses, o que me proporcionaram nessa trajetória. E claro, Silvana Graciani, que considero minha primeira professora de dança, que aguentou meus “pitís”, quando estava no começo de tudo.

Eu passei pela cena e pela academia, e depois, para a rua. Dançar em espaços públicos, fazendo tudo sozinha, desde o “play” da fita K-7 até o “stop” da música. Isso aconteceu em vários pontos de São Paulo até Montevideo, no Uruguai. Em paralelo, minhas aulas de dança, que reiniciei, depois de formada, começaram através do repertório das chamadas Danças de Salão, onde buscava relacionar cada uma das danças a uma parte do corpo, ou seja, da estrutura óssea, sendo essa a condutora, a forma do mover-se. Meu trabalho avançou, e passei a dar aulas de Consciência Corporal onde percebia o pensa-

mento, a imaginação indo para muito longe do corpo. Alimentava as sensações, mas o corpo não criava deslocamento. O osso me parecia, mais uma vez fundamental, então, comecei a estimular a estrutura. Daí veio os atores, a cena teatral, e a “presença cênica”, estruturando o corpo e a cena de espetáculos teatrais. O osso, a estrutura corporal já era base da construção do meu trabalho, intensificando a busca pelo espaço interno, espaço externo, peso. Desenvolvi o trabalho RPM- Reestruturação Postural em Movimento, quando trabalhei com corredores de rua, reorientando o corpo, organizando o movimento e conseguindo resultados muito bons aos que se dedicaram em saber mais de seu próprio corpo no movimento.

Com esse trabalho em constante construção, fui delineando, através dos mais diferentes públicos e, portanto, necessidades, um modo de trabalho e olhar para o corpo. Com isso, fui bastante longe e comecei a ser indicada como uma profissional que corrigia postura eliminava dores, e percebi que estava entrando num lugar que a profissão de dançarina não me autorizava. Recuei. Depois, passei a entender que tudo isso também se encontrava na minha esfera de conhecimento e, portanto, não poderia negar. Passei a nominar o trabalho como Corpo Presente-Educação do Movimento, onde procuro oferecer a percepção, o conhecimento da estrutura, a concretude corporal, que dá suporte e contém, ao mesmo tempo, nossa via expressiva, é através do conhecimento da estrutura, de suas dobras, de seus espaços, em relação constante no dentro e no fora (espaço externo), que nosso único lugar de estar no mundo, tem a possibilidade de expressar nossa alma,

Tutti Madazzio, dançarina, São Paulo, 2021

O ORDENANÇA DO JARAGUÁ

O Jaraguá é feito com uma caveira de cavalo de verdade ou de papelão, madeira etc., sendo dois maxilares manobrados por um cordão preso a uma mola, para que possam abrir e fechar, acompanhando o ritmo da música com a batida dos dentes. Essa cabeça de cavalo é presa a um pau comprido e forte que lhe serve de suporte e de pescoço. Um pano colorido veste a criatura até os pés. Em alguns modelos, usam-se arranjos de flores e longas fitas ou tiras de papel servindo de cabeleira! No Bumba meu boi que é um auto popular de temática pastoril, sendo o boi a figura principal, o Jaraguá simboliza o espírito das matas. Um auto de beira de praia que falava da lara do mar, da recepção dos marinheiros, das prostitutas do porto e dos bordeis que havia no bairro de Jaraguá de meados do século XX. Em algumas versões, o Jaraguá é um cavalo marinho que traz a lara nas costas e a leva de volta para o mar, noutras ele é um peixe-boi. Na terra ele viajante, a figura de negro forte que protege a lara e busca se vingar dos colonizadores invasores – é o Ordenança Jaraguá! O nome é originário de Portugal, mas o acontecimento foi totalmente desenvolvido em Alagoas. A tradição oral coloca as primeiras manifestações do folguedo em Riacho Doce, no final dos anos 30, mas, o mito do Ordenança é bem mais anterior, da Europa do começo do século XVI. Antigamente, nas organizações militares de Portugal, as ordenanças eram as tropas de terceira linha, auxiliares do exército regular (primeira linha) e das milícias (segunda linha). Dentro das ordenanças havia a brigada negra ou brigada do Jaraguá, assim chamada em alusão ao Jaraguá-atro (mito derivado do Xaraguá da ilha de Santo Domingo, nas Antilhas) e que era a última linha de defesa contra um inimigo que não poderia ser derrotado por meios convencionais. Esta Brigada usava geralmente o preto e o cinza como uniformes. As ordenanças do Jaraguá tinham como símbolo, de vez em quando, o esqueleto de um animal, como a cabeça de um cavalo ou os restos de um morcego.

