Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

KLEBER RODRIGO LOURENÇO SILVA

DA DANÇA ARMORIAL AO CORPO MOTRIZ:

em busca do corpo *brincante*

São Paulo
2015

KLEBER RODRIGO LOURENÇO SILVA

DA DANÇA ARMORIAL AO CORPO MOTRIZ:

em busca do corpo *brincante*

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: "Júlio de Mesquita Filho", como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes para a obtenção do título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas

Orientadora: Profª. Drª. Marianna Francisca Martins Monteiro

São Paulo
2015

Ficha Catalográfica
(Michele Vasconcelos CRB 8/9180)

S586d Silva, Kleber Rodrigo Lourenço
Da dança armorial ao corpo motriz: em busca do corpo brincante / Kleber Rodrigo Lourenço Silva. – São Paulo, 2015.
111 f.; il. color. + anexo
Orientador: Profª. Drª. Marianna Francisca Martins Monteiro
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.
1. Dança. 2. Teatro. 3. Cavalo Marinho. I. Monteiro, Marianna. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD - 793.3

Kleber Rodrigo Lourenço Silva

DA DANÇA ARMORIAL AO CORPO MOTRIZ: em busca do corpo *brincante*

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, no curso de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - Unesp, na área de concentração em Artes Cênicas, linha de pesquisa Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

_____

Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro (orientadora)
Instituto de Artes – UNESP

_____

Profa. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra
UNESP - UERJ

_____

Profa. Dra. Roberta Ramos Marques
UFPE - PPGAV

São Paulo, 24 de julho de 2015.

Dedico este trabalho a minha mãe, Célia Maria da Silva (in memorian), por todo amor e cuidado expressos ao meu lado.

Ao meu pai, Elias Lourenço da Silva e minha irmã, Anny Lourenço, pelo carinho e diálogo permanente.

A Gabriel Azevedo pelo caminhar que fez parte dessa viagem.

Aos amigos e parceiros do Grupo Grial de Dança e a todos os brincantes brasileiros.

AGRADECIMENTOS

Muito tenho agradecer a todos e todas que fizeram parte dessa trajetória de buscas e acompanharam de alguma forma minha jornada angustiante de trabalho.

À minha orientadora, Professora Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro, por quem tenho forte admiração e respeito e que, com toda paciência me guiou nessa empreitada.

À família Capulanas Cia de Arte Negra: Priscila Preta, Débora Marçal, Adriana Paixão, Flávia Rosa, Carol Ewaci, Carmem Faustino, Renan Jordan, Alânia Cerqueira, Fernanda Conceição, Euler Alves e Rose de Oiá. Pela parceria na arte e na vida.

Aos amigos artistas por quem tenho profunda admiração e por termos percorrido juntos muitas rotas: Viviane Madureira, Valéria Medeiros, Emerson Dias, Aldene Nascimento, Eric Valença, Carlos Ferrera, Marcelo Sena, Calixto Neto, Rodrigo García, Jorge Alencar, Mozart Santos, Daniela Azevedo, Valéria Vicente, Luciana Lyra, Roberta Ramos, Viviane Bezerra, Val Lima, Marco Bonachela, Pedro Vilela, Missionário José, Fernando Neni, Luciana Raposo, Galiana Brasil, Welligtom Júnior, Rodrigo Torres, Aretha Andrade, Flávia Moraes, Nisdey Duarte, Marconi Bispo, Fátima Pontes, Rodrigo Dourado.

Aos mestres amigos que me encaminharam no fazer artístico, Maria Paula Costa Rêgo, Marcondes Lima, Roberto Lúcio, João Denys Leite.

Aos artistas, Alício Amaral, Juliana Pardo, Karina Ferro e André Freitas pela contribuição na pesquisa.

A Xavier Bartaburu pelo compartilhamento. Aos amigos Luís Anastácio e Zé Ed pelo encontro de vida. Aos companheiros do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas, em especial aos parceiros Juliana Mado, Fernando Ferraz e Kanzelumuka.

Aos amigos de turma Alice Maria e Fabiano Lodi. Aos companheiros arte-educadores da Fábrica de Cultura do Capão Redondo e aos aprendizes que me ensinaram muito.

Ao Pé da Figueira

Ao pé da Figueira morta eu me encontrava.

Ponto de partida.

Quando caminhei, senti o barulho das folhas, a gosma líquida da decomposição, a lama que ali se formava. Lama e mata.

Ponto de partida da memória. Vem da mata. Da província, da colonização.

Lanceiro, guerreiro, desbravador. Com a lança, faca na mão, no frio, no meio da memória morta me encontrava.

Saía dali para navegar no espaço da atuação. Nau. Não.

O sol que não existe e que há de chegar. Verão?

Faça nascer outro sol aqui.

Abrem-se as portas e os deslocamentos acontecem. Aqui e Ali. Entram na embarcação, na casa, na floresta, no nicho.

Em círculo eu danço.

As memórias chegam. Os afetos. Shogun. Língua. Japonês.

“Faça nascer outro sol... aqui”.

Corpo – desequilíbrio. Muito prazer. Aqui estou. Presente. Bem vindo ao meu corpo.

Obrigado por estar aqui.

Palavras.

Quero falar, convidar, começar a contar os meus relatos. Ali, relatando ao pé do ouvido. À meia-luz. No abajur. Nos objetos da casa. Casa da avó. Portuguesa. Cartas. Cartas e desenhos. A letra. Aquilo que escrevi para ti. Que escolhi te contar.

As formas. Percebe-se melhor à distância.

Exótico eu? Será que me veem assim? Pergunto. Respondem. Não. Não sou.

O estereótipo do que está visto. Frevo, maracatu, samba, bunda, capoeira, negro...blá, blá, blá.

Voar. Flying Horse.

Vem chegando o final. Adrenalina e Espontaneidade. Esqueça as fotos. Mudanças. Alterações. ACASOS. Convido-os para esta dança. É Natal. Cá estou.

Luzes.

Pontes.

E o carimbó! A festa na roça[1].

[1] Registro poético no caderno de criação do espetáculo Estar aqui ou ali?, durante a residência artística em Lagos, Portugal. Anotação feita após apresentação do primeiro experimento cênico da residência, no dia 07/01/2011.

RESUMO

SILVA, Kleber Rodrigo Lourenço. **Da dança armorial ao corpo motriz**: em busca do corpo brincante. 111 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, São Paulo, 2015.

A presente pesquisa busca refletir sobre os procedimentos de releitura cênica das tradições populares na dança e no teatro, através do estudo de alguns trabalhos artísticos do Grupo Grial de Dança e do pesquisador Kleber Lourenço. Por meio destes trabalhos, procura-se discutir conceitos ligados ao processo criativo em arte contemporânea, tais como a sistematização do treinamento corporal do intérprete e o seu papel como sujeito criador na obra. A trajetória de uma viagem é utilizada como metáfora para desenrolar a pesquisa que tem como objetivo a busca do corpo *brincante*. O corpo *brincante* é um conceito idealizado pelo autor para apresentar a corporalidade dos artistas que trabalham no trânsito das linguagens do teatro, da dança e da cultura popular. Tal conceito apoia-se no confronto entre *matrizes* e *motrizes culturais*, para desenvolver um raciocínio sobre corporeidades nos processos de recriação da cena.

Palavras-chave: Dança. Teatro. Cavalo Marinho. Corporalidade.

ABSTRACT

SILVA, Kleber Rodrigo Lourenço. **From Armorial Dance to the Driving Body:** in search of the brincante's body. 111 f. Dissertation (Master Degree) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"- Unesp, São Paulo, 2015.

This research seeks to discuss the procedures of scenic reinterpretation on popular traditions in dance and theater, through the study of some artwork of the Grial Dance Group and researcher Kleber Lourenço. Through these works, we will discuss concepts related to the creative process in contemporary art, such as the systematization of the interpreter's body of training and his role as a creative mind in the piece. The trajectory of a trip is used as a metaphor for unwinding the research aims, the pursuit of the "brincante's" (player's or joker's) body. The brincante's body is a concept idealized by the author to present the corporeality of artists, transiting in between the languages of theater, dance and popular culture. This concept relies on the balance between cultural sources and driving forces, to develop a reflection on corporeality in the scene's recreation process.

Keywords: Dancing. Theater. Cavalo Marinho. Corporeality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – O caso do cavaleiro viajante.....10

1 CAPÍTULO I – Ponto de partida: pistas para começar a viagem.....32
1.1 Cavalo Marinho na cena contemporânea.....32
1.2 Pensando o papel do artista-pesquisador.....38
1.3 A Cia Mundu Rodá e seu trabalho para o ator/bailarino.....41
1.4 O corpo *brincante* como eixo condutor.....53

2 CAPÍTULO II – Primeira parada: a busca do Graal dançado.....59
2.1 O mentor: Ariano Suassuna e o corpo armorial.....59
2.2 A condutora: Maria Paula Costa Rêgo.....64
2.3 A habitação: o Grupo Grial de Dança.....68

3 CAPÍTULO III – Segunda parada: experiências brincantes do percurso.....74
3.1 O corpo *brincante* sob a luz de Quaderna: As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto.....74
3.2 O corpo *brincante* do Grial fora da cerca: O Pasto Iluminado.....80

4 CAPÍTULO IV – Terceira parada: outras rotas e experiências na busca do corpo *brincante*.....87
4.1 Experimentando um corpo motriz.....87

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – Ponto de chegada: descobertas da viagem ou a Aventura do Decifrador.....95

BIBLIOGRAFIA.....99
ANEXOS.....105

INTRODUÇÃO

O caso do cavaleiro viajante

Fotografia 1 – Kleber Lourenço em intervenção artística na cidade de Lagos, Portugal.

Fonte: fotografia de Jorge Pereira, fev. 2011

"Antes de qualquer coisa, a existência é corporal"

Le Breton

Daqui do lugar em que me encontro, sentado a frente deste computador, rememoro lugares, personagens e histórias. Em meio a tantas memórias, que pretendo relatar na introdução deste trabalho, inicio uma expedição e vos convido a viajar comigo. Expedição aqui narrada na voz de um cavaleiro que se diz viajante, curioso e sonhador. Desbravador de rotas e colecionador de memórias, o homem que vos fala apresenta, durante a trajetória desta expedição, as suas vivências e indagações. A busca pelo corpo brincante será a meta desta viagem. O que encontramos pelo caminho são personagens da região nordeste que se deslocam por rotas geográficas e imaginárias na aventura de escrever suas poéticas cênicas. É olhando para o passado e problematizando-o a partir do presente que tento entender para onde aponta o futuro do artista-pesquisador que sou, construindo esta

simbologia de viagem. Assim, nos parágrafos que se seguem começo por vos relatar um pouco da minha história como *brincante*[2] da arte, para introduzir-lhes o meu encontro com os outros dois *brincantes*, personagens centrais desta narrativa: o Cavalo Marinho pernambucano e o Grupo Grial de Dança.

Estamos em Arapiraca, Alagoas, cidade do nordeste brasileiro no ano de 1990. O narrador/personagem aqui tem dez anos de idade e com a sua família vivencia seu primeiro deslocamento. Nasci na cidade de Caruaru em Pernambuco, mas aos cinco anos de idade partimos para morar em Alagoas. Meu pai trabalhava na área administrativa e na medida em que era promovido de cargo na empresa em que atuava, era transferido para outras empresas pelo país. E nós íamos o acompanhando nessas rotas. É desta época que recordo o desejo grande de estudar artes. Dizia: - *Quero fazer teatro*. Fazer teatro pra mim era dar continuidade àquela exploração corporal de moleque nas brincadeiras de rua, onde dar *estrelinha*, *abrir escala*[3]*,* mostrar a flexibilidade, dançar e fazer personagens era o mais divertido. Achava que fazendo teatro poderia continuar a explorar o corpo livre da rua e viver mais personagens que povoavam o meu imaginário.

Daí em diante eu passei a fazer teatro na escola e comecei uma busca permanente por cursos de iniciação teatral fora dela. Arapiraca ficou conhecida como a *Capital do Fumo* pela forte produção de tabaco na década de setenta no país. Possuía um único cineteatro que estava desativado. Através de um amigo da rua em que morava, soube da existência de um grupo de teatro na cidade, mas que não ministravam cursos e eu era criança demais para entrar no grupo. Meu desejo continuava sendo saciado pelas brincadeiras da rua ou pelas “peças” montadas nas festinhas em casas dos amigos ou nas atividades escolares. O engraçado é que

---

[2] Na região nordeste um agrupamento de pessoas, chamadas de *brincadores* ou *brincantes* realizam há décadas uma grande brincadeira, permeada de música, poesias e danças, chamada de *Cavalo Marinho*. Me debruçarei melhor sobre as características desta brincadeira mais adiante nos capítulos seguintes. Encontram-se as palavras, brincador e brincante, para definir àquele que atua na brincadeira. Alguns integrantes de Cavalo Marinho costumam autodenominar-se como *brincadores,* porque tradicionalmente realizam a brincadeira e chamam de *brincantes* àqueles que entram para brincar ou participar pontualmente da festa, como o público, por exemplo. Escolhi utilizar a palavra brincante, ao longo deste trabalho, por considerar mais próxima do meu contexto quando participante do Cavalo Marinho. A palavra brincadeira também é empregada pelos próprios integrantes do Cavalo Marinho para se referirem ao que fazem e por isso a utilizo aqui.

[3] Na região em que morava na infância, costumava-se chamar de abrir escala o que no “ballet” clássico encontramos como fazer o passo “Grand Écart”- utilizado para designar a colocação das pernas em ângulo de 180 graus, no chão. Em outras regiões, também é chamado de espacate.

nunca tinha assistido a uma peça de teatro “de verdade” para que justificasse o desejo de seguir aquela profissão. O que sabia sobre representação estava ligado ao meu imaginário com máscaras, danças, música e figurinos, por conta do fascínio pelas festas de carnaval, desfile de escolas de samba na televisão, assistir novelas e ler. Aquilo tudo era “fazer teatro” pra mim. E a concretude disso tudo era física, se dava no meu corpo quando eu brincava, dançava, representava. Era através da corporeidade que eu construía uma imagem do que seria teatro. O sociólogo e antropólogo David Le Breton, falando sobre as interações sociais como responsável pelas relações de corpo, afirma: “A percepção dos inúmeros estímulos que o corpo consegue recolher a cada instante é função do pertencimento social do ator e de seu modo particular de inserção cultural” (LE BRETON, 2006, p.56).

Em seguida à descoberta desse desejo, minha família viajou novamente e fomos morar na cidade de Maceió, em Alagoas. Lá ficamos por três meses, era período de férias da escola e os cursos que busquei também não aconteceram. Logo depois meu pai foi transferido e novamente mudamos. Agora para a cidade de Palmares, zona da mata sul de Pernambuco, era 1991. Completados os meus onze anos de idade, a primeira coisa que procurei saber na escola em que fui estudar, foi sobre as atividades culturais. E logo busquei entrar para o grupo de danças folclóricas da escola. Mas as atividades de dança estavam paradas e fomos ensaiar uma peça de teatro, a *Paixão de Cristo*. A partir daí, comecei a descobrir o universo da linguagem teatral e minha formação artística se iniciou. O *fazer teatro* ainda era divertido, continuava sendo uma grande brincadeira, mas ganhava outras ações de responsabilidade: horários de ensaio, repetições, momentos para aquecimento do corpo etc. Na sala de aula, diante das atividades das disciplinas, começava a ficar responsável por escrever peças, organizar grupos pra ensaiar, dirigir, criar cenas, coreografar músicas. Eu e meus colegas íamos descobrindo e fazendo tudo ao mesmo tempo.

Depois de um ano na cidade, conhecida como a terra dos poetas e das usinas de cana de açúcar, consegui entrar para um grupo de teatro amador fora da escola: o Grupo Teatral Nova Arte (GRUTENA). Assim que entrei já começamos a ensaiar a peça *Pluft, o Fantasminha*, de Maria Clara Machado. Eu esperava que fosse aprender cada função do teatro separadamente. Aprender sobre cenário, figurino, interpretação, luz etc. Não foi assim. O ensinar era *fazendo* e o aprender também.

Todos de alguma forma, orientados pelo diretor, aprendiam um pouco de tudo. Tanto que aos treze anos, no ano seguinte à minha entrada para a primeira montagem do grupo, eu já estava pedindo patrocínio nas lojas da cidade com o projeto da peça embaixo do braço. Hoje percebo que já estava fazendo produção teatral. Foi neste período também que assistido por uma coreógrafa e professora de danças da cidade, Gil Salles, fui convidado por ela a estudar ballet e jazz em sua academia. E novamente recebi o sim dos meus pais. Era o começo da minha formação no estudo da linguagem da dança. Eu partia para entender aquela fisicalidade que tanto me causava prazer nas festas de carnaval, festas juninas e brincadeiras na rua, talvez agora de uma maneira mais sistematizada. Quero dizer com isso, que estudando as técnicas do ballet e jazz de maneira mais sistemática e menos livre como nas festas populares, continuava a perceber o mesmo prazer em movimentar-me, mesmo com a disciplina formal que regulamentava os estudos das técnicas. O contato do meu corpo com as festas eram pontuais e o trabalho com as técnicas era quase diário. Ia adquirindo outra dimensão de treinamento físico.

Ainda morando em Palmares, minha formação continuava desse modo: teatro na escola, teatro no grupo amador e dança na academia. Mais responsabilidades administradas ao mesmo tempo. O fazer artístico ia ganhando uma maior proporção na minha vida, a ponto de escolhê-lo como um caminho profissional. As linguagens do teatro e da dança se complementavam. Eu estava atuando “entre” estas duas linguagens e percebo que isto já determinava o artista que sou hoje, interessado no cruzamento destas linguagens. E cada vez mais, fui interessando-me por essas duas linguagens lado a lado: o teatro e a dança e o elo entre as duas era o meu corpo. Através dele eu podia transitar de uma linguagem à outra, podia atuar e dançar. Podia brincar, jogar, divertir-me e ainda comunicar algo. Essas sensações estavam próximas daquele imaginário que aos dez anos de idade eu havia descoberto. Próximas do imaginário que nesses deslocamentos até aí realizados, eu ia colecionando: máscaras, carnavais, personagens, danças, poesia, música. Começava a perceber-me como um ator-bailarino. Percebia que o meu corpo conseguia se comunicar através das duas linguagens em que eu atuava. Diante disso, sempre me interessei durante a formação artística pelos modos de produção que enfatizavam o exercício destas linguagens de forma híbrida ou interdisciplinar.

Buscava sempre atividades corporais em que o dançar e o atuar estivesse conectado. E continuei a busca.

Completados os quatorzes anos de idade, mudamos para a cidade de Belém no Pará. Era 1994. Nova rota, novas descobertas. A cidade de Belém está localizada no extremo norte do país, tem um clima infinitamente mais quente e por isso a rua continuava sendo o espaço por excelência de minhas vivências. Só que agora andar pelas ruas da cidade, em meio a feiras, mercados, parques, grafites, procissões, festas e outros, era o divertimento e a nova forma de aprendizado. Ia me dando conta de aspectos culturais, que mesmo também existindo na região nordeste, não havia percebido com tanta clareza. Despertei meu olhar para costumes do povo como antes não havia feito. Talvez o diferente me fizesse perceber quem eu era e de onde vinha. Descobri comidas, danças populares, lendas, textos de teatro escrito por autores locais. O que havia lido antes eram autores mais conhecidos como Shakespeare, Maria Clara Machado ou Nelson Rodrigues. Entrei para uma escola profissionalizante de ballet, a *Escola de ballet Jaime Amaral*. Estudava dança na Cia. da escola, mas em festas populares e apresentações folclóricas, dançava o Carimbó, o Lundu e o Siriá, danças populares tradicionais da região norte. Assisti a muitos espetáculos que falavam da cultura local e de seus hábitos. Fiz teatro com alguns desses grupos.

O contato e a descoberta da cultura popular paraense me fizeram tomar consciência de que aquele imaginário outrora vivenciado, lá no nordeste, tinha um estatuto similar a essas práticas regionais que encontrava ali em Belém. Tudo isso ia adquirindo novos valores e eu criando associações entre aqueles lugares. A partir disso, fui me voltando para ler sobre a cultura popular da região em que havia nascido: Pernambuco.

Redescobri as festas, as danças e a literatura nordestinas. Lembro-me de um caso, onde um amigo que era integrante do grupo de teatro que participava deu-me para ler um romance intitulado *Terra de Caruaru*, do escritor caruaruense José Condé. Ele havia ganhado este livro de um diretor de teatro de Caruaru, chamado Nildo Garbo. Esse caso ilustra bem o momento de redescobertas que eu estava passando: distante de minha cidade de origem entrava em contato com minhas memórias, com as tradições pernambucanas de cultura popular que mais tarde seriam trazidas para minha formação artística.

Como a viagem não para, ao final do ano de 1995 meus pais resolvem retornar a Caruaru. Dez anos após a saída, aos cinco anos de idade, volto a residir naquela terra. Estes dez anos foram permeados de idas e vindas em momentos de férias escolares à casa dos meus avós. Recém-chegado na Capital *do Forró* [4] e terra do *Mestre Vitalino* [5] como é conhecida essa cidade, ávido por redescobrir aquele lugar, eu fui à busca dos grupos de teatro e dança e logo comecei a trabalhar no cenário artístico local. Fazia espetáculos e viajava com os mesmos, para apresentações, realizava temporadas, cursos com profissionais locais e de outros lugares. E fui percebendo-me como um profissional das artes cênicas. Começava a ser remunerado por estes trabalhos e o desejo maior agora era de concluir o ensino colegial e prestar vestibular para o curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Pernambuco, na cidade do Recife. Mais um deslocamento estava por vir.

Antes de ele acontecer, ainda em Caruaru, aos dezesseis anos, ingressei num grupo de dança chamado Grupo de Danças Folclóricas Asa Branca. Esse grupo atuava na cidade, realizando apresentações artísticas de danças tradicionais brasileiras, que eram chamadas de danças folclóricas. Por Caruaru ser uma cidade voltada para o turismo, era comum a existência de grupos artísticos desta natureza, que eram "responsáveis" por divulgar a "cultura regional". O Asa Branca era um deles. Algumas dessas ações recebiam financiamentos públicos em forma de cachês e outros tipos de apoios. As apresentações aconteciam em eventos do calendário cultural da cidade e datas comemorativas, como o dia do folclore, a semana santa ou o mês junino.

Caruaru realizava anualmente um grande festival de danças folclóricas, que pude acompanhar e participar com o *Grupo Asa Branca.* O *Festival Internacional do Folclore de Caruaru*[6]. A apreciação daquelas danças nordestinas marcou esse

[4] Caruaru é um município do Estado de Pernambuco, pertencente à Mesorregião do Agreste Pernambucano. Possui a maior festa junina do mundo, segundo registro do Guiness World Records e é internacionalmente conhecida por estes festejos. Nesse período festivo, a população consome bastante um ritmo musical e de dança chamado forró, que se tornou uma das características principais da festa, atraindo turistas de muitos lugares. Por isso recebeu o título de Capital do Forró.

[5] Mestre Vitalino foi um importante artesão nascido em Caruaru, que retratava em seus bonecos de barro a cultura e o folclore do povo nordestino. Essa retratação que ficou conhecida entre os especialistas como arte figurativa, projetou o trabalho do artista internacionalmente, ajudando a divulgar o nome da cidade.

[6] O Festival Internacional do Folclore de Caruaru, existe há mais de trinta anos e é promovido pelo Centro de Cultura de Popular Luiza Maciel. Reúne apresentações de grupos de danças folclóricas

momento da minha formação. Éramos, na maioria do grupo, jovens entre 16 e 22 anos, dirigidos pelo dançarino Milvio Cordeiro Leite, um pouco mais velho que nós. Acredito que Milvio tenha aprendido as danças populares também através de cursos com outros profissionais, advindos de grupos folclóricos que passaram pela cidade. Os ensaios aconteciam aos finais de semana e lá aprendíamos as danças através da repetição de seus passos, que já eram inseridos num desenho coreográfico que ia para cena. Quando chegávamos, fazíamos um curto aquecimento corporal com alongamentos musculares e em seguida íamos aprender os passos da coreografia. Não existia a presença de mestres populares daquelas manifestações no processo de ensino-aprendizagem e ensaios. Chamávamos mesmo de passos aquelas movimentações que nos eram ensinadas. O conjunto desses passos criava um vocabulário para cada dança: o maracatu, o frevo, o xaxado, o coco de roda, a ciranda, entre outras.

Percebo hoje que acontecia ali uma estilização dessas danças populares, onde o saber aprendido e repassado pelo coreógrafo ia se transformando livremente. Aquelas danças eram feitas para serem vistas e apresentadas cenicamente. Como explica o pesquisador Roberto Pereira:

> Estilizar a dança popular é representar o estilo próprio, característico desta dança. Conservando intacta a índole da dança, todos os passos técnicos devem ser recriados na bigorna mágica da arte, para revelar a dança popular não como uma "deformação", mas na sua perfeição artística, capaz de provocar sensações estéticas nos espectadores. Só assim, a técnica da dança folclórica será transformada numa revelação artística da dança cênica. (PEREIRA, 2003)

Roberto quer dizer com isso, que a estilização na dança popular é o principal mecanismo para a representação da mesma no contexto cênico. Esse contato com a estilização de danças tradicionais é um modo comum de aprendizagem no fazer artístico da região nordeste. Apresentando-me com o Grupo Asa Branca sentia o prazer de criança, dançando os passos da dança do coco de roda, do frevo e do maracatu, já citados. No Grupo Asa Branca não dançávamos apenas as danças do nordeste, através do carimbó e do siriá, de alguma forma ironicamente, eu voltava a Belém vivendo em Caruaru. Fui até ao Paraguai participar do *XXII Festival do Lago de Ypacaraí*, dançando os ritmos populares brasileiros.

---

nacionais e internacionais contribuindo para a conservação e a promoção da arte tradicional popular. Geralmente é realizado em parceria com instituições públicas e privadas e concomitante à Feira de Negócios de Artesanato de Pernambuco, com o objetivo de fortalecimento do turismo e economia do Estado.

Nesse momento já não conseguia pensar meu corpo atuando unicamente no teatro ou no ballet. Percebia que minha atuação no ballet, por exemplo, ficava limitada à execução de passos, enquanto sentia a necessidade de me expressar através de um vocabulário menos codificado. Essa problemática com a codificação será retomada como questionamento desta pesquisa. E começavam a surgir questionamentos quanto à linguagem que eu deveria escolher para seguir uma carreira profissional. Seria possível ser um artista atuante nas duas linguagens? Teria mesmo que escolher uma delas para atuar? Eu começava a tomar consciência dos vocabulários técnicos de cada uma daquelas linguagens e interessava-me ler sobre as técnicas de representação teatral. Em uma oficina de teatro descobri os métodos de interpretação stanislavskiano[7] e brechtiano[8]. Descobri o termo dramaturgia. No decorrer disso fiz espetáculos de teatro de rua. Li livros sobre o treinamento corporal das escolas de ballet e da dança moderna. Descobri o Butoh[9], e a dança contemporânea. Tinha início minha investigação teórica a respeito de todas aquelas práticas. Um bombardeio de informações que iam chegando, enquanto eu *fazia teatro*.

Na medida em que fui me interessando por estudar teoricamente o universo das artes cênicas, surgiam novos questionamentos a respeito da realização dessas artes. Recordo-me de um deles, que se tornou recorrente, sobre os códigos dessas danças no meu corpo. No grupo de danças folclóricas, alguns integrantes e até o coreógrafo, algumas vezes me corrigiam ou repreendiam na execução das coreografias das danças populares por eu apresentar uma postura corporal, identificada por eles, como pertencente ao ballet. Outras vezes, pela forma de execução dos passos. Era frequentemente criticado se a minha perna subia muito alta ou se o giro era realizado com muita precisão, características relacionadas ao treinamento que eu havia adquirido no ballet. Era como se eu tivesse um corpo "clássico" e não "popular". Ou se o treinamento físico de uma não servisse à outra.

---

[7] Constantin Stanislavski (1863 – 1938) foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX, que criou o sistema de interpretação denominado Método das Ações Físicas.

[8] Berthold Brecht (1898 – 1956) foi um dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo.

[9] O Butoh ou Butô é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata (1928 – 1986), na década de 1950 o butô é também inspirado nos movimentos de vanguarda: expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros. Juntamente com ele, Kazuo Ohno (1906- 2010) divide a criação desta dança.

Esses embates passariam a ser recorrentes nos anos seguintes da minha formação e a reflexão sobre eles desembocam nesta atual pesquisa. Os embates sobre erudito e popular e sobre as técnicas de treinamento do corpo foram aparecendo nas descobertas teóricas e nas vivências profissionais dos anos seguintes. Eu começava a achar que não podia dançar uma coisa e nem outra porque meu corpo carregava códigos que não cabiam naqueles lugares. Também pensava sobre a atuação no teatro e para onde ela iria naquele contexto das danças. Ainda não percebia que estava imerso no meio de embates, como o do erudito e do popular, que existem historicamente. Segundo Marianna F. M. Monteiro, em *Dança Popular: Espetáculo e Devoção*:

> A partir de uma divisão de tradições culturais, surgiu uma cultura letrada ou erudita, vivida por uma minoria e uma cultura iletrada pela maioria. Esta cultura letrada volta-se para as tradições clássicas, escolásticas e é tida como revolucionária, enquanto a iletrada, demarcada pela tradição oral, é vista negativamente. Por conseguinte, esta oposição entre cultura popular e cultura erudita vai se acirrar em forma de combate religioso e permanecer até os dias de hoje. (MONTEIRO, 2011, p.26).

De fato, não nasci dentro de uma tradição de dança popular ou religiosa, minha corporeidade se apresentava com códigos de uma cultura letrada ou erudita e vivências com tradições já ressignificadas. Uma corporeidade "simbólica sobre a qual incide uma diversidade de saberes e representações" (LE BRETON, 2011). Porém, a visão dualista e excludente que buscava separar minhas experiências artísticas me incomodava profundamente. Também a ideia de popular e erudito está presente na prática do Grupo Grial, objeto de estudo desta pesquisa. Buscarei problematizar, mais adiante, nos próximos capítulos, para pensarmos questões sobre as identidades e os sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1999).

No passar dos anos, após essas experiências em Caruaru, chegou a hora de escolher um curso universitário. Não tive dúvidas de que iria prestar vestibular para o curso de artes cênicas. Fui aprovado e a próxima viagem, agora sem o acompanhamento da família, seria à cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco, terra do carnaval, do Frevo e do Maracatu. Cidade onde mais tarde iria cruzar meu destino aos dos brincantes de Cavalo Marinho. Estava prestes a completar dezoito anos de idade, era 1998.

O curso chamava-se Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas – Teatro. Entrei no ano de 1998 e finalizei-o em 2006. Esta etapa da

formação ficou marcada pela realização de leituras teóricas sobre o universo das artes e o aprendizado agora acontecia de forma diferente. O *fazendo* de agora acontecia com mais calma, num formato de pequenas experiências práticas e contínuas. O aprendizado no curso era prazeroso como quando criança. Cada disciplina cursada era um universo novo que se abria para complementar minhas descobertas práticas e profissionais. Era uma novidade, esse formato de aprendizado com divisões em disciplinas. Ter um pouco mais de tempo para investigar cada especificidade da linguagem: o corpo, a voz, a luz, o som, o texto, a encenação, a didática etc. Cada livro ou referência descoberta era uma nova possibilidade de experimentar. Surgia uma nova maneira de *fazer teatro.* Cursando as disciplinas e experimentando criações no grupo de pesquisa, comecei a perseguir uma ideia de atuação com a qual eu me identificasse. Um corpo que atua e dança. Um ator e bailarino que cria partindo do seu corpo e psicologia. Estimulavam-me as práticas mais fisicalizadas do treinamento do ator vivenciadas nas aulas de interpretação, por exemplo. Essa palavra *treinamento* passou a ser recorrente nas bibliografias que fui buscar, tanto no exercício da dança, quanto no teatro. Junto com ela apareciam outras: sistematização, método, criação.

Antes me percebia como um bailarino de formação na escola do ballet clássico e com vivências em dança popular (que nessa época eu chamava de folclórica) e um ator com experiências em grupos de teatro (palco e rua). Nessa fase passei a perceber-me como um estudioso das artes cênicas, um artista que criava, não só repetia e um possível pesquisador e professor. Seria agora, além de intérprete, um criador. Interessava-me cada vez mais, pelas técnicas pessoais de representação. Ferramentas que potencializassem o corpo para criação autônoma.

Renato Ferracini, falando sobre o conceito de interpretação-representação defendida pelo pesquisador Luís Otávio Burnier (1994) fala que “o ator que representa busca sua expressão por meio de suas ações físicas e vocais (...). O ator cria a partir de si mesmo”. (FERRACINI, 2001, p.43, 45). Burnier aponta mais:

> O ator que não interpreta, mas representa, não busca uma personagem já existente, ele constrói um equivalente, por meio de suas ações físicas. Esta diferença é fundamental. Se pensarmos no sentido da palavra representar, o ator, ao representar, não é outra pessoa, mas a representa. Em nenhum momento, ele deixa de ser ele mesmo: evidentemente, a fim de evitar uma possível transformação de suas ações físicas em puros códigos a ser executadas de forma mecânica, ele dinamiza suas energias potenciais, desencadeando um processo verdadeiramente vivo. A forma como este processo se operacionaliza, deve ser tema de estudos dos atores. (BURNIER, 1994, p. 22).

Comungando com as palavras de Burnier, esse lugar descoberto conscientemente, então passou a ganhar espaço nas experiências que estavam por vir. Dessa época recifense, ainda enquanto estava na universidade, destaco das minhas lembranças uma experiência que está ligada ao presente desta pesquisa. Aconteceu durante o ano de 1999 quando fui professor de teatro num projeto chamado *Cultura Viva*[10]. Passado um ano de curso apareceu uma oportunidade de seleção para trabalhar na função de monitor neste projeto que estava à busca de universitários. Fiz a seleção e fui aprovado para dividir as aulas com outra estudante do curso de cênicas, Maria Oliveira. Pela experiência artística que já possuíamos, não ficamos apenas como monitores, ficamos responsáveis pelas atividades de uma turma. O curso era direcionado para o teatro popular com aulas de danças populares e música. Era um projeto coordenado pelos irmãos do dançarino e encenador André Madureira, criador do *Balé Popular do Recife*[11], Anselmo Madureira e Antúlio Madureira. De novo me encontrava com a cultura popular. Curiosamente, não existia nenhuma disciplina na licenciatura que abordasse a cultura popular, salvo quando por iniciativa de alguns professores este assunto era abordado na busca de relacioná-lo com o contexto em que vivíamos. Pensava: como uma universidade em Pernambuco não proporciona ao seu aluno de artes cênicas a oportunidade de estudar os elementos expressivos encontrados nas manifestações populares da região? Esse questionamento reverberou em mim durante muito tempo e, de alguma forma, desemboca no meu desejo por esta atual pesquisa.

---

[10] O projeto Cultura Viva foi uma ação do programa de emprego popular realizado pelo Instituto do Desenvolvimento Social e do Trabalho de Pernambuco. Tinha como proposta a realização de um treinamento profissional de cultura pernambucana em dança, música e teatro.

[11] O Balé Popular do Recife foi fundado em 1976, pelo então secretário municipal de Educação e Cultura do Recife, o escritor Ariano Suassuna, e o artista e encenador André Luiz Madureira, com o objetivo de fazer um trabalho de pesquisas com as danças e folguedos populares do nordeste.

No projeto Cultura Viva os alunos faziam as aulas de teatro e ainda passavam pelas aulas de danças populares e música. Para o encerramento do projeto, que teve duração de nove meses, dirigimos a peça *O Boi Misterioso de Afogados*, de Hermilo Borba Filho. Configurava-se assim o meu *reencontro*[12] com Hermilo Borba Filho - autor, pesquisador e encenador que, mais tarde, continuaria presente nas minhas práticas artísticas - e o meu primeiro encontro com o Cavalo Marinho. O texto de Hermilo descreve a narrativa da brincadeira do Cavalo Marinho do Capitão Antônio Pereira, um famoso brincador popular, morador do bairro de Mustardinha, Afogados, distrito do Recife. A minha relação com a tradição do Cavalo Marinho se acentuaria anos mais tarde, quando passaria a integrar o Grupo Grial de Dança.

Embora de forma ainda inconsciente, fazia o meu primeiro contato com iniciativas de releitura das tradições populares. O Boi de Afogados servia de matriz à criação dramatúrgica, era uma releitura da cultura popular. Tanto Hermilo Borba Filho quanto Ariano Suassuna investigaram o Boi de Sr. Antônio Pereira. Cada um ao seu modo promoveram experiências que deslocaram a brincadeira da rua para o palco. Os dois são referências importantes para se entender as relações das Artes Cênicas com a cultura popular em Pernambuco.

Ariano e Hermilo fizeram parte do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP[13]) na década de 1940 no Recife. O TEP foi diretamente inspirado pelo exemplo do Teatro de Estudante do Brasil (TEB), de Paschoal Carlos Magno. Era uma época onde todos intelectuais recifenses também estavam influenciados pelo pensamento regionalista de Gilberto Freyre e sua busca pelas particularidades da cultura popular nordestina. Outra grande influência era a dramaturgia espanhola de Frederico Garcia Lorca, autor que realizava busca similar na Espanha. Tais inspirações

[12] O primeiro encontro, com Hermilo Borba Filho, se deu quando ainda era criança e fazia teatro na cidade de Palmares, terra natal do escritor. Lá atuei no edifício teatral que recebia o seu nome e frequentando as bibliotecas municipais, tive acesso a suas obras como romancista e poeta.

[13] O Teatro do Estudante de Pernambuco é criado em 1940. Hermilo Borba Filho é convidado a assumir a direção artística da companhia em setembro de 1945. A partir de 1946, já sob o seu comando, o Teatro do Estudante de Pernambuco passa por um período de reformulação de objetivos e reestruturação, assumindo um papel de importância singular na consolidação da modernidade teatral no Nordeste não somente por seu fomento a uma dramaturgia ligada à cultura da região, mas também pela preocupação de levar um teatro de qualidade às camadas economicamente menos favorecidas da sociedade. Além de Hermilo, atuaram no grupo artistas como Ariano Suassuna, Aloísio Magalhães, Capiba, entre outros.

fizeram com que o campo da literatura dramática fosse uma primeira arena dessas experimentações com as matrizes populares (REIS, 2010).

Hermilo dirige o TEP entre 1946 e 1952, e Ariano Suassuna é revelado em 1947 pelo Concurso de Peças do TEP, com a obra *Uma mulher vestida de sol.* Na comissão julgadora deste edital figurava a presença de Gilberto Freyre. Com a repercussão deste concurso dramatúrgico, Paschoal Carlos Magno reconhece a importância para a afirmação do teatro brasileiro moderno, do aproveitamento de elementos da cultura popular no texto teatral. A partir disso surge o rótulo "teatro do nordeste" como um registro da nacionalidade no interior do moderno teatro brasileiro. Mais tarde, outros rótulos serão criados como o de "Escola do Recife", dado por Décio de Almeida Prado (REIS, 2010). Esses rótulos apontam a visão de um lugar único e particular de se fazer teatro na região nordeste. Visão que permanece até hoje e que, a meu ver, estereotipa negativamente os modos de produção na região, criando hierarquias onde acabam prevalecendo como únicas e "positivas" apenas as formas de produção que utilizam elementos da cultura popular na criação. Isto gera embates e discussões que dialogam com este trabalho.

Ariano e Hermilo reencontram-se novamente, atuando no *Teatro Popular do Nordeste (TPN*[14]*)*. Ariano que já era um autor consagrado no teatro brasileiro tinha suas comédias dirigidas por Hermilo nessa primeira fase do grupo, assim como Hermilo voltaria a escrever textos teatrais (REIS, 2010). Os textos escritos apontam diferenças entre os dois escritores: os dois incorporam, nas estruturas dramatúrgicas, recursos dos elementos populares (o Cavalo Marinho, o Pastoril, o Mamulengo), mas em contraste com Ariano, Hermilo procura revelar questões estranhas ao universo da brincadeira. Procurava, na forma narrativa de alguns textos, falar de questões políticas vivenciadas no contexto do país, como o pós-golpe militar por exemplo. Ariano, por sua vez, não tinha interesse em discutir aspectos de tais naturezas nas suas obras e, discordando da linha brechtiana, que a seu ver, Hermilo vinha pondo em cena, Ariano praticamente se retira do TPN (REIS,

[14] Liderado por Hermilo Borba Filho o Teatro Popular do Nordeste se constitui sobre duas diretrizes, no ano de 1960: a busca por uma maneira nordestina de interpretar e de encenar, e a determinação de oferecer ao público recifense um teatro profissional pautado pela qualidade artística. Ao lado de Hermilo Borba Filho, outros quatro ex-integrantes do Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), Ariano Suassuna, Gastão de Holanda, José de Moraes Pinho e o músico Capiba, figuram entre os sócios fundadores do Teatro Popular do Nordeste (TPN).

2010). A cisão desta parceria inaugura uma nova fase no grupo em que seu encenador, inspirado em estudos do teatro de Brecht e Artaud, procura trazer ao público o anti-ilusionismo contido no teatro destes pensadores. Mas Hermilo pontua que o anti-ilusionismo do seu teatro advinha dos espetáculos populares do nordeste, e não do teatro épico/dialético de Brecht.

É analisando a trajetória de encontros e desencontros destes dois escritores/pesquisadores que eu encontro as matrizes do pensamento de releitura da cultura popular em Pernambuco. É na atuação dramatúrgica e estética de Ariano e Hermilo que se encontram algumas raízes das discussões sobre cultura popular e artes cênicas no Estado. Ariano aponta para os aspectos formais dos elementos da tradição e a presença dos mesmos numa dramaturgia, e Hermilo discute sobre como estes elementos podiam ser relidos e levados à cena, numa perspectiva de encenação. E eu ainda pensava em como este universo das releituras poderia estar menos vinculado a uma ideia fixa de “verdade” cênica legitima. Como eu poderia falar de um corpo popular sem “purismos”?

Por conseguinte, o pensamento destes dois homens do teatro nordestino e suas formas de identificações culturais e releituras vão dialogar com a prática do Grupo Grial de Dança, do qual fiz parte e escolho analisar neste trabalho. Esse diálogo se dá por meio da aproximação de todos eles com o Cavalo Marinho no interior da cena teatral. Por isso, considerei importante apresentar aqui um princípio histórico dessa discussão.

No meio desse momento de descobertas de referências históricas sobre a relação da cultura popular e a cena, eu ia trilhando meus estudos acadêmicos e a prática do ofício. Acontece que, ainda no ano de 1999, fui indicado para fazer uma audição como bailarino para o Grupo Grial de Dança, dirigido e fundado pela coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo e pelo escritor Ariano Suassuna. Eu e Ariano nos encontrávamos mais uma vez. Pouco ouvira falar sobre o Grial, mas já havia tido uma breve experiência de trabalho na dança, com os pensamentos *armoriais* de Ariano Suassuna. Um ano antes havia feito uma audição, dessa vez para a montagem do espetáculo *A Estepe, O Sertão e o Cerrado*, que seria coreografado pelo bailarino Henrique Schuller. Este projeto também era mais uma experiência

com a dança no *Movimento Armorial*[15], e ele mesmo faria a dramaturgia do espetáculo. Li a divulgação da audição no jornal, fiz e passei. Ficamos dois meses em processo criativo, mas o espetáculo não aconteceu, segundo nos foi relatado na época, por falta de financiamento. Através dessa experiência fui indicado a fazer a audição para o Grial, na qual fui aprovado e fiz parte do grupo durante sete anos (1999 a 2005).

A vivência dentro do Grial foi uma etapa importante na minha formação artística, corporal e ideológica. Lá tive oportunidade de me aproximar mais da cultura popular e do pensamento contemporâneo de dança, exercitar suas aproximações e distanciamentos, começar a refletir sobre este diálogo. Pude estar em contato com alguns mestres da cultura popular pernambucana e perceber que existia outra maneira de vivenciar aquilo que eu antes entendia como dança folclórica. Pude aproximar-me do pensamento estético do Movimento Armorial e criar pontos de vista particulares sobre sua reverberação nas artes cênicas brasileiras. Uma vivência que me solidificou como intérprete, criador e pesquisador, que vem desaguar hoje nos escritos dessa viagem, apresentados como pesquisa de mestrado.