Em Pernambuco, a cabeça do cavalo representa o “Babau”, sendo no Amazonas o Jaraguá. No Estado do Rio de Janeiro chamam o bicho de Jaraguá, sendo tradicional presença no carnaval. No interior do Espírito Santo existe um bloco carnavalesco em que a figura central é o Jaraguá. O bloco sai às ruas com a Jaraguá (lá a criatura é do sexo feminino) feita de cabeça de cavalo e corpo de musgo retirado do manguezal. E o Jaraguá de Maceió também tem suas diferenças, sendo que aqui existe (ou pelo menos existia, uma versão chamada de Boi do Mar, Boi Jaraguá ou Ordenança do Mar, que era uma espécie de Bumba -meu-Boi do litoral. O Jaraguá é uma das principais manifestações folclóricas da cidade de Anchieta, localizada no litoral sul do Espírito Santo. O grupo Jaraguá sai pelas ruas da cidade todo carnaval, relembrando a época em que os Jesuítas catequizavam os índios e reprimiam os que tentassem fugir com a lenda do cavalo que aparecia do lodo para pegar possíveis revoltos.

ANEXO 4. EXERCÍCIOS DE ALONGAMENTO DO PROFESSOR ZENZO YAMAMOTO.

EXERCÍCIO DO PROFESSOR ZENZO YAMAMOTO

1) SAPO: Dedado de brupo — teta apoiada nas palmas das mãos. Levantar os joelhos lateralmente, e bem alto. Lado direito — 10 Lado esquerdo — 10

2) MOVIMENTO DOS PÉS: Dedado de costas-bracos ao longo do corpo — Ponta dos pés difrente e para trás. Repetir 20 vezes.

3) BORBOLETA: Com os joelhos dobrados e os pés juntos, abrir e fechar os joelhos. Repetir 20 vezes.

4) PARABRISA: Com os joelhos dobrados e os pés separados, flexionar ambos os joelhos de um lado para o outro. Repetir 20 vezes.

5) FLEXÃO JUNTOS: Com os joelhos dobrados, pés e joelhos juntos, flexionar as pernas lateralmente. Repetir 20 vezes.

6) MASSAGEM NA VIRILHA: Massagear sempre para cima, 50 vezes, o local da virilha, com ambas as mãos. Normalmente esse local é dolorido.

7) MASSAGEM DO FIGADO E OU NA VISÍCULA: Massagear sempre para fora (direita), 30 vezes, o local sensível — ou dolorido. Esse ponto está situado a direita, abaixo das costelas.

8) RESPIRAÇÃO ABDOMINAL: Dedado de costas apertar a barriga soltando todo o ar, expirar um pouco de ar (30%), jogar esse ar para baixo (para o abdômem, entumescendo-o). Bater 5 vezes abaixo do umbigo e soltar todo o ar novamente. Repetir 10 vezes.

L. CADEIRA 10 VEZES

9) PEIXE: Flexionar lateralmente o tronco, com as mãos na nuca. lado direito — 10 lado esquerdo — 10

10) ROLA-ROLA: Balançar o corpo de um lado para outro, com os braços fixos e cabeça fixa. Repetir 20 vezes.

11) SOLTAR A MUSCULATURA DO TRAPEZIO: Esticar um braço para a frente e flexioná-lo pelo cotovelo para trás, enquanto o ombro é massageado com a outra mão. Repetir 10 vezes cada lado.

12) SOLTAR OS MÚSCULOS DO PÉS, COÇO E ESTICAR O PEITO: Esticar ambos os braços para a frente, baixando a cabeça. Flexionar para trás os braços e a cabeça. Repetir 10 vezes.

13) RESPIRAÇÃO ABDOMINAL: Explicar pouco ar (30%), jogar esse ar para o abdômem, entumescendo-o. Bater 5 vezes no abdômem e voltar à posição inicial. Repetir 10 vezes.

ANEXO 5. MANIFESTO ANTROPOFÁGICO – O RECORTE

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos⁹³ Contra o Padre Vieira, autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O reianalfabeto dissera-lhe: Ponha isso no papel, mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia. Contra as elites vegetais. Em comunicação com o solo. Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império, fingindo de Pitt, ou, figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a língua surrealista. Contra as histórias do homem que começa no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem César. A fixação do progresso por meio de catálogos e aparelhos de televisão de computador⁹⁴. Só a maquinaria e os transfusores de sangue. Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema. A nossa independência, ainda, não foi proclamada. Frase típica de D. João VI: - Meu filho, põe essa coroa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! É preciso partir de um profundo ateísmo para se chegar à ideia de Deus, mas, a caraíba não precisava., porque tinha Guaraci. Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro, para transformá-lo em totem. humana aventura, terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si, o mais alto sentido da vida e evita todos os males, identificados por Freud, males catequistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual, é a escala termométrica do instinto antropofágico. De carnal, ele se torna eletivo e cria a amizade. Afetivo,

⁹³ Na encenação substituiu-se a frase: "Contra a mãe dos Gracos" para "Contra a mãe Damares", uma alusão direta à Damares Regina Alves, advogada e pastora evangélica brasileira, ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, do atual presidente do Brasil, Jair Bolsonaro.

⁹⁴ No texto original aparece apenas aparelhos de televisão, sendo acrescentado a palavra computador, como forma de atualização no tempo.

o amor. Especulativo, a ciência. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo: a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos. Contra a realidade vestida e opressora, cadastrada por Freud. A realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias no matriarcado de Pindorama. Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (...)
Tupi or not tupi that is the question! (Id.)