Os sete anos ali dentro, que aconteciam paralelos à minha vida universitária, contribuíram para o artista que sou hoje. O Grial era o espaço da prática dialogando com os embasamentos teóricos que encontrava na universidade. Muitas rotas que fornecem materiais a esta pesquisa, foram traçadas nestes anos de grupo. Foram muitas viagens por lugares distintos, muitos acontecimentos transformados em causos, e muitos causos transformados em arte. Nesta interface da minha vida de artista e de universitário fui descobrindo mais referências que despertavam reflexões sobre os modos de produção em cultura popular, em dança e teatro contemporâneos. Refletia cada vez mais sobre a junção entre teatro e dança, sobre os embates entre erudito e popular, sobre formas de treinamento destas linguagens e sobre formas híbridas, porque eu estava no meio dessa experiência prática. Estas experiências marcadas no meu corpo e memória, anotadas em cadernos de processos de criação ou registradas em materiais de divulgação e audiovisual do grupo, constituem o material etnográfico e cartográfico dessa viagem/pesquisa. É pela importância desse momento em minha vida e pela importância histórica do

[15] Apresentarei o que é o Movimento Armorial, sua definição e abrangência no capítulo seguinte.

Grupo Grial nesse panorama do diálogo das artes cênicas com a cultura popular no Brasil, que escolho falar do grupo como parte do objeto de estudo desta pesquisa.

Com a saída do Grial em 2005, e em seguida, com a conclusão da Licenciatura em 2006, eu mergulhei de cabeça em processos artísticos como um artista pesquisador. Fui professor de teatro e dança em diferentes instituições de ensino da arte como o SESC Pernambuco, estive como encenador de espetáculo de teatro e dança com diferentes grupos do Recife, fiz muitas viagens a outros destinos em busca de aperfeiçoamento artístico, me aventurei como intérprete-criador em projetos solos de dança e teatro e criei o coletivo *Visível Núcleo de Criação* (2005). Desta última empreitada, surgiram os solos *Para meu silêncio* (2004), *Jandira* (2005), *Negro de Estimação* (2007) e *Estar aqui ou ali?* (2011) entre outros espetáculos e atividades do coletivo. Todos estes solos citados refletem diretamente, em sua dramaturgia, meus questionamentos e desejos acerca do diálogo entre a dança, o teatro e a cultura popular. Desejo de exercitar uma dramaturgia onde o corpo do intérprete e suas experiências como sujeito sejam as matrizes para a criação. No último capítulo dessa viagem procuro falar um pouco sobre o exercício desses dois últimos trabalhos solos, a fim de explicitar melhor tais reflexões.

É importante comentar sobre a descoberta de outros pesquisadores e formas de abordagem da cultura popular nas artes cênicas nesse período vivido. Nas viagens realizadas, fui encontrando histórias similares à minha e outras diferentes, que caminhavam em tornos dos mesmos desafios. Fui traçando muitas rotas por esse Brasil e, até fora dele, em busca de experiências que dialogassem com meus pensamentos sobre as linguagens acima citadas. Nesse período de 2005 a 2011, fiz deslocamentos e cruzei com vários artistas. Encontrei-me com diferentes pesquisas cênicas. Eu começava a ressignificar o meu contato com a cultura popular e pensar de que maneira, como criador, eu estava relendo aquelas matrizes na autoria dos meus trabalhos. Também observava os mesmos objetivos na prática de outros criadores com quem ia trocando experiências. Em decorrência do contato com outros criadores, intensificou-se o meu interesse pela questão do treinamento, o que me levou novamente aos estudos com Cavalo Marinho, que haviam se iniciado com o Grial e que reverberavam até então no meu corpo.

Nesse ínterim eu comecei a observar um movimento de artistas pesquisadores que aportavam no Recife para desenvolver pesquisas com a cultura popular e, em específico, com o Cavalo Marinho. Percebia a associação destes estudos com teorias teatrais e interessei-me ainda mais sobre o assunto. Foi quando descobri o trabalho do Grupo Lume e passei a prestar mais atenção aos estudos de antropologia teatral de Eugênio Barba, que havia descoberto na época da universidade. Fiz cursos com os integrantes do Grupo Lume e com Eugênio Barba. Na mesma época, conheci o trabalho de pesquisa da *Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Danças* e sua busca pelas corporeidades do ator/bailarino. Além de conhecer o trabalho de criação do grupo, através de seu espetáculo, conheci a pesquisa sobre treinamento e sistematização do Cavalo Marinho para o intérprete-criador, desenvolvida por eles, e fiquei curioso pelo desdobramento desse trabalho. Tanto quanto o Grial, a Cia, residente no sudeste do país na cidade de São Bernardo do Campo, desempenha um papel importante no panorama atual do diálogo da cultura popular com as artes cênicas. Hoje, além desta Cia, outros grupos e artistas pesquisadores também se debruçam sobre o Cavalo Marinho como estudo para a cena, configurando um amplo e relevante panorama brasileiro de pesquisas com esta abordagem.

O ano de 2011 marca minha última trajetória realizada, até o momento em que me encontro. Deixei o Recife e fui morar em São Paulo, em busca do aprofundamento de todas estas questões vivenciadas nas experiências que narrei até agora. Trouxe comigo o desejo de refletir sobre uma prática artística relevante no lugar de onde vinha e que, cada vez mais, ganhava espaço nas discussões teóricas e pedagógicas no campo das artes. Desejo também de revisitar e aprofundar minha prática como o artista pesquisador que me tornei. Queria realizar um mestrado e retornar ao espaço acadêmico de outrora. Assim surgiu esta pesquisa intitulada *Em busca do corpo brincante* e a viagem como metáfora a um mergulho de ressignificações.

O interesse por essa pesquisa, no entanto, vai além das minhas referências pessoais e artísticas. Percebo que tais temas que procuro abordar aqui - como a prática do Grupo Grial na releitura da cultura popular, como um procedimento contemporâneo de arte, as discussões que surgem do embate entre cultura erudita e popular, os estudos sobre corporeidade relacionados aos treinamentos do corpo do

artista e sobre o papel dele como criador, as questões da identidade - são relevantes no panorama da produção atual e podem dialogar com outras pesquisas existentes. A partir do século XX, a sistematização de procedimentos cênicos, a organização de métodos de criação, bem como as discussões sobre o papel do intérprete-criador e seus meios de formação, já definem os parâmetros que vêm a ser o pano de fundo da pesquisa que inicio.

Também fico interessado em buscar pistas que revelem a forma como esses pensamentos da vanguarda das artes cênicas se encontram com os pensamentos sobre arte popular e que geram hoje práticas específicas de criação e formação do intérprete.

Tomo como ponto de partida a reflexão sobre o trabalho do Grial e alguns dos seus espetáculos, a fim de ampliar o olhar para como acontece esse diálogo, artes cênicas e cultura popular, transposto na dramaturgia do corpo e da cena. O que o grupo busca como filosofia e conceito artístico? Quais as ferramentas que possibilitam essa busca e de que maneira são executadas? Quais os procedimentos e métodos utilizados? Como o grupo experimenta os procedimentos contemporâneos de dança em suas criações? Qual o papel do intérprete-criador em suas obras? São estas as primeiras perguntas que levanto tentando encontrar pistas para decifrar ao longo do caminho. Acabo buscando como objetivo pensar como podemos articular uma reflexão entre construção de poética cênica, identidade e criação. Pensar também sobre as diferentes corporeidades que estão sendo defendidas nesse terreno da arte contemporânea brasileira.

Outros questionamentos também surgem para a reflexão: o Grupo Grial parece ter o “compromisso” com o pensamento Armorial como filosofia, o corpo do intérprete como matriz para investigação de corporalidades e o Cavalo Marinho como uma matriz dramatúrgica que dá suporte a esta investigação. O grupo fala sobre encontrar um corpo brasileiro na dança contemporânea e uma dança que traduza o “espírito das brincadeiras pra cena” (RÊGO, 2015)[16]. Diante dessas afirmações, pergunto-me: que corpos são estes e o que os diferencia? O que os caracteriza? Quando e de que forma estas características aparecem?

[16] Fala da coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo em entrevista cedida a mim. Fevereiro de 2015.

O conceito de corpo cênico na prática do grupo parece estar vinculado diretamente a elementos das matrizes populares pesquisadas. Partindo disso, pensei o conceito de *corpo brincante* para caracterizar a busca do grupo. O conceito visa aproximar os objetivos do grupo ao da figura do brincante popular e suas características de atuação. As palavras da pesquisadora Joana Abreu ajudam a exemplificar aspectos dessas características:

> Nas brincadeiras populares, é muito comum que o brincante aprenda a desempenhar diversas funções. Assim, vai se formando não um brincante especializado, mas completo, no que tange a dominar todas as habilidades necessárias ao conjunto da brincadeira (cantar, dançar, tocar, atuar, etc.). (ABREU, 2010, p. 54).

Essa ideia de um corpo completo na atuação, com o domínio de habilidades múltiplas e a serviço do caráter de jogo da brincadeira ou do jogo que acontece no momento da atuação em cena, faz-me rascunhar a definição de um *corpo brincante*. Rascunhar apenas, porque outras características precisam ser levantadas para questionar e embasar tal definição. Damatta ressalta que,

> o verbo *brincar* está cheio de possibilidades metafóricas no Brasil. Assim, *brincar* significa também relacionar-se, procurando romper as fronteiras entre posições sociais, criar um clima não verdadeiro superimposto à realidade. (DAMATTA, 1997, p.144).

Brincar, na ideia de *corpo brincante,* estaria ligado ao relacionar-se. Jogar com os elementos estruturantes da cena no momento da atuação, relacionando-se com eles em ato, construindo *corporeidades* e tendo o domínio desse estado de criação. Mas como ler essas corporeidades do corpo brincante? Através das matrizes populares vivenciadas e transformadas em códigos de cena, símbolos? Imagino que podemos ir além dessa maneira de apresentação. O que estaria em foco nesse ato criativo seria o estado produzido por tal relação corporal em jogo. Relação que acontece *entre* os elementos da cena que são articulados no interior de uma dinâmica *motriz,* não importando mais, revelar a matriz geradora desse estado que, muitas vezes quando apresentada, fica aprisionada na forma e simbologia dessas matrizes populares que foram pesquisadas.

Talvez eu esteja querendo pensar aqui numa abrangência da função *brincante* na cena ou metaforicamente. Pensar o *brincante* que fui à vivência com o grupo e no *brincante* que sou hoje como artista contemporâneo. Pensar essa função mais ligada ao trabalho do ator-dançarino e menos vinculada com a afirmação

legítima de saberes ou de uma tradição pura e intocável. Tem mais a ver com processo, imprevisibilidade, hibridismos, contaminações, manipulação, domínio, jogo. No último capítulo desta pesquisa venho a dissertar mais sobre estes pensamentos que exemplificam minha atual prática artística. Zeca Ligiéro em seu estudo das performances brasileiras afirma:

> Na performance, a cultura da cena mais do que por marcas, símbolos e formas(matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o *performer* traz em seu corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e espaço. (LIGIÉRO, 2011)

É essa maneira de combinar, relacionar-se e criar que caracteriza a ideia de *corpo brincante.* Quais elementos estão em jogo na atuação do corpo brincante? Sem as matrizes populares na formação desses corpos, poderíamos encontrar o corpo brincante? Entre outras perguntas que espero poder responder no decorrer dessa viagem.

Enquanto elencava estas perguntas, comecei a pesquisa, participando em 2012, do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas, do Instituto de Artes da UNESP, sob a orientação da Professora Doutora Marianna F. Martins Monteiro. Lá tive acesso a bibliografias sobre o Cavalo Marinho e materiais em audiovisual de workshops ministrados pela Cia Mundu Rodá, dentro da instituição.

Em 2013, já como aluno regular e começando a cursar as disciplinas do programa, continuei a revisão bibliográfica tentando relacionar a pesquisa às disciplinas cursadas. Paralelamente a isso, fui monitor de um curso de extensão ministrado pela Cia durante todo o ano de 2013 no Instituto de Artes. Acompanhei o curso como monitor e também como integrante de março a setembro do mesmo ano. Foi um período importante de atividade em campo que serviu para suscitar mais questões, pois novamente estava vivenciando de forma prática o diálogo que é o foco desta pesquisa: tradição popular e cena. Foi um novo reencontro com o Cavalo Marinho. Nisso, pude criar paralelos com a minha antiga vivência como integrante do Grupo Grial. Perceber como os dois grupos entendem e escolhem seus procedimentos para fomentar a recriação da tradição popular à cena; como eles articulam a criação, a corporeidade do intérprete-criador.

Assim sendo, no meio de muitos percalços que se deram até aqui, venho registrando essa viagem. Após esta introdução que acontece de forma memorial e

historicizada, de onde parto do passado para o presente de minha trajetória, decidi continuar a narrativa, agora do presente para o passado. Fazendo o deslocamento contrário, viajando de São Paulo para Pernambuco para regressar ao tempo em que estive no Grial e relatar seu processo criativo. Toda a viagem se dá com esta introdução, quatro capítulos e uma conclusão.

No primeiro capítulo, levanto algumas pistas como ponto de partida para a viagem. Retorno a falar do meu encontro com o Cavalo Marinho e apresentá-lo agora como um dos personagens centrais desta aventura para contextualizar a pesquisa com o folguedo que cada vez mais se torna relevante no panorama das artes cênicas brasileiras. Em seguida, apresento minha ideia de *corpo brincante*, articulando-a com outras reflexões sobre os procedimentos de criação contemporânea. Faço esta apresentação conceitual, cerne da pesquisa já no primeiro capítulo, para que ela seja o eixo condutor da viagem e observação da prática do Grupo Grial. Este capítulo já apresenta a problematização desta pesquisa nos temas sobre corporeidade, identidade e poética da cena.

No segundo capítulo, realizo a primeira parada da viagem apresentando o Grupo Grial e sua demanda pelo corpo brasileiro. Começo também de forma histórica para contextualizar e localizá-lo no tempo-espaço da viagem. Narro a gênese do grupo que está vinculada ao pensamento de seu mentor, Ariano Suassuna, e ao Movimento Armorial, movimento estético criado por ele para a consolidação de uma arte brasileira com raízes populares. Em seguida, vos apresento a trajetória da diretora e também fundadora do grupo, Maria Paula Costa Rêgo.

No terceiro capítulo, realizo a segunda parada da viagem relatando as experiências vividas no processo criativo do grupo para exemplificar a sua busca corporal. Escolho falar de dois espetáculos que caracterizam a primeira fase do grupo, espetáculos dos quais fiz parte como corpo *brincante*: *As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto (2000) e O Pasto Iluminado (2003).* Aqui se mostra a poética de dança do grupo, sua prática de releitura do Cavalo Marinho e questões que o inserem nas discussões sobre corporeidade, dramaturgia do corpo e procedimentos contemporâneos na dança. No quarto capítulo, realizo a terceira parada da viagem falando de outras rotas e experiências que contribuíram para o pensamento desta pesquisa pós-vivência no Grial. É o momento de dissertar um

pouco sobre minhas experiências como artista pesquisador e a atual busca pelo *corpo brincante.*

Chegando à parada final da viagem, reúno todas as pistas encontradas no caminho, e registradas nos capítulos, traçando a conclusão da pesquisa, tal qual um decifrador procura desvendar enigmas ou charadas. Finalizo articulando pensamentos sobre corporeidade e outros conceitos que dialogam com todas as paradas do percurso desta viagem.

Sendo assim, meu caro leitor, inicio a aventura e vos convido a embarcar. Boa viagem!

Eu, o cavaleiro viajante.

1 CAPÍTULO I – Ponto de partida: pistas para começar a viagem

1.1 Cavalo Marinho na cena contemporânea

Mateus *- Bom, sinhô, agora então eu vou dizê, sinhô. (Declama)*
Em casa de gente pobre
Abano serve de leque,
Fio de branco é menino,
Fio de negro é moleque.
O Boi Misterioso de Afogados. Hermilo Borba Filho

Neste primeiro capítulo traço o ponto de partida da viagem, tentando levantar algumas pistas que justifiquem meu interesse pelo estudo do Cavalo Marinho à cena e de como ressignifiquei minha vivência na prática artística que executo atualmente. Relato como o folguedo atravessou a minha trajetória e se tornou um dos personagens centrais desta narrativa.

Acontece que, como já havia mencionado na introdução do trabalho, foi no período universitário que tive meu primeiro contato com a manifestação, através da montagem do texto *O Boi Misterioso de Afogados*, de Hermilo Borba Filho. Em seguida, conheci outras releituras dramatúrgicas do folguedo nos textos do escritor Joaquim Cardoso. Participei de duas montagens do seu texto intitulado *Marechal, Boi de Carro*, onde fiz o personagem *Bastião.* Cada vez mais, ia vivenciando experiências que me colocavam em contato com o universo do Cavalo Marinho. Descobria sua importância como manifestação cênica e como simbologia de um teatro folclórico nordestino.

Segundo o professor Marco Camarotti (2003), o Nordeste é uma das mais ricas regiões brasileiras no que diz respeito a manifestações folclóricas. Seu teatro folclórico quer seja na zona rural ou na urbana, tem sido um importante veículo para a expressão das vidas e das esperanças daqueles que vivem na região, ou seja, pessoas que foram colocadas à parte de privilégios e constituem o lado oprimido dessa sociedade. O teatro folclórico é um legado comum, uma cosmovisão coletiva, espontânea e criativa, que expressa realidades profundas que socialmente têm sido deslocadas. Por teatro folclórico Camarotti entende que “é aquele transmitido tradicionalmente e produzido por e para pequenos grupos de pessoas, que

pertencem à mesma comunidade, seja ela rural ou urbana." (CAMAROTTI, 2003, p.51). Aponta como outra importante característica, que ele parece situar-se em algum lugar *entre* o ritual e o teatro, principalmente levando em consideração que sua plateia é constantemente motivada a participar mais do que simplesmente observar. Complementa:

> É tradicional porque sua prática parece existir desde tempos antigos (provavelmente tendo origem no ritual e na magia). Ao mesmo tempo, porém, é dinâmico, capaz de transformação e de adaptação a cada período ou época, bem como de absorção de novas informações e materiais. (CAMAROTTI, 2003, p.52).

Os estudos sobre as formas teatrais praticadas pelo povo do nordeste começaram no século XX. A primeira tentativa de realizar um trabalho sério e consistente sobre tal assunto, que resultou num documento de alto valor como estudo dessas formas dramáticas, foi feito por Mário de Andrade[17], num trabalho pioneiro durante vários anos da primeira metade do século XX. Nos três volumes de *Danças Dramáticas do Brasil*, o ensaísta paulista reproduz alguns textos de representações dramáticas que coletou ao viajar por todo o país analisando sua estrutura e tentando localizar suas origens. Além de Mário de Andrade, pode-se mencionar a obra de Luiz Câmara Cascudo, principalmente seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, como um livro importante para o estudo dos aspectos da cultura do homem do povo brasileiro.

Dos estudos das formas teatrais nordestinas, um dos pioneiros e notáveis trabalhos realizados foi sem dúvida o de Hermilo Borba Filho entre os anos 1940 e início dos anos 1970. Diretor teatral, dramaturgo, ensaísta, romancista e contista, dedicou muitos anos de sua vida à pesquisa das principais formas de teatro praticadas pelo povo do nordeste. Estabeleceu estreita relação com estas formas buscando produzir releituras cênicas no campo da dramaturgia e da encenação, a frente dos grupos TEP e do TPN, como já mencionei na introdução deste trabalho. Diversos outros estudiosos são encontrados no terreno destas pesquisas se

[17] Mário de Andrade (1893-1945) foi um poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista e ensaísta brasileiro. Ele foi um dos pioneiros da poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro Paulicéia Desvairada em 1922. Andrade exerceu uma grande influência na literatura moderna brasileira e, como ensaísta e estudioso foi um pioneiro do campo da etnomusicologia - sua influência transcendeu as fronteiras do Brasil. Foi um dos líderes principais do movimento modernista brasileiro, juntamente com Oswald de Andrade.

fizermos um levantamento histórico, tais como Mello Morais Filho, Ascenso Ferreira, Gustavo Barroso, Pereira da Costa, entre tantos outros.

O que considero importante relatar aqui é que, nesse momento, me deparava com estas experiências e encontrava mais referências teóricas de pesquisadores que se debruçavam sobre o estudo das tradições populares. Inconscientemente eu me interessava cada vez mais por este assunto e percebia a relevância histórica que ele possuía. Além disso, existia algo *afetivo* que me aproximava daquele universo. Minhas experiências práticas (em dança e teatro) de alguma forma estavam conectadas com aqueles elementos populares do teatro "folclórico": os personagens, as danças, a ideia de ritual, a improvisação. Era principalmente no Cavalo Marinho, onde eu estava desenvolvendo uma aproximação e uma contínua prática. E quando entrei para o Grupo Grial, pude conhecer melhor a manifestação e aspectos do seu contexto social.

O Cavalo Marinho é considerado por aqueles que o realizam como uma brincadeira. "Nela encontram-se diferentes linguagens artísticas como a dança, música, poesia, bonecos e drama, apresentados por meio de diálogos jocosos entre figuras normalmente mascaradas" (LARANJEIRA, 2013, p.24). Essas linguagens aparecem de maneira integrada na estrutura da brincadeira. A brincadeira é realizada principalmente por trabalhadores rurais ligados à cultura de cana-de-açúcar da Zona da Mata Norte de Pernambuco e no sul do estado da Paraíba. Também pode ser denominada de *sambada* por aqueles que a fazem, devido a referirem-se também à brincadeira como samba. Os que realizam a brincadeira são chamados de *brincadores* ou *sambadores.*

Geralmente dura uma noite inteira e acontece no período dos festejos do reisado, entre final de dezembro e início de janeiro, ou em ocasiões especiais como as festas de santos padroeiros das cidades da Zona da Mata. O enredo central da brincadeira acontece em torno das figuras: Capitão Marinho e os negros Mateus e Bastião. O Capitão Marinho organiza uma festa na cidade, em homenagem aos Santos Reis do Oriente e contrata os dois negros para tomar conta da festa. Mateus e Bastião também funcionam como mestres de cerimônias da brincadeira, atendendo as figuras que chegam à festa. Tem o rosto pintado de preto, usam um chapéu de cone alto na cabeça coberto por fitas coloridas, uma roupa também colorida e um matulão de folhas de bananeira na parte das costas amarrado a

roupa. Nas mãos utilizam bexigas de boi infladas de ar, usadas para produzir sonoridades e golpear o público, provocando risos. Também se pode encontrar atuando junto aos dois negros, a figura da “nêga” Catirina. Todas estas figuras e outras que fazem parte da brincadeira são representadas por homens utilizando máscaras.

No desenrolar da festa, acompanhados por músicos que tocam ao vivo, acontecem diferentes episódios ou cenas que são protagonizados por outras figuras que entram na brincadeira para dialogar com o Capitão Marinho e seus negros escravos Mateus e Bastião. Hermilo Borba Filho (1996) considera que, assim como no Auto do Boi, as figuras do Cavalo Marinho podem ser divididas em três tipos: os seres humanos, os seres fantásticos e os animais. Pode-se entender a definição de figura, através da noção de personagem no âmbito do teatro. Cada figura possui um mote, os diálogos são na sua maioria improvisados a partir de um repertório de versos já existentes, chamados de *loas.* Por possuir uma variedade grande de figuras, que se altera de um grupo de Cavalo Marinho a outro, não se sabe a quantidade exata, mas já foram catalogadas até 85 figuras num grupo de Cavalo Marinho. Os instrumentos tocados pelos *tocadores* ou *banco* (por sua relação direta ao banco em que ficam sentados durante a brincadeira), são os seguintes: bage (espécie de reco-reco fino de madeira), mineiro (chocalho em formato cilíndrico de metal), pandeiro e rabeca (se assemelha pela aparência de um violino, tendo timbre e afinação diferentes e, normalmente, 4 cordas). Estas são as principais características da brincadeira que inspira a pesquisa do grupo Grial e de outros pesquisadores.

A história do Cavalo Marinho, assim como a história e cultura da Zona da Mata em geral, é associada ao açúcar. O regime do engenho determinou as relações de vida naquela região, relações de escravidão no contexto do engenho e de outras propriedades agrícolas que percebemos constituintes de uma formação central da sociedade brasileira. Muitos dos brincadores do Cavalo Marinho trabalham ou têm suas origens familiares no trabalho de plantação da cana-de-açúcar. Essa condição de exploração e desigualdades sociais fica muito clara no enredo da brincadeira que denuncia esse legado histórico. Os aspectos geográficos e históricos daquela região são importantes elementos para entender aquela população e suas dinâmicas de vida social. Talvez a dura realidade de vida

daqueles brincadores que necessitam de melhores condições sociais para sobrevivência, explique a situação precária dos *brinquedos* encontrada pelos pesquisadores. Talvez, também essa dura realidade favoreça a aceitação de trocas artísticas por parte dos brincadores.

John Patrick Murphy, fazendo um estudo da estratificação social e das relações patrão-empregado, também pontua que existem relações hierárquicas antigas que regem o cotidiano dos fazedores dessa brincadeira. A população é dividida num pequeno segmento de proprietários e um grande grupo de trabalhadores rurais sem terra, e a relação entre os membros desses grupos sociais acontece através de uma:

> [...] dependência – quando o camponês ou trabalhador rural é forçado a entrar num conjunto de trocas com dado patrão – ou clientela – quando o camponês tem alternativas, mesmo que limitadas, entre 'benfeitores' potenciais que lhe oferecem retornos diferentes por serviços prestados. (MURPHY, 2008, p.31).

Explica também que essas relações, mesmo sendo antigas, não estão livres de conflitos, mas geram expectativas de comportamento de ambos os lados. Nisso, são criadas espécies de relações rituais, como apadrinhamentos, que legitimam um "conjunto de entendimentos" sobre a desigualdade social preservando "a ideologia das relações hierárquicas fundadas na terra, que domina a vida social no Brasil rural".

> O Cavalo Marinho pode ser visto como a dramatização tanto dos modos correto e incorreto de ser patrão ou empregado quanto da manutenção da ideologia da desigualdade. Nesse sentido ele pode ser somado ao apadrinhamento e à devoção ao santo padroeiro como uma das práticas que garantem o funcionamento próprio da sociedade rural. (MURPHY, 2008, p.32).

O autor comenta ainda que existem evidências dessas relações de apadrinhamento e utilização dos elos patrão-empregado entre os brincadores. Num dos casos, descreve que o senhor de um dos engenhos era simpático às inclinações artísticas dos moradores, dos quais dois eram brincadores de Cavalo Marinho. Noutro, descreve que o mestre Inácio Lucindo da Silva morou em locais de um mesmo proprietário de terras que contribuía para custear despesas das brincadeiras. Noutro caso, um patrão salvou um dos brincadores de uma acusação injusta de homicídio; em outro, um político local ajudou o Cavalo Marinho com a compra de

tecidos para as roupas. Também o caso, ligado ao Mestre Salustiano, que procurou patrocinadores no âmbito das políticas públicas do Estado. Até o próprio autor dos casos, como pesquisador, relata que se viu na posição de patrocinador, quando de uma vez, organizou com um mestre uma brincadeira por interesse do mesmo para que pudesse estudar o folguedo. Com estes relatos, extraídos dos seus dados de campo, conclui que brincadores como outros trabalhadores agrícolas, procuram o favor e a assistência de padrinhos e entram em obrigações com eles.

Conhecendo cada vez mais o folguedo, suas características e contexto social, me chamavam sempre atenção, as relações estabelecidas entre os artistas pesquisadores e os artistas *brincadores.* Relações que muitas vezes soavam como apadrinhamentos ou apenas relações de escambo. Artistas pesquisadores se aproximavam para estudar a tradição dos brincadores e em troca do saber apreendido, criam formas de agradecer seus ensinamentos: trazendo-o para o contexto da cena, como discurso de "valorização" de um saber que está se perdendo e/ou comercializando a prática do brincador, vendendo apresentações artísticas do mesmo, pagando-lhes cachês que o ajudam na sobrevivência do dia-a-dia. Gerava em mim perguntas sobre a prática etnográfica do pesquisador ou, ainda mais, pensando na releitura dos folguedos à cena, sobre a utilização do próprio *brincador* fora do contexto da brincadeira.

No caso do Grupo Grial, do qual fazia parte nessa época, alguns espetáculos foram criados com a presença do *brincador* tradicional na cena. Eles eram a própria pesquisa do grupo: eram objetos e sujeitos da criação. Estavam ao mesmo tempo, desenvolvendo sua prática artística como brincadores (sujeitos) e sendo utilizados como símbolos do imaginário popular (objetos). Com estas indagações que carrego até hoje, observando outros grupos e pesquisadores que deslocam a figura do *brincador* para o palco, e/ou defendem discursos de valorização, autenticidade, identidade, raízes, eu percebia um crescente movimento "migrante" de artistas que aportavam no Recife para o estudo de tal folguedo.

Pensando no contexto atual em que estou inserido, encontro no panorama das artes cênicas brasileiras diferentes iniciativas que também buscam realizar o diálogo com as tradições populares na cena. Poderia apontar outros exemplos dessa busca, mas seria um levantamento digno de outra longa viagem narrar todas as experiências que existiram até hoje. O fato é que há um grande número de

pesquisas de campo sendo realizadas no país que se voltam para as tradições populares e as artes cênicas. O número de experiências artísticas aumenta, tanto quanto, aumentam as pesquisas teóricas sobre o tema. Pesquisadores, artistas e afins debruçam-se sobre releituras cênicas das tradições populares e isto define um dos aspectos do panorama da cena vigente com suas problemáticas e perigos.

1.2 Pensando o papel do artista-pesquisador

O antropólogo José Jorge de Carvalho (2004), em seu artigo, *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de Entretenimento*, pontua a necessidade de uma discussão das posturas adotadas pelos pesquisadores frente às comunidades em que vivem os artistas populares. Afirma que todos estes fatores, de certa forma, estão condicionados atualmente pela indústria do entretenimento. Com isso chega-se à discussão em torno da espetacularização das artes populares, na medida em que é também política do Estado brasileiro atual apoiar a indústria cultural e incentivar a exploração comercial dessas formas artísticas tradicionais.

No artigo, Carvalho, fazendo um resumo esquemático de um tema complexo, começa falando do grande esforço moderno em prol do registro do patrimônio cultural da humanidade, na época do imperialismo, sobretudo na segunda metade do século XIX, quando a noção de patrimônio era mundial (ou extranacional): os grandes museus preocupavam-se com os “monumentos da humanidade”, trazidos por grandes expedições científicas, para serem catalogados, arquivados e conservados. Nesse momento o pesquisador se via interessado por tais monumentos, mas sem o comprometimento com o destino das comunidades de onde saíam àqueles documentos. Era a noção de arquivamento e registro que estava sendo executada. Nesse caso, o interesse predominante era o trabalho comparativo, e “desse esforço surgiram as grandes hipóteses sobre as artes performáticas da humanidade como um todo”. (CARVALHO, 2004)

Depois ele nos leva a pensar sobre a relação entre o pesquisador e o artista popular dentro do marco político-ideológico clássico do Estado-Nação. O pesquisador que ia a campo gravar música folclórica imaginava (como Mário de

Andrade ou Carlos Vega), apesar da grande diferença de poder, que os dois sujeitos envolvidos no processo estavam unidos por um pacto nacional. “O pacto que unia (em uma espécie de respeito mútuo imaginado pelo pesquisador) o artista performático popular e o pesquisador era a construção de uma nação futura.” (CARVALHO, 2004). Esse contexto era marcado por um imaginário minimamente eficaz de igualitarismo, expresso numa utopia de nação, o que permitia ao pesquisador sustentar a crença de que seu projeto não era predatório. Ele não se via usurpando a cultura própria do artista popular justamente porque definia seu trabalho como parte do esforço por preservar a memória da nação para o futuro. Assim, se construiu o valor do pesquisador como um servidor público, que como tal, devia um retorno do seu trabalho à sociedade.

Ainda dentro da utopia do Estado-Nação, outro modelo surgiu entre pesquisador e comunidade, que o antropólogo chama de *boasiano*[18]. Dentro dessa estrutura de relação, o pesquisador vincula-se a alguma comunidade ou grupo étnico e defende, diante do poder estatal, a dignidade cultural da comunidade pesquisada para que o poder central trate dos seus membros com a justiça que merecem. Com esse ato, o pesquisador sente que cumpriu sua missão por meio de um mecanismo de troca ou “contradom”: procura desenvolver os dons estéticos que recebeu da comunidade na forma de uma defesa de campo específico em que optou por situar-se, qual seja, o das ideias ou da autoridade acadêmica, ele que se vê distanciado do campo da política no sentido estrito do termo. Parece-me ser um pouco por onde configura a prática de Ariano Suassuna, quando como secretário de cultura buscou trazer os fazedores populares para a sua ideia estético-política de arte, o Movimento Armorial, e em suas ações como a criação do Grupo Grial de Dança. Veremos melhor sobre esta prática de Ariano e sua “contribuição” nesta estrutura de Estado-Nação no próximo capítulo quando narro a gênese do grupo.

Outro aspecto importante, criticado por José Jorge de Carvalho, diz respeito a um modelo central de ideologia cultural do Estado-Nação brasileiro. Ele critica a frase clássica do Manifesto Antropológico de Oswald de Andrade: “Só me interessa

[18] José Jorge Carvalho chama de boasiano, porque vem do pensamento e prática de Franz Boas na antropologia norte-americana. Boas definia como missão do pesquisador defender e valorizar a cultura daquelas comunidades frente ao Estado, que as desprezava e maltratava em nome de valores eurocêntricos dominantes. Para uma análise dessa vocação boasiana da antropologia, ele indica ver Paul Rabinow (1986).

o que não é meu". Pensando na relação do artista metropolitano de elite com as comunidades afro-brasileiras ou indígenas, Oswald não questiona os privilégios de classe e de raça do sujeito que pode pronunciá-la. Exemplifica, dizendo que:

> Enquanto um coreógrafo do eixo Rio-São Paulo pode "antropofagicamente" apropriar-se de um determinado saber performático de um tambor-de-crioula do Maranhão, por exemplo, nenhum artista desse tambor-de-crioula pode exercer esse mesmo canibalismo cultural sobre um grupo de dança "erudita" que se apresenta no Teatro Municipal do Rio de Janeiro... (CARVALHO, 2004)

Nessa antropofagia (obviamente de mão única), duas classes interligadas celebram mediante símbolos por elas mesmas ditas nacionais, seus privilégios diante dos artistas das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Finaliza, pontuando que essa é a atitude de uma elite branca que exige que todas as tradições performáticas afro-brasileiras e indígenas, sagradas ou profanas, estejam à disposição, para satisfazer seus desejos estéticos de consumidor e de *performer*, como também para tentar resolver a ambivalência e a esquizofrenia política de sua identidade ocidental e do seu eurocentrismo profundo. E levanta um questionamento, que seria o de tentar entender por que subitamente, um setor da classe média branca precisa posar de nativo das tradições populares e, às vezes, até invadir diretamente o espaço expressivo das classes populares em uma tentativa de *performar* para si mesma que aquela cultura popular lhe pertence. Para tentar responder ele vai discorrer sobre um suposto direito ao espetáculo na era do consumidor como cidadão.

O pertinente texto do antropólogo, que escolhi recortar e colar aqui na narrativa da viagem, me faz pensar muito sobre o panorama dos estudos de cultura popular na contemporaneidade. Não coloco como objetivo aqui encontrar respostas exatas para estes questionamentos, mas considero importante estarmos atentos para este fenômeno crescente, para o papel do pesquisador diante destas tradições e sua responsabilidade, para a espetacularização da cultura popular, para a maneira como a mesma vem sendo sistematizada em universidades e experiências práticas. E digo isto, não para um monitoramento "moral" da vivência com a mesma, mas para pensarmos nos sujeitos que atuam nestes terrenos e seus propósitos ideológicos. Para estabelecer pontes entre os valores e interesses do nosso mundo e os valores e interesses do mundo dos artistas populares de maneira dinâmica e não hierárquica ou colonizadora. Opto em levantar essa problemática contemporânea, porque

encontro relação direta com a ideia de releitura, estilização e identidade cultural, que busco abordar neste trabalho.

1.3 A Cia Mundu Rodá e seu trabalho para o ator/bailarino

Alício Amaral é ator, músico, dançarino, arte-educador e pesquisador das artes cênicas. Sua experiência profissional híbrida vem da formação com diferentes linguagens. Formou-se em música pela Universidade Livre de Música em São Paulo, onde estudou viola erudita e integrou a Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo (OSJESP). Integrou o Teatro Escola Brincante, como artista e arte-educador, além de ter estudado teatro, dança, e até clown com diferentes profissionais, tais como, o grupo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP – Campinas), Grupo Sobrevento, Gennadi Bogdanov, Eugênio Barba e Odin Teatret, Beth Bastos, Neide Neves, Tadashi Endo, Sue Morrisom e Luís Carlos Vasconcelos, entre outros artistas pesquisadores.

Juliana Pardo é bailarina, atriz, arte-educadora e pesquisadora das artes cênicas. A sua formação em dança acontece na Escola Klauss Vianna em São Paulo, estudando com diferentes professores, tais como, Regina Bellini e Rainer Vianna. Estudou dança clássica e contemporânea com Beth Bastos, Angel Vianna, Tica Lemos e outros. Também cursou a Escola Livre de Teatro/SP e estudou Máscara Neutra e Máscaras da Commedia Dell'Arte com Tiche Vianna e Maria Thaís. Assim como, seu parceiro Alício, possui uma experiência de formação híbrida, que passeia pelas linguagens das artes cênicas, o teatro, a dança e o circo.

Os dois, de companheiros de trabalho, se tornaram parceiros de vida e fundaram, em 2000, a Cia. Mundu Rodá de Teatro Físico e Dança. A Cia foi criada com o objetivo de estabelecer diálogos entre as danças tradicionais brasileiras e as artes cênicas contemporâneas, buscando a

> criação de uma linguagem cênica própria que dá destaque às corporeidades e aos diferentes elementos presentes nestas danças, ressaltando suas estruturas básicas que consistem no diálogo entre a dança, a música e o teatro. (AMARAL; PARDO, 2012, p.12).

Inspirados pelas empreitadas antropocênicas dos estudos sobre Antropologia Teatral, de Eugênio Barba, nossos parceiros viajantes escolhem, para o

desenvolvimento dessa pesquisa com as danças tradicionais brasileiras, trabalhar com a brincadeira do Cavalo Marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco e, partindo dessa escolha, traçam sua trajetória profissional.

Mas por que o Cavalo Marinho e não outra manifestação da cultura popular do sudeste do Brasil, onde estavam localizados geograficamente? Entre os anos de 1994 e 1998, Juliana e Alício já procuravam investigar procedimentos cênicos partindo da ideia de brincar/jogar encontrada nas manifestações populares, utilizando-os na preparação de atores e bailarinos. Alício, por sua vez, iniciava sua pesquisa musical com a rabeca, instrumento popular de arco usado no Cavalo Marinho. Do interesse pessoal pelo diálogo entre cultura popular e cena nas práticas teatrais que executavam, passaram a participar de eventos e projetos sobre cultura popular pernambucana em São Paulo. Eventos produzidos pelo SESC-SP, pelo Teatro Escola Brincante e outros mais que aconteciam. Era a época do *boom* da cultura pernambucana no restante do país, citando, como exemplo deste período, as ações musicais do movimento mangue beat, representado pelo artista Chico Science (1966 – 1997), a retomada do cinema pernambucano com a estreia do filme *O Baile Perfumado* (1996), e outras atividades culturais que divulgavam a cultura local. Juliana e Alício apontam que “o período entre 1997 e 1999 foi o marco da chegada do Cavalo Marinho em São Paulo” (AMARAL; PARDO, 2012, p.14).

Coincidentemente, o ano de 1997 marca também em Pernambuco, a criação e estreia do Grupo Grial de Dança, fundado pelo escritor Ariano Suassuna durante sua gestão como secretário de cultura da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) no Recife. Já em 1998, em São Paulo, o Teatro Escola Brincante, dirigido pelo multiartista Antônio Nóbrega (artista pertencente ao Movimento Armorial também fundado pelo escritor Ariano Suassuna) realiza, em parceria com o SESC-SP, uma série de eventos sobre cultura popular pernambucana, com a participação de mestres, brincadores e artistas ligados ao tema. O pacote da cultura popular pernambucana aterrissa na capital paulistana para atender aos olhos dos curiosos e ampliação/divulgação da política cultural do Estado. Nesse ensejo, nossa dupla de viajantes, participando desses eventos, aproxima-se mais do Cavalo Marinho e outras manifestações populares do nordeste brasileiro.

Chegando o final do ano de 1999, a dupla, motivada pelo desejo de pesquisar tal manifestação, resolve mudar-se para o estado de Pernambuco onde residiram durante quatro anos (2000-2004), vivendo entre algumas cidades da Zona da Mata Norte e o Recife. A primeira residência aconteceu na cidade de Chã de Esconso, no município de Aliança, onde, no contato com os mestres e brincadores de seis grupos de Cavalo Marinho, puderam iniciar a sua pesquisa. Os grupos estudados neste período foram: Cavalo Marinho Boi do Oriente de Camutanga, Mestre Inácio Lucindo; Cavalo Marinho Boi Brasileiro de Chã de Esconso, Mestre Biu Roque; Cavalo Marinho Boi Pintado de Aliança, Mestre Grimário; Cavalo Marinho Boi de Ouro de Itambé, Mestre Duda Bilau e Araújo; Cavalo Marinho Mestre Batista de Chã de Camará, Mestre Mariano Teles; Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado, Mestre Biu Alexandre (AMARAL; PARDO; 2012 p.15-16).

Residindo naquela região e próximos dos fazedores do Cavalo Marinho, Alício e Juliana foram construindo uma forte ligação afetiva com os brincadores, fazendo com que o diálogo se estabelecesse. Puderam participar das brincadeiras realizadas pelos mesmos, vivenciando cotidianamente um tipo de aprendizado que é transmitido pela tradição oral. Aprenderam no "fazer fazendo[19]" na busca de compreender todo aquele universo sociocultural que se apresentava. Nessa lida diária, a pesquisa ia ganhando forma: aos poucos, eles iam construindo uma metodologia de trabalho que, executadas sobre a ideia de *treinamento*, relacionava as técnicas de representação já codificadas sobre o trabalho do ator e os elementos da brincadeira do Cavalo Marinho. Nas próximas paradas dessa nossa viagem, descrevo as referências dessa metodologia e em seguida a execução da mesma.

Ainda no rastro desse percurso histórico, no ano de 2002, depois de dois anos de residência na construção dessa metodologia de trabalho, Alício e Juliana em parceria com o pesquisador André Bueno, decidem escrever um projeto para revitalização e pesquisa histórica de alguns grupos de Cavalo Marinho. O projeto intitulava-se "Resgate e pesquisa histórica de alguns grupos de Cavalo Marinho da

[19] Fazer fazendo é uma expressão muito usada por artistas populares pernambucanos. Refere-se ao aprender na prática, sem muita explicação, no contato com o trabalho. A primeira vez que a ouvi, foi dita num treinamento de Cavalo Marinho que eu fazia com o Mestre Salustiano, quando eu era bailarino do Grupo Grial. Depois a ouvi novamente repetido por outros artistas em outros contextos práticos de aprendizagem.

Zona da Mata Norte de Pernambuco". Surgiu de uma percepção que tiveram da situação em que se encontravam alguns desses grupos da região, pois muitos estavam desativados ou sem condições de apresentarem-se por falta dos recursos utilizados na brincadeira, como indumentárias, adereços etc. Seis grupos de Cavalo Marinho participaram desse projeto que foi contemplado pelo programa *Bolsa Vitae de Artes 2003*[20], na categoria de pesquisa histórica: o Cavalo Marinho de Mestre Inácio Lucindo, do Mestre Biu Roque, do Mestre Grimário, do Mestre Duda Bilau e Araújo, do Mestre Teles e o do Mestre Biu Alexandre.

Esta iniciativa marcou um momento importante do percurso dos nossos viajantes em território pernambucano, onde as relações de troca passaram a ser institucionalizadas e ganharam maior visibilidade. Um projeto desse porte viabilizou a continuidade da pesquisa e o estreitamento das relações com a comunidade e com os brincadores, além de oferecer melhores condições de trabalho aos pesquisadores. O caráter social do projeto iria contribuir para uma mudança do panorama histórico da brincadeira e inaugurar uma nova etapa na busca da metodologia de trabalho dos pesquisadores.

Apoiado pelo programa Vitae durante os anos de 2003 e 2004, Alício e Juliana desenvolveram então o projeto aprovado, numa relação direta com os brincantes do Cavalo Marinho. Os grupos participaram de diferentes formas no projeto: alguns fizeram parte do restabelecimento das figuras e partes da brincadeira, que já não eram mais encenadas e outros participaram tendo a presença de alguns mestres convidados a atuar nas oficinas e apresentações. Os grupos, junto com o mestre e seus brincadores, ministravam oficinas nas escolas municipais da cidade e, paralelamente a isso, acontecia o trabalho de reforma e manutenção dos materiais do brinquedo.

Outra importante etapa foi o restabelecimento das figuras e partes não mais encenadas. Como metodologia para esse trabalho, a dupla fazia algumas perguntas aos mestres do Cavalo Marinho. Uma delas tentava encontrar respostas a respeito do que faltava no brinquedo ou o que eles queriam trazer de volta dos tempos antigos. Nos relatos, Alício e Juliana ressaltam "que o foco estava em manter os

[20] O Programa Bolsa Vitae era realizado pela Fundação Vitae e existiu de 1987 a 2004. Concedia bolsas para projetos pessoais de criação ou pesquisa. Contemplava a área de artes cênicas, artes visuais, música, literatura, cinema, vídeo e fotografia.

aspectos tradicionais da brincadeira, e tentar, junto com os mestres, revitalizar e fortalecer o Cavalo Marinho" (AMARAL; PARDO, 2012, p. 20). Como resultado, conseguiram registrar 85 figuras nos seis grupos participantes. O projeto terminou com o evento "Sambado dos Mestres", realizado na cidade de Condado, que reuniu todos os grupos e brincadores participantes.

Essa primeira empreitada de residência em terras pernambucanas, segundo nossos viajantes, teria se refletido positivamente na trajetória dos grupos do interior, contribuindo para o seu fortalecimento, tornando-se referência entre os brincadores até os dias atuais (AMARAL; PARDO, 2012, p.21). Ainda durante o período do projeto, continuava a busca por uma metodologia de trabalho autoral. Eles continuavam experimentando e elaborando treinamentos para o ator/bailarino/músico e chegaram a um primeiro resultado, que nomearam como estudo cênico-musical, intitulado "Dança das Figuras". Tratava-se de um catálogo de matrizes corporais e vocais com ações e corporeidades de algumas figuras do Cavalo Marinho, com duração de 30 minutos. Estudo este, que no futuro vai gerar o primeiro espetáculo da Cia Mundu Rodá, chamado *A Donzela Guerreira*.

Chegado 2004, a dupla regressa a São Paulo, consolidando a Cia. Mundu Rodá e trazendo na bagagem as experiências de campo, que tanto legitimam um pesquisador. A partir do ano de 2005 passam a realizar diferentes projetos, a fazer viagens ministrando oficinas e preparação de grupos artísticos, ganhando cada vez mais visibilidade. A relação com os mestres continua sendo cultivada, através de visitas frequentes aos grupos de Cavalo Marinho em Pernambuco e através de outra ação promovida pela Cia, que é a de trazer os mestres populares, anualmente a São Paulo, para a realização de trabalhos artísticos e pedagógicos. Para o fortalecimento e a possibilidade de viabilização, essas ações acontecem em parceria com instituições públicas e privadas tais como SESC-SP, UNESP, UNICAMP, Espaço Cachuera! etc. As atividades desenvolvidas variam entre apresentações, workshops, aulas e trocas artísticas.

Recentemente, em 2014, a Cia fez quinze anos de estrada carregando muitas vivências, deslocamentos geográficos e histórias. Possuem dois espetáculos cênicos, *A Donzela Guerreira (2007) e Estrada (2009)* e uma aula-espetáculo, intitulada *Corporeidades Brasileiras: da Tradição à Cena Contemporânea*. Coordenam um núcleo paralelo de pesquisa, o *Núcleo Manjarra (2005*), que pratica

em São Paulo diversas tradições pernambucanas. Além disso, promovem workshops: *Treinamento técnico do ator/bailarino a partir das danças tradicionais brasileiras, Máscaras Brasileiras: Figuras do Cavalo Marinho, Poesia do Corpo Brincador: Partituras Físicas, Corporeidades do Cavalo Marinho e o Trabalho do Ator/Bailarino, Cortejo Cênico Musical e Oficina de Rabeca*. Mantém contato com os mestres tradicionais e quando os trazem a São Paulo organizam conjuntamente com eles o evento *Mundu Mestres Mundo Rodá*.

Agora, neste momento da viagem, nossos personagens ancorados na cidade de São Paulo ampliam seus deslocamentos num ir e vir contínuo. Com a pesquisa sendo desenrolada, a busca não parou. O trabalho de investigação na busca de uma poética própria a partir das danças tradicionais vai se concretizando e sendo visto através das ações artísticas que promovem e, do fortalecimento político que se dá nas parcerias criadas pela Cia, com artistas importantes das práticas teatrais, como o grupo LUME, Eugênio Barba e outros que representam o pensamento da pesquisa cênica entre tradição e contemporaneidade.

A partir dessas trocas, uma metodologia de trabalho para o ator/bailarino está sendo criada pela Cia e experimentada pela comunidade teatral. Fala-se sobre sistematização, treinamento, criação, corporeidades e dramaturgias. Terminologias que estão vinculadas a algumas práticas contemporâneas de teatro e dança.

A Mundu Rodá conceitua a sua pesquisa com o objetivo de elaborar e organizar novas formas de construções corporais integradas ao canto e a música, ao teatro e a dança, dialogando com a tradição e inovação, trilhando um caminho para a elaboração de um treinamento técnico que contribua na formação de atores e bailarinos e esboçando a criação de novas formas de expressões contemporâneas da arte brasileira. Fala também que sua pesquisa e trabalhos artísticos são permeados pelos princípios físicos e energéticos que constituem as danças tradicionais brasileiras, bem como, o estudo biomecânico do corpo-brincador e seus elementos constituintes.

Partindo disto, eu observo que a Cia Mundu Rodá vem desenvolvendo a sua metodologia de trabalho aqui no Brasil. Uma metodologia que ganha características especiais, por unir a ideia de um treinamento técnico codificado e extracotidiano, com as corporeidades existentes em manifestações espetaculares tradicionais brasileiras. No caso, a Mundu Rodá busca investigar tais corporeidades na

brincadeira do Cavalo Marinho Pernambucano visando construir uma linguagem cênica própria, assim como o Grupo Grial de Dança, ao qual retornarei mais adiante.

Observando o trabalho da Mundu Rodá, considero que existem dois focos de investigação que partem do Cavalo Marinho. O primeiro deles é a investigação dos elementos físicos e energéticos presentes na brincadeira do Cavalo Marinho e que são, por eles, direcionados ao trabalho do ator/bailarino. Este foco tem como objetivo a elaboração e prática de formas de treinamento, criadas para preparar o corpo do intérprete. Como acontecem as práticas de treinamento do grupo? Vou me debruçar um pouco sobre este foco, antes de apresentar-lhes o segundo.

Durante alguns meses do ano de 2013, eu pude integrar e acompanhar o trabalho da Cia, num curso de extensão realizado no Instituto de Artes da Unesp. O curso ministrado por Alício e Juliana chamava-se: *O Trabalho do Ator/Bailarino a partir das Danças Tradicionais Brasileiras.* Aconteceu de março a novembro, com encontros semanais às quartas-feiras, das 19 às 22 horas. Começou com um encontro prático, ainda em março, para a seleção dos participantes. Desta seleção, com mais de 50 inscritos, formou-se um grupo de 20 pessoas com diferentes experiências artísticas para início do trabalho. Usarei as minhas anotações de aulas, para apresentar o trabalho do grupo e refletir sobre ele.

De março até maio de 2013, nossa investigação deu-se precisamente nas danças do Cavalo Marinho. De junho em diante, foram introduzidas as vivências com o Maracatu Rural, e nos meses de setembro e outubro, tivemos aulas com a presença de alguns mestres destas manifestações. Nos primeiros meses de trabalho, a estrutura dos nossos encontros semanais em sala, era basicamente dividida em três momentos:

O primeiro momento eu intitulo de *Chegada*. Correspondia a nossa chegada em sala, onde nos era dado um tempo para um aquecimento individual e livre. O tempo variava entre 15 e 20 minutos. Era o momento em que cada integrante encontrava sua maneira pessoal de aquecer e conectar-se com o encontro. Geralmente ficávamos sem conversar e deitados no chão. Podia-se perceber um pouco do repertório corporal de cada integrante, a partir dos exercícios que escolhia para executar. Alguns faziam alongamentos musculares, outros integrantes faziam massagens, outros buscavam a respiração como prática etc. Em alguns encontros, este momento aconteceu com ambiência sonora, em outros, apenas com o silêncio

da sala. Era um momento considerado importante para se construir uma atmosfera de trabalho que propiciasse uma transformação da energia corporal cotidiana que trazíamos. No final do tempo estabelecido, o encontro passava a ser conduzido pela Juliana ou pelo Alício, que no decorrer da aula, alternavam a condução. Daí em diante, seguíamos para o segundo momento.

O segundo momento, eu intitulei de *Etapa Pré-expressiva*, por perceber nele os princípios técnicos que regem o trabalho do grupo e se comunicam com os mesmos, explorados por Meyerhold, Barba e o Lume. A Antropologia Teatral afirma que existe um nível básico de organização comum a todos os atores e define esse nível como pré-expressivo. Seria o nível que se ocupa com o como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador. Fala ainda que o nível pré-expressivo está na raiz das várias técnicas de representação. E que os resultados desse princípio parecem mais evidentes em gêneros codificados, onde a técnica que coloca o corpo em forma é codificada independentemente do resultado/significado. Sendo assim, os princípios da pré-expressividade são mais comuns e universais do que se imagina à primeira vista. A pré-expressividade não se preocupa com a expressão artística em si, mas com aquilo que anteriormente a torna possível.

Renato Ferracini, ator e pesquisador do Grupo LUME, falando sobre a pré-expressividade, diz que:

> A pré-expressão, portanto, é o alicerce do trabalho não interpretativo, pois é nesse nível que o ator busca aprender e treinar uma maneira operativa, técnica e orgânica de articular, tanto suas ações físicas e vocais no espaço como, e principalmente, sua dilatação corpórea, sua presença cênica e a manipulação de energias. (FERRACINI, 2001, p.100).

É aqui nessa etapa da pré-expressividade que encontramos a maneira pessoal da Cia de elaborar procedimentos para treinar o corpo do intérprete, no mesmo caminho do LUME, buscando sistematizar uma técnica pessoal de treinamento a serviço da representação. Nessa etapa era repetida, a cada encontro, uma mesma sequência de exercícios físicos que exploravam aspectos da percepção espacial e coletiva, e da percepção do corpo em si. Detenho-me a descrever do meu modo alguns dos exercícios elaborados e repetidos nesse momento das aulas, com liberdade para dar-lhes nomes, pois os mesmos não eram nomeados pelos professores no momento da condução:

1 – Caminhada no espaço – caminhávamos livremente pelo espaço da sala, explorando diferentes direções e seguindo um comando de voz, que indicava a alteridade do tempo-ritmo da caminhada, na contagem de 0 a 10. Cada número correspondia a uma velocidade que deveria ser encontrada pelo grupo;

2 – Treinamento energético – Começávamos deitados no chão e íamos seguindo a condução da voz do professor que nos pedia para explorar partes do corpo. Essa exploração das partes seguia num crescente, até estarmos deslocando em diferentes níveis do espaço, alternando ritmos, velocidades e as energias produzidas pelo corpo;

3 – Ondulações da coluna vertebral – esse exercício era realizado em dupla. Através do toque no corpo do outro um integrante estimulava a ondulação de sua coluna vertebral, nas direções para cima e para baixo, alternando velocidades. Os pés precisavam ficar fixados no chão, com os joelhos levemente flexionados e somente a coluna em movimento;

4 – Enraizamento – Ficávamos com os pés enraizados no chão, os joelhos flexionados e em deslocamento pela sala, realizávamos a transferência de peso de um pé para o outro. Começando pelos dedos do pé até "plantarmos" o calcanhar no chão. O centro do corpo (centro de gravidade) que está localizado logo abaixo do umbigo precisava estar ativado. A indicação era de direcionar o movimento para baixo no momento da transferência, como se quiséssemos espalhar os dedos e pés como raízes;

5 – Pequenos Saltos – Seguidos por estímulos sonoros, geralmente o estalar de palmas, realizávamos pequenos saltos transferindo de uma perna à outra, explorando o equilíbrio do corpo;

6 – **Caminhada em dupla** – Segurando a cintura do outro, caminhávamos juntos pela sala. Em seguida individualmente, repetíamos o exercício sem a condução do outro;

7 – ***Trupés***[21] **em roda** – Formávamos uma roda no centro da sala que era centralizada por um dos professores, aonde íamos o seguindo, copiando e repetindo

[21] Os trupés são passos codificados do Cavalo Marinho e dançados pelos brincadores em alguns momentos da brincadeira. Um dos momentos dedicados à apresentação dos trupés acontece na hora da apresentação dos brincadores chamados de galantes. Geralmente, nesse momento, o

os trupés executados por ele. Passávamos muito tempo repetindo os trupés na roda e em outras variações: às vezes em duplas, outras vezes pelo espaço livremente. Também acontecia de Alício conduzir o exercício tocando ao vivo o pandeiro ou a rabeca;

8 – Ações Físicas – Tínhamos como matrizes para exploramos na movimentação, três ações: limpar, cortar e lançar. Utilizando os joelhos flexionados e os pés enraizados ao chão, caminhávamos pela sala, em diferentes direções, explorando as três ações. Cada integrante estava livre para descobrir diferentes formas de como executar as ações no espaço. Este exercício foi criado pelos professores a partir do estudo da biomecânica dos corpos dos brincadores do Cavalo Marinho que são cortadores da cana-de-açúcar;

9 – Roda de mergulhão - Em roda, deslocando, a partir, do passo feito pelos pés, o trupé, um integrante vai buscar o outro, levando-o para o centro da roda e em seguida retornando ao seu lugar. O integrante que chega ao centro da roda tem que buscar outro e assim sucessivamente. Esse deslocamento acontece dentro de uma marcação rítmica conduzida pela música. Nesse exercício, trabalhamos com músicas gravadas e outras executadas ao vivo com pandeiro e rabeca. Aqui se treinava também, na relação com o outro, a busca de um estado de jogo e o improviso.

Estes últimos exercícios que realizávamos foram diretamente extraídos das investigações do grupo com o Cavalo Marinho e as corporeidades contidas na brincadeira. Estes representam as especificidades do treinamento que estão sistematizando no contato com as tradições populares brasileiras.

O segundo foco de investigação que observei no trabalho do grupo é o trabalho de releitura dos signos da brincadeira para a cena, através da construção de dramaturgias. Depois de treinado o corpo com os elementos pré-expressivos, íamos para a investigação de cenas individuais. Num dos encontros trouxemos um texto e duas imagens para serem matrizes do trabalho de criação de cenas. Escolhemos frases do texto e delas destacamos sete ações físicas. Das imagens,

---

público pode participar e dançar, repetindo atrás dos galantes os passos executados. Os trupés aparecem também como movimentações que caracterizam algumas figuras da brincadeira.

após um período de observação, tentamos traduzir no corpo o estado expressivo que aquela imagem representava.

Então tínhamos como matrizes para a cena sete ações físicas e um estado corporal. Na realização das ações, precisávamos utilizar os trupés do Cavalo Marinho aprendidos em aula. Ficávamos um longo período elaborando a criação de uma partitura física que reunisse todas essas matrizes. Depois apresentávamos uns aos outros. Nesse procedimento, vejo a busca de construir uma dramaturgia que é pessoal e que busca incluir os códigos das matrizes do Cavalo Marinho na cena. Mas será isto, sempre necessário? Seria necessário que na estrutura de uma cena que não fala sobre o universo do Cavalo Marinho, seus símbolos apareçam? Eles aparecem porque são realmente estruturantes da cena ou apenas para caracterizar àquela natureza de pesquisa?

Acredito que através do treinamento proporcionado pelo grupo podemos chegar a um corpo de ator/bailarino que se expressa de forma pessoal, dominando princípios pré-expressivos universais e advindos de técnicas de representação codificadas, como o Cavalo Marinho. Mas ainda não fica claro para mim porque essas matrizes corporais extraídas da brincadeira precisam aparecer no corpo ou na cena, se antes, elas eram empregadas para uma etapa pré-expressiva, ou seja, anterior à cena. Sendo assim, na etapa expressiva que está ligada à criação e à atuação, como essas matrizes podem estar diluídas no corpo do intérprete servindo a qualquer criação dramatúrgica? Ficar dependente destas matrizes para legitimar ou especificar uma linguagem pessoal de representação, não seria somente, reproduzi-las como mimese? Ou reduzi-las a um caráter de novidade e inventividade de linguagem?

Preocupa-me pensar que o trabalho de releituras das tradições populares à cena pode representar apenas uma construção de formas exóticas ou diferenciadas de fazer. Ou ainda mais, que o corpo fique tão especializado nos mesmos códigos, que se aprisione neles mesmo, não conseguindo mais possibilitar novas leituras. Ou ainda, que a corporeidade e singularidade do intérprete-criador não sejam elementos de recriação, quando o resultado precisa aparecer codificado em vocabulários fixos e pré-estabelecidos. Essas problemáticas levantadas por mim: a legitimação dos símbolos e códigos de uma tradição como invenção de linguagem e a discussão sobre a corporeidade do intérprete-criador no processo criativo, também aparecem

no trabalho do Grupo Grial de Dança, que veremos logo mais. Por serem recorrentes nesse universo de pesquisas, parece-me pertinente discuti-las. Pensarmos nos atuais procedimentos contemporâneos de criação que, muitas vezes, anulam o sujeito criador. Pensar em que corpo *brincante* está se buscando.

Ainda sem muitas certezas, pois me debruçarei a refletir sobre esta hipótese com mais aprofundamento no último capítulo e na conclusão dessa viagem, arrisco apostar que a ideia de uma atuação que surge pelas dinâmicas *motrizes* do corpo, poderia responder a estas perguntas. Quero dizer que o mais importante de percebermos num momento de atuação seria *como* aquele corpo cria ou expressa o que foi absorvido como matriz em treinamento e não *o que* ou *quais* são as matrizes que diferenciam a linguagem. Dando seguimento à viagem, debruço-me agora, a refletir diretamente sobre uma ideia de corpo brincante, que de alguma maneira, faz diálogo com a prática da Cia Mundu Rodá e diretamente com a minha experiência no Grupo Grial e com o Cavalo Marinho.

1.4 O corpo *Brincante* como eixo condutor

Fotografia 2 – Kleber Lourenço em cena no espetáculo Estar aqui ou ali?

Fonte: fotografia de Val Lima.

> *"O atuador (ator, dançarino ou performer) atua justamente nos espaços "entre" elementos, fazendo-os se relacionar e gerar uma máquina poética que se faz e refaz num continuum fluxo espiralado"*[22]
>
> (FERRACINI, 2013, p. 70)

A segunda pista da viagem tem a ver com o pesquisador que sou hoje, realizando essa pesquisa de mestrado. Tem a ver com o meu pensamento debruçado sobre as experiências vividas com o Cavalo Marinho e no Grupo Grial, e que geraram ideias sobre esse corpo que se "busca" e "atua" a partir do contato com os elementos expressivos das manifestações populares. Aqui, a tentativa é apresentar as ideias ou conceitos que venho manejando para desenvolver a viagem (pesquisa). Resolvi expô-las como pistas, porque são hipóteses, reflexões, articulações feitas a partir de conceitos encontrados no tempo presente, para que o

[22] FERRACINI, Renato. Ensaios de atuação. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013, p.70.

leitor possa tê-las como um eixo condutor e, no decorrer da viagem, possa fazer associações com as vivências que serão relatadas posteriormente.

No dicionário Houasiss, o verbo *buscar* aparece com os seguintes significados: *esforçar-se por achar ou descobrir (algo ou alguém); examinar minuciosamente, investigar, pesquisar, esquadrinhar; fazer tentativa para; esforçar-se por; empenhar-se, pretender; recorrer a si próprio; andar em busca do outro.* Neste trabalho construí a viagem como metáfora para a busca pelo corpo *brincante*. Uma viagem que tem como meta descobrir que corpos "estão em jogo" (LOUPPE, 2004) num determinado fazer artístico cênico. Parece-me que estes objetivos do buscar estão vinculados ao exercício prático de grupos e pesquisadores das artes cênicas. Estamos sempre buscando descobrir uma maneira de realizar aquilo que acreditamos e que idealizamos como meta. Tratando-se desta pesquisa, em minha trajetória, estive sempre em contato com pesquisadores que buscavam um corpo ideal no campo da atuação, um corpo que traduzisse na cena seus discursos ideológicos, e para isso desenvolviam metodologias próprias. No contato com elementos expressivos do Cavalo Marinho como treinamento físico para o intérprete-criador, seja da dança ou do teatro, muito se fala do *brincador* popular e suas corporeidades. O *brincador* e a sua capacidade de atuar em jogo, articulado a toda estrutura da brincadeira (o espaço, a música, o público, o improviso, os elementos cênicos, como a máscara, etc.). O brincar seria uma das características desse *brincador* e da sua corporeidade, que gera tanto interesse por parte dos pesquisadores em arte.

Oswaldo Barroso (2004) comenta sobre o brincar como um termo adequado para designar o fazer do ator brincante. Na brincadeira, rigorosamente, não se apresenta, não se representa, simplesmente se brinca. Brinca-se no sentido de que os brincantes apenas se divertem junto com o público, que também faz parte da brincadeira. Uma brincadeira coletiva na qual os brincantes, a partir de um acordo sobre uma estrutura, vivem outra vida, uma vida de faz de conta, improvisando livremente. "A característica de variação e o fato da brincadeira se estabelecer na relação com a plateia localizam a ideia de brincadeira no *espaço-entre"* (ABREU, 2010, p.48) tornando a noção de brincadeira próxima da de performance. Definida dessa forma, performance pode ser um conceito guarda-chuva que abriga, entre

outros, as festas e ritos populares, bem como as manifestações cênicas mais diversas (VILLAR, 2003).

Como comentei acima, o brincar seria uma das características desse corpo *brincante* que procuramos e treinamos. A atuação está vinculada a uma ideia relacional de *jogar*, a uma capacidade adquirida em treinamento para articular todos os elementos constituintes na cena, no momento do jogo, no momento da atuação. "A partir do momento que o brincante conhece os códigos da brincadeira, pode de fato brincar" (ABREU, 2010, p.55). O brincar está ligado a um estado de organicidade e de domínio de alguns princípios técnicos que aparecem na atuação performática: a repetição, a presença, a integração, a precisão, o risco, a superação dos limites do corpo, a relação com o outro, relação com as bases do corpo, com o espaço, com o ritmo, a musicalidade, etc. Estes princípios foram catalogados por vários pesquisadores e são ferramentas para o treinamento desse corpo.

Alimentando esta trama *entre* passado e presente da minha experiência, venho a pensar no corpo *brincante* do Grupo Grial. Enquanto intérprete do grupo, nossos treinamentos para alcançar esse corpo aconteciam na realização de aulas de danças com mestres populares. Os primeiros princípios para o treinamento era o da imitação e o da repetição dos passos. Em seguida esses passos iam sendo registrados no corpo, tornando-se códigos (matrizes) que mais tarde serviriam para a criação da coreografia ou cena. Participei da criação de cinco dos seis espetáculos que constituem a primeira fase do grupo: *O auto do estudante que se vendeu ao diabo (1999), As visagens de Quaderna ao sol do Reino Encoberto (2000), Uma mulher vestida de sol: Romeu e Julieta (2001), Folheto V: Hemisfério Sol (2002), O pasto iluminado (2003).* Não fui criador no primeiro espetáculo *A demanda do Graal dançado (1997),* mas pude dançá-lo posteriormente como repertório do grupo.

Nos cinco espetáculos que participei, a dinâmica de pesquisa estava centrada no estudo e releitura do passo do *mergulhão* e do passo do *galante*[23]*,* bem como na transcriação para a cena, de elementos estruturais do folguedo do Cavalo Marinho: a espacialidade, a musicalidade, as figuras, as indumentárias, etc. Os passos serviam para a criação coreográfica dos espetáculos e para a dramaturgia do corpo dos intérpretes, e os elementos do folguedo para compor visualmente a dramaturgia

[23] Galantes são os dançarinos do Cavalo Marinho, que executam passos também chamados de trupés.

da cena. Outras matrizes de danças populares também eram vivenciadas durante a pesquisa, tais como, o maracatu de baque solto, o maracatu de baque virado, e a capoeira. Em geral, o processo era semelhante: primeiro a vivência com o passo (matriz), depois a apropriação do passo e posteriormente a reelaboração do mesmo na criação.

A problemática que levanto nessa metodologia de trabalho para pensarmos o corpo *brincante* aparece quando recordo da etapa de reelaboração da matriz já apropriada. Sim, o brincar, o jogar e o improvisar eram os mecanismos acionados para a reelaboração das matrizes e a criação da coreografia. Porém, o resultado produzido por nós, criadores, era reelaborado pela coréografa numa tentativa de reorganizar o material ao seu ideal de corpo ou ao seu objetivo coreográfico. Então, acontecia um trabalho contraditório ao treinamento de atuação-criação que vivíamos, o qual era apoiado numa liberdade de jogo e brincadeira. Muitas vezes a criação subjetiva e singular do intérprete era descartada, porque não se adequava aos códigos que representavam o universo pesquisado. A improvisação tinha que estar a serviço do imaginário popular do grupo e da coreógrafa, que tinha sua busca muito clara como poética a ser construída. Uma poética de dança contemporânea que evidenciasse uma corporalidade "estranha", alimentada no universo épico e literário do escritor Ariano Suassuna, como exemplo de corporalidade brasileira. A busca parecia ser focada numa homogeneização do corpo coletivo (elenco), um "ver a si mesmo no outro", como afirma Heidegger. Buscava-se um corpo *brincante*, mas preso em formas, símbolos e códigos. Talvez, nesse caso, o conceito pensado neste trabalho estava mais ligado ao termo *brincante* como figura representativa das festas populares e símbolo do saber tradicional, do que, como uma metáfora a ser alcançada para o intérprete-criador cênico.

Esse processo me faz querer questionar sobre os procedimentos de criação em arte cênica. E no caso da pesquisa com a cultura popular, que se apresenta tão livre e muitas vezes descodificada, quero refletir como algumas sistematizações cristalizam uma ideia fixa de corpo e, como elas, ao executar esse pensamento aprisionador, constroem uma corporalidade contrária ao imaginário pesquisado. O corpo *brincante*, nesse caso, passa a ser meramente objeto de pesquisa, muitas vezes, um mero executor de uma ideia. Um corpo sem voz, sem singularidade e subjetividade. Nisso, se insere um importante debate sobre as concepções de

identidade ao longo da história, como afirma a pesquisadora Roberta Ramos Marques:

> O corpo é o lugar de inscrição desse debate, de forma que ele pode ser concebido como tão estável quanto a identidade (em uma concepção de identidade como algo *a priori*) ou como sistema em aberto (convergente com a concepção de que a identidade só existe como construção discursiva). Logo, a crise ontológica do sujeito é uma discussão que também diz respeito ao corpo, sobretudo em uma compreensão não dualista entre corpo e mente. (MARQUES, 2012, p.212).

Tendo o corpo como lugar da discussão e percebendo a transformação que a história da dança tem refletido desse binômio "*corpo-identidade"* (MARQUES, 2012), é de extrema importância questionar a relação de causa e efeito entre técnica e corpo. Roberta aponta que, no entanto, a desconstrução dessa relação de causa e efeito a ser construído, vem com a prática na dança contemporânea, de experimentar, tanto na preparação corporal quanto na criação coreográfica, uma interdisciplinaridade de vocabulários e gêneros de performance. E essa prática, a partir da experimentação de várias técnicas, concorre para superar as fronteiras precisas entre os corpos e, juntamente a isso, entre as identidades a eles antes coladas, que são, portanto, negadas em sua existência verdadeira e profunda e passam a ser negociadas pela provisoriedade de cada movimento.

Neste raciocínio, pensar qual *corpo está em jogo* na ideia de corpo *brincante* é pertinente. Pensar qual *brincante* é esse que somos no estado de atuação, tem a ver com a quebra do equívoco "de que existe um corpo neutro a partir do qual se pode articular qualquer motivo coreográfico" (MARQUES, 2012, p.217). E quebrar a suposição de um corpo absoluto, universal e unívoco. Quebrar uma herança deixada pela dança moderna, de tantos corpos e práticas de treinamento, que talvez se enquadrem na prática do Grupo Grial. Assim, resta ao dançarino contemporâneo, não inventar um novo corpo, mas compreender seu corpo ao máximo e fazer dele um projeto lúcido, entendendo que limites do próprio corpo estão borrados em relação à presença de outros corpos. Segundo Roberta, "a desnaturalização da ideia de um corpo neutro, universal ou absoluto conduz à compreensão do corpo como transitório, construindo-se e reconstruindo-se na história" (MARQUES, 2012, p. 217).

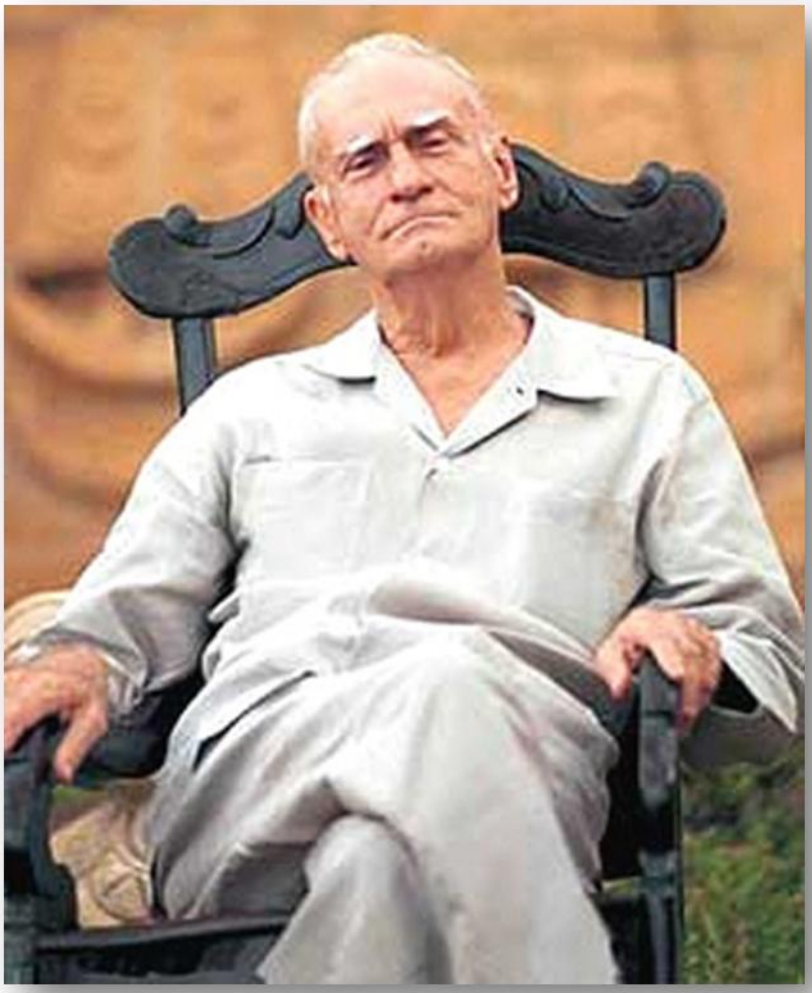
Talvez este seja o lugar que habito e acredito, quando provoco esta discussão neste trabalho. O lugar de um *corpo-história* (LOUPPE, 2004) transitório e constituído na imprevisibilidade. Levantando estes questionamentos e observando a

minha prática no Grial, não quero de forma alguma desmerecer o trabalho do grupo. Ao contrário, me faço refletir hoje e amplio esta discussão para outras práticas existentes no Brasil nesse mesmo formato de pesquisa. Também é necessário levar em consideração que a busca do Grial está inteiramente ligada a um projeto estético-político de “afirmação épica do popular” (MARQUES, 2012), o que o faz perseguir um imaginário fixo. Vejamos no próximo capítulo da viagem, as raízes desse projeto para entendermos melhor a prática do grupo.

2 CAPÍTULO II – Primeira parada: a busca do Graal dançado

2.1 O mentor: Ariano Suassuna e o corpo armorial

Fotografia 3 – O escritor Ariano Suassuna sentado em seu "trono" no seio do lar.



Fonte: Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ)[24]

Chegamos ao segundo capítulo da viagem onde vos apresentarei o segundo personagem central desta narrativa: O Grupo Grial de Dança. Ele foi criado pelo escritor Ariano Suassuna e a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, personagens importantes na existência do grupo, que também serão apresentados aqui. Essa iniciativa fez parte de uma das ações estéticas do Movimento Armorial, também criado pelo escritor. O fato é que, para entender melhor a ideia de corpo desenvolvida pelo Grupo Grial e a minha problematização sobre o corpo *brincante*, explicitada no capítulo anterior, faz-se necessário entender o pensamento defendido

[24] Disponível em: <http://www.basilio.fundaj.gov.br>. Acesso em: 13 jul. 2015.

por Ariano (mentor da criação do grupo) e seguido pelos artistas que compõem o Movimento, bem como, conhecer a prática do grupo, em qual contexto o grupo foi criado e os seus objetivos. Como citado na introdução, meu encontro com Ariano se deu na época da universidade quando eu descobri, através dos estudos teóricos, que a sua prática artística e política (TEP e TPN) influenciavam diretamente os modelos de produção em arte, produzidos no estado de Pernambuco, bem como as ideias de releitura das tradições à cena.

Por conseguinte, ingressei como artista pesquisador em experiências regidas por sua forma de pensar, e seria inevitável que essas experiências, revisitadas aqui, como a minha dentro do Grial, gerassem os questionamentos que levantei no capítulo I deste trabalho: o papel do pesquisador da tradição popular na contemporaneidade a partir das suas ações e responsabilidades, a relação com o objeto popular pesquisado (a existência de trocas, apadrinhamentos e acordos realizados) e o relato da trajetória de alguns pesquisadores em busca de sistematizar e\ou construir uma poética própria de releitura das tradições. É o projeto político-estético de Ariano que iremos conhecer agora, que fomenta a prática do Grial e, a partir dela, possibilita discutir aqui, aspectos sobre corporeidade e identidade, criação de linguagem poética, procedimentos e sistematização de treinamentos e releitura cênica. Vejamos então, por onde caminha tal pensamento.

Vimos já na introdução do trabalho, que Ariano esteve engajado em ações em prol da cultura brasileira. As primeiras manifestações foram coletivas, feitas ao lado de Hermilo Borba Filho, no TEP e no TPN, pensando uma arte dramática nacional que refletisse as ideias, os problemas e interesses do povo, estimulando assim, o aparecimento de uma dramaturgia nordestina. Depois dessa fase, já nos anos 70, Ariano, enquanto ocupava o cargo de diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco, oficializa o surgimento do Movimento Armorial. O evento oficial que marcou este surgimento foi composto de um concerto e uma exposição de artes plásticas. O Movimento reunia um grande número de artistas, músicos, escritores e poetas, e tinha como principal objetivo investir na criação de uma arte brasileira erudita a partir de elementos da cultura popular nordestina, principalmente folhetos e folguedos nordestinos:

> A arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (MARQUES, 2012, p.64).

A busca da poética popular como modelo de criação era a meta dos artistas do Movimento e do seu mentor. Artistas cultos que recorrem à obra popular como a um “material” a ser criado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifestava-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida paralelamente à criação, e regidas pelo mentor, quanto na multiplicidade das referências culturais. Gil Vicente, Calderón de La Barca, Cervantes, José de Alencar, Euclides da Cunha e Federico García Lorca são identificados como os “mestres” de Suassuna e de outros artistas armoriais. Essa relação de mentor que Ariano assumia com os artistas do Movimento, perceberemos mais adiante também, na relação entre Maria Paula (coreógrafa do Grial) e o escritor durante os processos criativos que presenciei no grupo. A coreógrafa ia até o escritor para consulta de referências e compartilhamento de suas ideias criativas e, em “troca”, o mentor apontava direções para o seu caminhar à frente da criação.

A figura de Ariano era muito importante na condução e desenvolvimento de um pensamento que guiasse as buscas dos artistas no Movimento. Exercitando uma estética da recriação dos elementos populares para uma arte erudita de cunho nacionalista, o Movimento ganhava forma, em trabalhos produzidos na música, artes plásticas, literatura, cinema, teatro e dança. Para chegarmos ao Grial, interessa-me apresentar rapidamente as mais relevantes iniciativas armoriais com a linguagem da dança.

A primeira delas foi em 1975 quando Ariano Suassuna atuava como secretário de cultura da prefeitura da cidade do Recife e convidou uma renomada professora de balé clássico, Flávia Barros, para criar um grupo chamado *Balé Armorial do Nordeste*, realizando assim, tal experiência na linguagem da dança dentro dos propósitos estéticos do Armorial (MARQUES, 2012). Essa experiência aconteceu com a criação de um único espetáculo chamado *Iniciação armorial aos mistérios do boi de Afogados (1976)*. A criação aconteceu durante um ano, com um núcleo fixo composto por bailarinos de formação clássica e um núcleo composto

pelo grupo popular do Mestre Capitão Antônio Pereira, responsável pelo Cavalo Marinho chamado *Boi Misterioso de Afogados,* brinquedo que inspirou e deu título a peça de Hermilo Borba Filho, a qual eu dirigi e relatei na introdução deste trabalho.

Nessa experiência, Ariano, que também roteirizava o espetáculo, fez a divisão do elenco em dois núcleos: um de bailarinos eruditos e outro, de dançarinos populares. Ação que irá se repetir como método de trabalho no surgimento do Grial. A preparação técnica dos bailarinos se dava por meio de aulas com a técnica da dança clássica que eram realizadas apenas pelo núcleo dos eruditos, que por sua vez, ganhavam uma "bolsa de trabalho" (pagamento fixo e mensal) para participarem do projeto. Os bailarinos do núcleo popular não participaram do processo de criação e foram inseridos no espetáculo quando o mesmo já estava elaborado. Suas participações eram pagas através de cachês (MARQUES, 2012). Nota-se aqui, uma divisão hierárquica na relação de trabalho que eu associo àquela reflexão sobre o papel do pesquisador de cultura popular, exposta no capítulo I. Lá eu falava das trocas existentes entre os pesquisadores e os *brincadores* que, muitas vezes, são utilizados como meros "objetos" na criação, repassando seus saberes em troca de cachês para sua sobrevivência. Este é um exemplo de quando as matrizes populares estão apenas 'servindo' de objeto de estudo e símbolo de uma ideia elaborada. Os elementos populares, nesse caso os dançarinos do Cavalo Marinho, entraram no processo de criação para ressaltar a simbologia de brasilidade criada por Ariano para o roteiro do espetáculo. Também é possível pensar aqui sobre quais procedimentos são escolhidos para transpor as danças populares à cena, percebendo nesse exemplo, uma reprodução do pensamento hegemônico, onde o conhecimento erudito prevalece ao saber popular. Vê-se negado ao intérprete popular o seu papel de criador dentro do processo. Ou talvez não interesse ao processo, dar voz ao dançarino popular como sujeito criador, mas apenas como um executor de seu universo popular. Algo semelhante irá acontecer na prática do Grial, como veremos a seguir.

A segunda tentativa na construção de uma dança armorial, fomentada pelo mentor Ariano, se deu em conjunto com André Madureira e deu origem ao *Balé Popular do Recife (1977),* existente até hoje (MARQUES, 2012). Esta experiência seguiu um caminho diferente da anterior, priorizando a pesquisa *in loco* dos folguedos e das danças populares com a catalogação e recriação de passos.

Grupos populares eram contratados para a finalidade de estudo do *Balé*, que participava da brincadeira para entender que essa era a maneira de assimilar tal conteúdo. Uma espécie de metodologia 'etnográfica' do pesquisador como eu mencionei também no primeiro capítulo. Prática bastante comum até hoje, com pesquisadores que releem as danças populares, como a Cia Mundu Rodá e o próprio Grupo Grial.

Nessa experiência não se trabalhou com a técnica de dança clássica na preparação dos bailarinos, pois se desejava chegar à linguagem almejada (uma dança brasileira erudita) através da própria prática com as danças populares. Essa metodologia de catalogação e recriação do grupo levava à cena uma estilização do universo popular. Mas, ainda sim, o foco era a execução do passo, *matriz* principal da pesquisa. Novamente, perseguia-se a ideia de um corpo onde o sujeito deste corpo não tinha relevância, a não ser como um "objeto" à criação.

As problemáticas apontadas acima, no relato das duas experiências em dança, servem para ilustrar os questionamentos que venho fazendo ao longo dessa viagem e que irão ser somadas à prática do Grial. É importante notar que essas mesmas práticas fazem parte de um "pensamento" sobre a construção de um corpo "ideal" que represente o imaginário defendido pelo mentor Ariano Suassuna.

A pesquisadora Roberta Ramos (2012) afirma que o pensamento ou teoria do Movimento confunde-se com o pensamento do próprio escritor, gerando assim, o que ela chama de pensamento armorial. Ela aborda a visão de Ariano e do Movimento, sobretudo "tocante a como, através da noção de *nação castanha*, dá-se uma afirmação épica das identidades populares" (MARQUES, 2012, p.72). Explica que a noção de *nação castanha*, que Ariano defende em seus discursos literário e teórico, se forma no interior do contexto discursivo de mestiçagem como algo positivo e igualmente compreendido como fusão harmônica.

> Uma compreensão do diverso oposta à que Glissant descreve como *caos-mundo*. [...] Na *nação castanha* o conjunto de diferenças é assimilado pela sua fusão em uma só visão. Justificando-se como extração da diversidade, o que se autodenomina como *universal* apaga de sua formação o processo de transformação do particular em universal, a partir do qual o *outro* sempre é legível pelo modelo da transparência daquele que o interpreta, como detentor de uma voz hegemônica. (MARQUES, 2012, p.73).

É essa anulação da corporeidade do sujeito criador e suas particularidades, que considero questionável na pesquisa com as releituras. Ou mais ainda, na utilização do corpo *brincante,* seja ele de formação “popular” ou “erudita”, como um mero reprodutor de códigos, e em se tratando da poética de Ariano, reprodutor de símbolos que reforçam seu conceito de identidade cultural.

Anos mais tarde acontecerá a terceira iniciativa armorial em dança com a criação do Grupo Grial. Veremos como se manipulam as questões aqui levantadas na prática que pude vivenciar no grupo. Mas antes de descrever essa prática, apresentarei a seguir, tal qual eu fiz com Ariano, a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo, para que possamos entender também o seu universo referencial e o contexto que a encaminha a ser condutora da nova empreitada erigida pelo escritor.

2.2 A condutora: Maria Paula Costa Rêgo

Fotografia 4 – Maria Paula Costa Rêgo

Fonte: Blog Passarela Cultural[25]

Maria Paula Costa Rêgo nasceu no Recife-PE e tinha oito anos de idade quando começou sua formação em dança. Dos oito aos 15 anos, essa formação

[25] Disponível em: http://passarelacultural.blogspot.com.br/search?q=maria+paula+costa&max-results=20&by-date=true. Acesso em: 13 jul. 2015.

aconteceu na escola em que estudava, a qual se chamava Mater Christi. A escola tem como proposta uma educação integral focada na arte, na ideia de um "corpo livre" e no projeto de estimular nas crianças "um caminho sem guias, sem mestres", baseado na pedagogia da Dra. Maria Montessori. Sua formação não começou pelos moldes mais "convencionais" com a iniciação na técnica de dança clássica. No Mater Christi, as aulas que Paula recebia eram de expressão corporal e de improvisação, baseados na prática de María Fux.[26] A experiência sólida com a improvisação desenvolvida ao longo da sua vida proporcionou à coreógrafa fortalecer seu pensamento na crença de uma formação em dança "que não passe pela técnica clássica. Eu acho que não é necessário. Acredito nessa tríade que a dança é: corpo, tempo e espaço[27]" (RÊGO, 2015).

Diferentemente da primeira experiência armorial no diálogo com a técnica clássica e da segunda experiência com as danças populares, Maria Paula, à frente do Grupo Grial, irá exercitar um treinamento de corpo que tenta fundir a técnica de improvisação por ela apreendida com a vivência nas danças populares (através dos mestres tradicionais), caminho também utilizado na prática do Grial, como veremos mais tarde. Mesmo a técnica clássica não importando para a construção da sua linguagem de dança, o "corpo de baile" do Grial também será composto por bailarinos com formação na técnica. Porém, nessa fase, diferente da primeira no *Balé Armorial*, os bailarinos escolhidos possuirão outras experiências corporais, tais como a coreógrafa.

Do contato com a improvisação, no decorrer da sua trajetória com a dança, Maria Paula entrou para o curso de Educação Artística da Universidade Federal de Pernambuco (1982). Também nessa época, ela coordenava um grupo de dança no Colégio Contato e por intermédio de Ariano Suassuna, foi encaminhada para integrar o *Balé Popular do Recife.* Aconteceu que sua assistente de coreografia no grupo do tal colégio era a filha de Ariano, Mariana Suassuna. O escritor assistiu a coreografia por elas montada, sobre a obra de *Morte e Vida Severina,* texto do escritor João Cabral de Melo Neto (1920-1999), e gostou bastante. Em seguida, partindo dessa aproximação entre "amigos", ao notar o interesse da coreógrafa em participar do *Balé*, convidou-a e a inseriu como estagiária no grupo. Aqui começava

[26] Bailarina e coreógrafa argentina, criadora da dança-terapia, método integrativo através da dança.
[27] Fala da coreógrafa Maria Paula em entrevista a mim. Fevereiro de 2015.

a relação de Paula com Ariano, numa espécie de apadrinhamento natural que também ocorria outrora, no surgimento do Movimento Armorial na década de 70. Relação que, mais tarde, vai culminar o novo convite de Ariano para fundar o Grial.

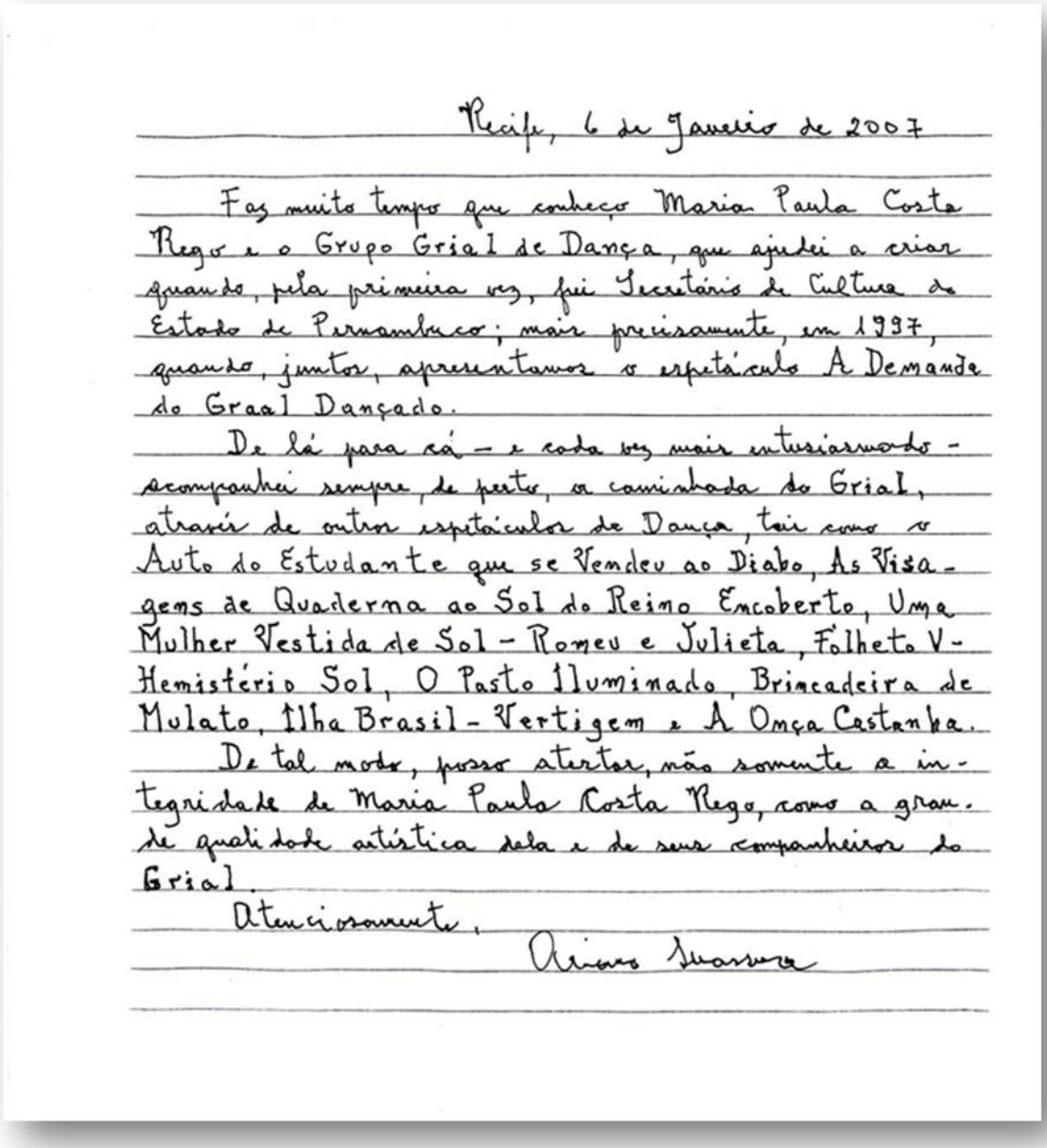
Mas antes disso acontecer, Maria Paula fez o Curso de Pós-Graduação em Coreografia na UFBA, na cidade de Salvador-BA e morou em Paris-França por onze anos. Lá, por não ter sua graduação brasileira reconhecida, fez uma nova graduação na Universidade de Paris 8, o curso de Licenciatura em Dança. Nesse momento de sua formação prática, Maria Paula fez aulas com a bailarina Laura Proença, teve contato com vários coreógrafos e, aprendizados nas mais diversas técnicas de dança: Cunnigham, Laban, Galotta, Bonnie Conhen, etc., além de dançar e coreografar em grupos de "gala"[28] franceses para a sobrevivência financeira. É desta fase da sua vida que aparecem os procedimentos em dança exercitados no Grial, frutos do pensamento da dança moderna, que afirmam o lugar do treinamento de técnicas como o canal para materializar o projeto estético de cada técnica ou linguagem. Isto vai acontecer quando Paula tenta construir sua linguagem brasileira de dança, experimentando treinamentos técnicos apoiados nas matrizes e códigos das danças populares como veremos mais adiante, quando relatarei o cotidiano de preparação do grupo.

De 1992 a 1996, antes de retornar para o Recife, ela ingressou e se tornou coreógrafa do grupo de teatro de rua *Le Passagers*, dirigido por Philipe Riou. Ainda na relação estreita com Ariano, Paula me contou em entrevista, que numa conversa com o escritor foi questioná-lo porque não estava na sua equipe. Nessa época, (1995 -1998) Ariano ocupava o cargo de secretário estadual de Cultura, no governo de Miguel Arraes e realizou novas iniciativas de pensamentos armoriais nas linguagens artísticas. Esse questionamento de Paula me soa como uma "cobrança", talvez involuntária da coreógrafa, em função do apadrinhamento já ocorrido. Ariano como mentor apostou na inserção de Maria Paula no *Balé*, talvez para que no futuro, ela pudesse ser uma representante do seu pensamento armorial em dança no Brasil. E parece que era a hora de isto acontecer. Paula complementa que a resposta de Ariano foi de que seu nome já estava projetado para a equipe, mas que para não atrapalhar sua vida na França, não havia lhe chamado. Logo após este causo, o escritor lhe fez o convite para uma experiência, que deu origem em 1997,

[28] Grupos que montavam shows com ritmos e danças brasileiras para apresentações turísticas.

ao Grupo Grial de Dança, com a estreia do espetáculo *A Demanda do Graal Dançado.*

Fotografia 5 – Carta de Ariano para o Grial atestando a qualidade artística do grupo e afirmando as relações afetivas com a coreógrafa Maria Paula



Recife, 6 de Janeiro de 2007

Faz muito tempo que conheço Maria Paula Costa Rego e o Grupo Grial de Dança, que ajudei a criar quando, pela primeira vez, fui Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco; mais precisamente, em 1997, quando, juntos, apresentamos o espetáculo A Demanda do Graal Dançado.

De lá para cá – e cada vez mais entusiasmado – acompanhei sempre, de perto, a caminhada do Grial, através de outros espetáculos de Dança, tais como o Auto do Estudante que se Vendeu ao Diabo, As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto, Uma Mulher Vestida de Sol – Romeu e Julieta, Folheto V – Hemistério Sol, O Pasto Iluminado, Brincadeira de Mulato, Ilha Brasil – Vertigem e A Onça Castanha.

De tal modo, posso atestar, não somente a integridade de Maria Paula Costa Rego, como a grande qualidade artística dela e de seus companheiros do Grial.

Atenciosamente,

Ariano Suassuna

Fonte: Documento publicado no site do Grupo Grial de Dança.

2.3 A habitação: o Grupo Grial de Dança

Fotografia 6 – Espetáculo A Demanda do Graal Dançado (1997)

Na fotografia, as bailarinas Maria Paula Costa Rêgo, Sandra Rino e os dançarinos Jaflis Nascimento e Pedro Salustiano.

Fonte: Portal idança.net[29]

A dança praticada pelo Grupo Grial é definida pelo próprio grupo como uma linguagem contemporânea de dança nascida a partir de uma pesquisa de movimento no diálogo entre o universo das tradições populares e o universo da criação erudita, tendo a presença do *brincante popular* como mote de suas criações. Com a certeza de que o "corpo dançante do grupo é um corpo de formação popular dentro de um resultado erudito. [...] O corpo dançante do Grupo Grial é um corpo contemporâneo".[30] A sua pesquisa defende o corpo e o dançar do *brincante* de tradição como elemento alinhado a qualquer escritura, procedimento e estratégia de criação cênica contemporânea. Este corpo é o ponto de partida de suas criações, porém, associado ao pensamento estético-político de Ariano de uma possível arte brasileira universal.

[29] Disponível em: http://idanca.net/. Acesso em: 13 jul. 2015.
[30] Definição encontrada na página inicial do site do grupo: www.grupogrial.com.br.

Com esta proposta, o grupo foi idealizado tendo seu corpo de dançarinos formados por artistas eruditos e populares, ou seja, artistas com corpos treinados nas técnicas eruditas de dança, tais como o balé clássico e a dança moderna e artistas treinados nas danças de tradições populares do Nordeste do Brasil, tais como, o cavalo marinho, o frevo, etc.

Em sua definição, o grupo escolhe usar a palavra *brincante* associado ao adjetivo *popular*, para caracterizar o dançarino de formação tradicional que integra o seu elenco. Diante dessa definição faço a leitura de que:

1. Pela composição do seu elenco ser de bailarinos eruditos e dançarinos populares, o dançarino popular descrito pelo grupo não é qualquer dançarino popular, mas aquele *brincante* tradicional que participa da brincadeira "original". Seria talvez o *brincador*, para usar a definição que distingue *brincador* e *brincante,* utilizada por mim no início deste trabalho. Nesse caso, o Grial prefere chamar a esse *brincador* de *brincante popular.*

2. Também faço a leitura de que, pela necessidade de distinguir o *brincante popular* de "outro", suponho que o outro corpo componente do elenco (o erudito) também seria brincante. Existiria um *brincante* erudito? Por que a distinção? Com isso, eu percebo que a visão binária lá atrás comentada é afirmada na definição do grupo.

Uma vez que já conhecemos o contexto de surgimento do grupo e suas raízes de pensamento, procurarei a partir de agora, adentrar na sua prática, criando uma trama com os questionamentos levantados, objetivo dessa viagem. Buscarei pensar no corpo *contemporâneo* dentro do Grial, que contribuiu para que eu, hoje, como pesquisador, formulasse minhas próprias questões sobre a ideia de um corpo *brincante*. Para isso, relatarei minha vivência no grupo e alguns aspectos principais que dialogam com questões abordadas anteriormente: treinamento e sistematização corporal e recriação cênica.

O Grial hoje tem 18 anos e a sua trajetória de pesquisa na construção de uma linguagem contemporânea de dança é composta por três fases, representadas na criação de seus espetáculos. A primeira fase é constituída dos espetáculos: *A demanda do Graal dançado (1997),* com roteiro do próprio Ariano Suassuna; *O auto do estudante que se vendeu ao diabo (1999); As visagens de Quaderna ao sol do*

Reino Encoberto (2000); Uma mulher vestida de sol: Romeu e Julieta (2002); Folheto V – Hemisfério Sol (2003); O pasto iluminado (2004), criado em residência na cidade de Salvador-BA, para o projeto Ateliê de Coreógrafos Brasileiros. Fase esta, da qual fiz parte como intérprete-criador de todos os espetáculos citados acima e identifico, como principal objetivo desta época, a descoberta de uma corporalidade que unificasse os corpos dos dançarinos/brincantes e legitimasse a construção de uma linguagem autêntica de dança brasileira.

A segunda fase tem início em 2005 com a trilogia: *A parte que nos cabe*, e a criação do espetáculo *Brincadeira de mulato;* em 2006, o espetáculo *Ilha Brasil-Vertigem*; em 2007, finalização da trilogia com a estreia de *Castanha sua Cor*. Em 2010, começa um segunda trilogia intitulada *Uma história, duas ou três,* com o espetáculo *Folheto 1: A Barca;* ainda em 2010, estreia o segundo espetáculo desta trilogia chamado *Travessia;* e em 2013 estreia o espetáculo *Terra.*[31] O espetáculo *Terra* encerra a chamada segunda fase, mas também é considerado pela coreógrafa como o início da terceira e atual fase do grupo, que estreou em 2015 o espetáculo *Abô.* Nestas duas fases, já não era mais integrante do grupo, e, portanto, acompanho seus trabalhos como público e observador.

Minha entrada no grupo aconteceu no ano de 1999, no momento em que seria criado o segundo espetáculo: *O auto do estudante que se vendeu ao diabo.* A coreógrafa estava fazendo seleção para novos bailarinos e, através de uma indicação, fui convidado para fazer uma audição[32]. A nova montagem, inspirada no folheto de cordel do poeta João Martins de Athayde, tinha coreografias de Maria Paula e direção geral de Romero de Andrade Lima[33], sobrinho do escritor Ariano Suassuna. Essa audição também marca a entrada dos bailarinos Emerson Dias e Viviane Madureira, que, junto comigo, participariam de todos os espetáculos da primeira fase do grupo. Do espetáculo anterior, já criado (*A demanda do Graal*

[31] A divisão destas fases foi feita a partir do relato da coreógrafa em entrevista concedida a mim.

[32] O termo audição é utilizado em dança, para caracterizar o teste ou seleção que bailarinos realizam para entrar num grupo ou Cia.

[33] Romero de Andrade Lima (1957) iniciou sua carreira profissional como artista plástico, mas, a partir de 1988, passou a trabalhar em realizações de teatro e vídeo, assinando a direção de espetáculos e realizando direção de arte (cenários, figurinos e iluminações) em outros. Durante uma das gestões de Ariano Suassuna como secretário de cultura do estado, dirigiu a Trupe Romançal de Teatro que realizou a montagem da História de Romeu e Julieta (adaptação do clássico feita por Ariano em formato de folheto de cordel) e uma polêmica leitura dramática do Romance da Pedra do Reino.

dançado), permaneceria no grupo a bailarina Valéria Medeiros, e mais a frente, entraria o bailarino Aldene Nascimento. Este configuraria o núcleo central de corpos brincantes da primeira fase do grupo, com a passagem de bailarinos convidados em alguns espetáculos: Pedro Salustiano, Imaculada Salustiano, Jaflis Nascimento, Fernanda Lisboa, Sandra Rino, Tainá Meira, Eric Valença, Miedja Chang, Liana Gesteira e Ana Paula Abrahamian.

Recordo-me que nesse primeiro momento a prática do grupo esteve bem vinculada à criação do espetáculo. Os treinamentos corporais eram, principalmente, voltados para a aquisição do domínio do passo do mergulhão, existente no Cavalo Marinho. Este passo era a matriz central da pesquisa do grupo que, nesse espetáculo, tentava traduzir os elementos do folguedo na dramaturgia cênica. Além do mergulhão, tivemos treinamento com pernas-de-pau. Usando a divisão que fiz para relatar no primeiro capítulo o trabalho da Cia Mundu Rodá, relato aqui o nosso processo: A *Chegada* era sempre o início das aulas. As aulas começavam com um alongamento muscular e o aquecimento das partes do corpo, geralmente guiados pela coreógrafa. Individualmente cada bailarino começava a se aquecer ao seu modo e, em seguida, a coreógrafa assumia a condução, com exercícios retirados da yoga, como a “saudação ao sol” e outros recriados por ela, que valorizavam as torções em espiral, o enraizamento dos pés no solo e os pequenos saltos.

Na etapa que considerei *pré-expressiva*, pois iam além do estudo técnico do corpo, tínhamos exaustivas aulas do passo do mergulhão com o dançarino Pedro Salustiano (filho do mestre Salustiano, importante mestre de Cavalo Marinho do Recife). Nessa etapa, o estudo era focado na aquisição do domínio do mergulhão e dos *trupés*. Assim como na Cia Mundu Rodá, esses eram os elementos escolhidos para o treinamento com o Cavalo Marinho, que serviriam de repertório para a etapa seguinte, a da recriação. Após esse treinamento pré-expressivo íamos para a criação das coreografias, que seguiam o roteiro dramatúrgico inspirado no folheto de cordel. Porém, nesse momento, o da recriação, onde supostamente a interpretação individual de cada intérprete-criador seria a ferramenta do processo, a coreógrafa desenhava as partituras, nós a aprendíamos e executávamos. Pouco se usou da improvisação dos intérpretes-criadores como caminho para a criação coreográfica. Talvez, porque o elenco era novo e não tinha tanto domínio dos elementos necessários para que o improviso chegasse à linguagem almejada por Paula, ou

talvez, por conta do tempo reduzido do projeto de criação, que tinha três meses para ser executado.

Nessa época o grupo não possuía sede fixa, as aulas e a criação aconteceram num teatro de arena (onde também se fez a temporada do espetáculo) existente num parque público da cidade: o Sítio da Trindade. Local que será utilizado em outros projetos de criação do grupo até hoje, e importante espacialidade para a linguagem do grupo que também se inspirava nos grupos de teatro de rua, como a Cia francesa Royal de Luxe[34].

Nota-se, nesse primeiro relato do processo de treinamento e releitura executado pelo Grial, que os elementos do folguedo escolhidos como matrizes culturais para traduzir uma linguagem contemporânea e brasileira de dança, são reforçadas como códigos, constituindo o vocabulário próprio do grupo. Nos outros espetáculos, os trupés e o mergulhão também voltarão a aparecer como tradução da leitura coreográfica do Cavalo Marinho feita pelo grupo. Também serão os códigos manejados pelos intérpretes-criadores para improvisar e defender um corpo brasileiro e *contemporâneo*. Um corpo *contemporâneo*, apenas porque se faz presente no tempo-espaço, mas que a meu ver, não reflete questões inerentes à contemporaneidade do sujeito que dança, como as relações subjetivas existentes desse corpo com o ambiente cultural e suas referências (GREINER, 2005). Isto quer dizer que pensar numa identidade ou corpo legitimamente brasileiro não pode mais estar desassociado do pensamento das teorias sobre o corpo que dança que se reformulam na contemporaneidade (MARQUES, 2012).

Com esse relato, confirmo que a prática do Grial, em busca do corpo brasileiro, parece estar fixada numa ideia de autenticidade das nossas raízes, mostrada através de símbolos e códigos (matrizes) da cultura popular e afinada com a ideia de *nação castanha* de Ariano apresentada anteriormente. Fui vivenciando a prática do grupo, que foi sendo modificada na sua trajetória, porém, divergindo de suas metodologias. O que me fez concluir que:

---

[34] Royal de Luxe é uma companhia francesa de teatro de rua que se caracteriza por usar marionetes gigantes em suas obras. A companhia foi fundada em 1979 por Jean Luc Courcoult. Instalado em Nantes, a companhia se apresenta na França, Bélgica, Inglaterra, Chile e Alemanha.

1. Sim, éramos todos corpos brincantes, sem a necessidade da divisão erudito e popular. Essa divisão só ressaltava as diferenças dos corpos numa dimensão estereotipada, negativa e hierárquica.

2. A busca de anular algumas particularidades dos corpos do grupo, em prol de um corpo único e universal não potencializava o reconhecimento singular de cada corpo que dançava. Não potencializava a *história* daquele corpo como sujeito da criação e como procedimento contemporâneo em arte.

3. O corpo *brincante* que comecei a pensar e busco exercitar nas minhas práticas, utiliza sua própria *memória* e relação com o mundo, como matrizes iniciais à criação. Considerando a participação no *caos-mundo,* de Glissant, a localização ideal para existir, busca pensar na transformação dessas matrizes em motrizes como etapa de treinamento e, como resultado de releitura, busca alcançar uma poética advinda do estado de atuação do intérprete-criador, onde símbolos e códigos podem ser desestabilizados contrariando ideias fixas de identidade.

Continuarei a viagem relatando, ainda no próximo capítulo, duas experiências práticas de releitura das matrizes populares feita pelo Grial em duas de suas criações, também vivenciadas por mim. Essas criações me ajudam a apresentar mais detalhadamente o processo criativo do grupo e a refletir sobre o primeiro esboço de definição do corpo *brincante*, perseguido por mim e apresentado acima, que será destrinchado no quarto capítulo dessa narrativa.

3 CAPÍTULO III – Segunda parada: experiências brincantes do percurso

3.1 O corpo *brincante* sob a luz de Quaderna: As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto

Fotografia 7 – Cena do espetáculo com apresentação no Pátio do Carmo, centro do Recife-PE. Na foto, os bailarinos Emerson Dias, Valéria Medeiros e Viviane Madureira, manipulam bonecos que representam a figura o morto-carregando-vivo, personagem do Cavalo Marinho.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto é o terceiro espetáculo do Grupo Grial, criado no ano de 2000. É o primeiro que a coreógrafa Maria Paula Costa Rêgo concebe e roteiriza sozinha[35] inspirando-se na obra máxima e representativa do Movimento Armorial, o *Romance d'A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. Os motivos que vão inspirar a coreógrafa na intertextualidade com a obra são, segundo ela, os "delírios de Quaderna na construção de um universo estético, um universo estranho". Na sinopse descrita no site do grupo ela diz:

[35] O primeiro espetáculo teve roteiro de Ariano e o segundo foi roteirizado e dirigido, em principio, por Romero de Andrade Lima. No decorrer da trajetória do segundo espetáculo, anos mais tarde, Maria Paula modificará o roteiro e assinará sozinha a direção.

> É nesse romance único, de visão barroca, estranha, forte, livre e brasileira do mundo que o Grupo Grial foca seu objetivo principal: introduzir, no seu dançar, na sua concepção coreográfica e estética, essa força singular. Quaderna, seu personagem principal, dá a impressão de estar num grande circo, que seria o mundo rodeado pelas visões de sua imaginação. [...] Em suas alucinações de um Brasil original, moreno e mestiço, todos se deparam com um Quaderna em si mesmo, e é com essa característica em comum, mítica e sonhadora que o Grupo Grial de Dança constrói o seu picadeiro, o seu espetáculo. (GRUPO GRIAL DE DANÇA, 2015).

Também na sinopse descrita no programa da primeira temporada do espetáculo, realizada no Sítio da Trindade, de 09 a 31 de março de 2001[36] encontra-se mais características que definem a obra:

> Neste espetáculo de puro sonho o Grupo Grial de Dança mergulha na magia do romance "d'A Pedra do Reino", de Ariano Suassuna, buscando um universo intrinsecamente armorial. Sua escritura coreográfica não se prende a narrativa, mas a intensidade dos desejos e alucinações de Quaderna (personagem principal). A utilização de cortinas e a manipulação destas representam pensamentos simultâneos de um personagem que sonha acordado. Os figurinos, disposição cênica, os adereços, o espírito de brincadeira, a teatralidade e a música são retirados do folguedo popular do cavalo marinho que presenteia o Grial com elementos riquíssimos da cultura nordestina. (GRUPO GRIAL DE DANÇA, 2015).

A busca de construir esse "universo estranho", como defende a coreógrafa, vai acontecer nesse espetáculo numa ampliação dramatúrgica mais "explodida", utilizando não só o *passo* como *matriz* para releitura, como também outros elementos estruturais do folguedo, tais como, a sonoridade musical do *banco*[37], a teatralidade apresentada nas personagens ou figuras, na indumentária e no figurino dos brincadores, na espacialidade da festa, etc. Neste momento, estes elementos estruturais do folguedo vão ser eleitos por Maria Paula como novas matrizes para a pesquisa corporal e coreográfica do grupo, diferentemente das outras duas criações mais pesquisadas no passo do mergulhão. Outra característica importante dessa criação e, por conseguinte, todas dessa primeira fase é a relação com a *literatura* como estímulo dramatúrgico.

Aqui o processo criativo no grupo ganha uma nova dimensão diferente dos outros dois processos realizados e inaugura outra maneira de proceder

[36] O espetáculo foi criado no ano de 2000 e teve sua estreia oficial na cidade de São Paulo, nos dias 18 e 19 de novembro do mesmo ano com o título: A Sagração de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto.

[37] Banco, assim é chamado o local onde ficam os músicos do Cavalo Marinho que tocam ao vivo durante toda a festa.

metodologicamente em torno da criação e da corporeidade dos intérpretes-criadores. O elenco está mais reduzido (Kleber, Emerson, Aldene, Viviane e Valéria) e já caminha junto há quase dois anos, o que faz com que os corpos estejam mais "treinados" dentro do universo da recriação popular, usada como metodologia do grupo. Perceberemos que os procedimentos de treinamento e de criação para os espetáculos irão se modificar neste processo de criação. Começamos a criação das *Visagens* no início do ano e as aulas aconteciam na sede do grupo, que era uma sala dentro da casa da mãe da coreógrafa. Valéria Medeiros, companheira de criação no grupo, lembra que:

> As aulas tinham uma estrutura de aula de contemporâneo: alongamento, sequências estruturadas, improvisações... As criações partiam de imagens, ou impressões, ou referências trazidas da dança popular pesquisada (maracatu, cavalo-marinho, frevo). Nas Visagens líamos trechos do livro de Ariano Suassuna para criar imagens e movimentos. Nessa fase frequentávamos apresentações de cavalo marinho o que nos trazia muitas referências[38]. (MEDEIROS, 2015).

O formato das aulas de contemporâneo, descrito por Valéria, pode corresponder à etapa que eu nomeio de *pré-expressiva.* Aulas que começavam com um treinamento técnico para a conscientização do corpo, que ela chamava de alongamentos. Outra mudança na metodologia de treinamento do grupo refere-se à aplicação das aulas. Nessa época, ficamos um bom tempo nos dando aulas. A cada dia da semana, um intérprete-criador ministrava essa primeira parte da aula, com o objetivo de trocarmos nossas referências corporais e de achar uma aula diferente, própria da linguagem do grupo. Com isso, Maria Paula almejava, também, construir uma forma de treinamento coerente com a pesquisa de linguagem, e era uma maneira de homogeneizar nossos corpos em função da dança do Grial. Emerson Dias, dançarino do grupo também comenta sobre estas aulas:

> Nas aulas de contemporâneo era explorado muito braços e pernas, já no popular tinha movimentações de força, resistência e coletivo, e as coreografias ia se desenvolvendo com os experimentos de cada um, em duplas ou em grupo[39]. (DIAS, 2015).

Após a aula inicial, íamos para a realização do que Lela[40] chamava de "sequências estruturadas". Eram sequências ou partituras coreográficas elaboradas pela coreógrafa, que em seguida eram repetidas por nós. Nesse processo, também

[38] Entrevista concedida a mim. Junho de 2015.

[39] Emerson Dias em entrevista concedida a mim. Junho de 2015.

[40] Apelido carinhoso pelo qual Valéria era chamada.

nós nos arriscávamos a elaborar sequências e repassar aos outros, para que repetissem. Com essa ação, íamos exercitando a releitura de nosso repertório e fundindo o mesmo com o imaginário popular que era assimilado. Isso nos possibilitava um treinamento pedagógico como criadores, confirmando o que Maria Paula disse-me em entrevista sobre os bailarinos do Grial: “O Grial fomenta mais pensadores e pensamento do que bailarinos formados numa técnica. Meus bailarinos se tornam criadores ou pensadores” (RÊGO, 2015). Ela quer dizer com isto que a técnica corporal adquirida estava mais a serviço da linguagem pesquisada. Elaborar as partituras e pensar aqueles elementos do popular em fusão com o erudito nas aulas nos proporcionava um ótimo exercício como criadores sim, mesmo que a criação estivesse a serviço de um imaginário estabelecido como resultado final.

Ainda na etapa *pré-expressiva*, logo após íamos para o momento das improvisações. Elas já eram as ferramentas para a etapa seguinte de releitura. Como aqui o elemento popular era a matriz geradora de material, fazíamos muitas vivências com a dança dos galantes[41] composta por seus trupés e arcos, o passo do mergulhão, os passos da dança do maracatu e a corporeidade de algumas figuras do brinquedo. Essas vivências geralmente eram ministradas pelos dançarinos populares, Emerson Dias e Aldene Nascimento, ou por brincadores convidados como o Sr. Godé[42] e o Mestre Meia-Noite[43]. Outra metodologia incorporada nesse processo foi o de visitas *in loco* a Cavalos Marinhos da região, onde assistíamos, entrevistávamos e participávamos de momentos da brincadeira. Uma metodologia de campo etnográfica, assim como a do *Balé Popular do Recife* e de outros pesquisadores contemporâneos já citados.

[41] Os galantes são dançarinos que se apresentam durante o Cavalo Marinho para o Capitão da festa. Sua dança é regida por um dançarino a frente do grupo, que comanda a apresentação dos passos com um apito na boca. Os passos apresentados são chamados de trupés. Também realizam uma dança de grande evolução espacial chamada dança dos arcos, porque possuem arcos de fitas nas mãos.

[42] Sr. Godé foi um importante brincador na figura de Mateus e às vezes de Bastião do Cavalo Marinho do Mestre Salustiano.

[43] Mestre Meia-Noite é mestre de capoeira e danças de matrizes africanas como o samba e o maracatu. É também conhecido como Chau, seu nome real é Gilson Santana. É idealizador e diretor da ONG Daruê Malungo, situada na periferia do Recife, no bairro de Água Fria. Foi também integrante do Balé Popular do Recife.

Passado por esses momentos de treinamento, íamos para o momento da releitura do material e a criação do espetáculo. Esta etapa se dava por meio de improvisações dos bailarinos com o material colhido e por improvisações a partir de matrizes textuais, extraídas do Romance. Tudo tinha como objetivo fazer com que, nesse espetáculo, a divisão corporal existente entre os eruditos e populares, fosse apagada para surgir um 'novo' corpo: homogêneo, universal e brincante, tal qual sonhava Quaderna, ou Ariano ou Maria Paula. Sobre isto, Lela comenta:

> A divisão era bem evidente no início dos trabalhos. Nós (bailarinos eruditos) precisávamos nos adaptar ao movimento dos populares. Éramos nomeados como eruditos ou populares. Com o tempo essa divisão se diluiu e a corporeidade ganhou unidade. Penso que a partir dai o grupo se estabeleceu verdadeiramente criando uma identidade. (MEDEIROS, 2015).

A identidade percebida por Lela se dava na unificação dos corpos do elenco com a proposta de se chegar a uma nova linguagem de dança. Hoje, eu percebo que a prática do grupo foi sendo modificada, os procedimentos durante a criação abriam espaço para uma releitura corporal proposta pelo intérprete-criador, porém, esta releitura ainda se apresentava presa aos códigos e imagens, eleitos pela coreógrafa para legitimar sua verdade artística. Realizávamos as improvisações para chegarmos a um resultado pensado, e não para expormos como material coreográfico, a leitura da nossa própria corporeidade diante do contato com o universo popular. Algumas vezes inclusive, as improvisações eram descartadas e a coreografia era finalizada pela coreógrafa que conseguia traduzir melhor o que queria.

Pode-se perceber, ao assistir ao espetáculo revendo-o em vídeo, que a estrutura coreográfica ainda reflete o exercício de divisão de corpos, quando em muitos momentos, os bailarinos "eruditos" realizam sozinhos, sequências que valorizam o plano alto do espaço, com utilização de braços, formas espirais ou saltos, e os dançarinos "populares" aparecem em passagens, com entradas e saídas, realizadas no plano baixo do espaço, valorizando a força e resistência das danças populares que exploram os pés e centro de gravidade do corpo. Essa divisão, por exemplo, confirma a fala do dançarino Emerson Dias, acima mencionada. Demonstra também, de maneira simplificada, como em códigos coreográficos era apresentada tal dicotomia.

Num determinado momento do espetáculo, acontece um solo do personagem Quaderna, na cena chamada de *Coroação.* O solo era improvisado e dançado por mim, com música executada ao vivo, pelo criador da trilha do espetáculo, André Freitas, que tocava uma rabeca. Nesta cena, em partes do cenário, dialogando com o solo de Quaderna, surgem uma a cada vez, as bailarinas Maria Paula, Valéria Medeiros e Viviane Madureira, que também improvisam pequenos solos. Este era um momento em que, através da técnica de improvisação, a recriação dos intérpretes era focada no espetáculo. Não existia uma sequência fixa a ser dançada, porém, o que importava nesse momento era mostrar "espontaneamente", improvisando, como aquelas matrizes populares estudadas apareciam reconfiguradas nos nossos corpos de bailarinos de formação erudita. Fazendo uma relação com a sinopse do espetáculo: "*em suas alucinações de um Brasil original, moreno e mestiço, todos se deparam com um Quaderna em si mesmo [...]"* (GRUPO GRIAL DE DANÇA, 2015), o Quaderna que mostrávamos não era, necessariamente, o que somos ou queríamos falar. O corpo *brincante* nesse espetáculo era claramente um corpo formado exclusivamente por matrizes culturais populares, portanto, a meu ver, ainda fixo a uma única visão de identidade cultural e a um procedimento de criação em dança "convencional", que utiliza o corpo do intérprete como um depositário e reprodutor de vocabulários ou técnicas.

3.2 O corpo *brincante* do Grial fora da cerca: O Pasto Iluminado

Fotografia 8 – Cena do espetáculo O Pasto iluminado na apresentação do Teatro Santa Izabel, Recife-PE, 2004.

Na foto, de pé, as bailarinas Lindsay Alves, Karina Ferro, Lulu Pugliese e o bailarino Kleber Lourenço ao fundo.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

O Pasto Iluminado é o sexto espetáculo criado pelo Grupo Grial e o último espetáculo dessa primeira fase do grupo. Também o último espetáculo do qual fiz parte. Ele foi criado no ano de 2003, na cidade de Salvador-BA, dentro de um projeto de residência artística chamado *II Ateliê de Coreógrafos Brasileiros*[44] idealizado e coordenado pela produtora Eliana Pedroso. O Ateliê tinha como objetivo proporcionar a coreógrafos brasileiros a criação de um espetáculo de dança contemporânea com bailarinos baianos, durante uma residência de três meses na capital baiana. Maria Paula havia sido selecionada para o projeto e, pensando em defender a linguagem do Grial como processo criativo, convidou a mim, a bailarina Viviane Madureira e o bailarino Emerson Dias para irmos com ela realizar o projeto.

[44] Nesta edição do II Ateliê, participaram também os coreógrafos: Andréa Maciel (RJ), Carlos Sampaio (BA, ALE), Paullo Fonseca (BA) e Márcia Duarte (DF).

Além de dançarmos no espetáculo junto a mais sete bailarinos, fizemos a assistência coreográfica. Os intérpretes residentes na cidade que participaram do espetáculo foram: Genivaldo Santos, Karina Ferro, Lindsey Alves, Lulú Pugliese, Márcio Fidelis, Simone Bonfim e Stella Campos. Do Grial também participou o músico André Freitas, que criou a trilha sonora do espetáculo.

Escolho falar desse trabalho porque percebo que, na medida em que o grupo se afastou do seu terreno de criação e metaforicamente atravessou a *cerca* (o Recife e suas manifestações populares), ele levou como objetivo a missão de conseguir transpor sua pesquisa com a recriação do popular e a criação de linguagem em dança contemporânea, para outros corpos desconhecidos e com outras formações técnicas. Este desafio do grupo, também vivenciado por mim, já me fazia pensar sobre treinamentos e releituras. É na criação do *Pasto Iluminado* que o grupo demonstra como lidou com outro possível corpo *brincante* me ajudando a trazer elementos para a discussão desta pesquisa atual. Cronologicamente, relacionando também com a minha trajetória de viagem, é em seguida a este espetáculo que saio do grupo e vou realizar outras buscas, que culminam nesta pesquisa.

O processo de criação de *O Pasto Iluminado* começou no início do mês de agosto, e a estreia do espetáculo se deu na última quinzena de outubro, no Teatro Castro Alves. Foram três apresentações nessa temporada e mais duas apresentações, em janeiro de 2004, em Recife, no Teatro de Santa Isabel, dentro do festival de artes cênicas *Janeiro de Grandes Espetáculos.* O Ateliê foi um grande projeto de criação que produziu ao mesmo tempo cinco grandes espetáculos de dança, com elencos numerosos e muita gente envolvida na criação artística e na produção. A escolha dos sete bailarinos que dançaram conosco no *Pasto,* deu-se por meio de uma audição, também com numerosos bailarinos, que durou dois dias.

Passada essa etapa da seleção, começamos o trabalho em sala de ensaio. Eram ensaios diários, de segunda a sábado. Aqui elenco o primeiro embate sobre o tema treinamento corporal: corpos singulares com formações distintas, como fazer com que se apropriassem do universo popular? Os corpos não se conheciam e levamos um bom tempo para conseguirmos um diálogo. Recordo-me que nas primeiras aulas fizemos muitos treinamentos com o passo do mergulhão e com a dança dos galantes do Cavalo Marinho, que era, para Maria Paula, uma maneira de

apresentar as matrizes principais de recriação coreográfica do Grial. Estas aulas eram exaustivas, e os novos intérpretes estranhavam a movimentação: reclamavam do cansaço gerado no corpo, a falta de resistência de sua musculatura para suportar aquela movimentação, não compreendiam aquelas formas como linguagem "erudita", como pensa o Grial. Como lembra Emerson Dias, bailarino do Grial, comentando sobre a dificuldade vivenciada:

> A turma não entendia os movimentos que vinham do popular, dificultando a interação entre nós. Rolava certo preconceito com a nossa movimentação por não ser tão conhecida, como as que vinham de fora, por exemplo, o clássico, o jazz, contemporâneo e entre outros. (DIAS, 2015).

Quase todos os bailarinos selecionados tinham a sua formação corporal em técnicas de dança moderna ou técnicas corporais utilizadas na dança contemporânea, como a técnica de Pilates[45], por exemplo. Dois deles tinham passagens pela dança popular num contexto de recriação, mas bem diferente do que exercitava o grupo Grial, além do que, as experiências que possuíam eram com outras danças populares, que não a do Cavalo Marinho. O fato é que aquele contexto do popular era "estranho" à realidade daqueles bailarinos, muito mais "estranho" era o pensamento de corpo do armorial, gênese de toda aquela metodologia do grupo.

No dia-a-dia, com esses impasses íamos descobrindo os corpos uns dos outros e as suas referências, fazendo com que a metodologia de criação nesse espetáculo se modificasse, em relação às *Visagens,* por exemplo. Diante desse primeiro embate, percebo que Maria Paula passa a dar mais atenção às referências corporais advindas dos novos bailarinos. As aulas tomariam o seguinte formato: na *Chegada,* durante alguns minutos, cada bailarino buscava começar seu aquecimento, partindo de suas referências pessoais. Ali, começava acontecer certa aproximação dos corpos, porque, quando alguém começava a se aquecer, às vezes, outros se juntavam interessados naquele determinado exercício. Assim acontecia a formação de duplas ou trios que aqueciam juntos e, certa contaminação ia acontecendo. Isto foi abrindo espaço para o caminho da próxima etapa de

[45] A técnica de Pilates é um método que tem como base os princípios criados por Joseph H. Pilates e associa a estes o conceito de outras técnicas de conscientização corporal e teorias de controle motor, tais como, os conceitos de Rolfing, Polestar, Feldenkrais, Power Yoga, stretching, Fisioball, Gyrokinesis.

treinamento que se segue, a *pré-expressiva.* Nesta etapa cada intérprete-criador foi convidado a dar aulas e mostrar as suas referências técnicas com abordagens corporais: tivemos aulas de Pilates, de Capoeira, do Cavalo Marinho, do Sistema Laban, da Yoga, da Gyrokinesis. Misturavam-se as experiências corporais não para se chegar a um único corpo, mas para reforçar as singularidades do grupo. Assim foi se configurando o processo de criação do espetáculo.

Ao término da primeira aula, ainda na etapa *pré-expressiva*, fazíamos as vivências com algumas matrizes populares, como a dança do galante e alguns passos do maracatu. Essas foram as matrizes mais exploradas coletivamente na criação do *Pasto,* diferente das outras criações do grupo que, em um período, deu foco ao 'mergulhão' e, em outros, aos demais elementos do Cavalo Marinho, como já demonstrei. No primeiro mês do processo, Maria Paula, Viviane, Emerson e eu éramos os responsáveis por construir as sequências coreográficas que recriavam os passos populares, e os demais bailarinos repetiam. Mas um fato interessante acontece no decorrer dos meses: todos os intérpretes-criadores passaram a recriar, ao seu modo, estas vivências com o popular, construindo também as tais sequências que viriam a fazer parte da coreografia do espetáculo. Percebo aqui que os procedimentos de criação mudam e, com isso, é dado um maior foco a certa autonomia do sujeito criador.

Logo após, começa a etapa de *releitura* na metodologia do Grial que, nesse espetáculo, passa a ser mais colaborativa. Além de as sequências serem recriadas pelos intérpretes e a coreografia *absorver* essa apropriação, outro aspecto que vai modificar e potencializar a apropriação é que a interpretação dos temas do espetáculo feita pelos intérpretes vai transformar-se também numa ferramenta para a criação coreográfica. As nossas improvisações para criar cada cena eram mais livres do código do passo estudado e explorava a leitura subjetiva de cada um, a maneira como cada um se relacionava com o tema. O roteiro dramatúrgico de *O Pasto Iluminado,* idealizado pela coreógrafa, é livremente inspirado no livro de poemas *O Pasto Incendiado,* do escritor Ariano Suassuna e num texto sobre a obra do autor, lançado pelo Instituto Moreira Salles, que tem o mesmo título do espetáculo. O espetáculo aborda temas ligados a imagens arquetípicas do homem e do território sertanejo: a religiosidade e a fé, a natureza, os animais, os sonhos, a guerra, o amor, a vingança e as festas. Ainda sobre o espetáculo, Maria Paula conta: "Transpus o tema para a realidade do sertanejo que purga sua dor através

das festas, da fé, do amor, e que vive de forma calorosa e solidária[46]" (CORREIO DA BAHIA, 2003).

Talvez porque a criação estava mais centrada no "conteúdo" literário com a tradução destes elementos arquetípicos e menos centrada na "forma", evidenciada pelo passo das danças populares, é que foi possível usar como ferramenta de criação a subjetividade dos intérpretes. O "passo" existia no espetáculo, mas ele ganhou menos foco em relação aos outros espetáculos do grupo. Não que ele não aparecesse em cena. Aparecia de maneira mais diluída pelos corpos dançantes, que também se faziam valer de outros passos e códigos das danças modernas, por exemplo. A meu ver, a teatralidade extraída da interpretação corporal dos bailarinos que dialogava coerentemente com a sonoridade de textura dramática do espetáculo, eram os grandes focos do espetáculo. A trilha sonora de André Freitas foi um elemento muito positivo para estimular essa relação "corpo e som", gerando teatralidade para o trabalho.

Como exemplos, lembro-me que Maria Paula ia construir uma cena que se chamava *Cangaço*. Ela nos falou que gostaria de construir no corpo, imagens que retratassem ações de dor e de fuzilamento, ligadas ao imaginário dos cangaceiros. Improvisamos muitas vezes com a trilha sonora proposta para esta cena, que era composta de muitas batidas de zabumba e outros instrumentos percussivos. As batidas fortes e pontuais sugeriam quedas ou movimentos que suspendiam o tempo. Por fim, depois de muitos improvisos livres em coletivo, cada bailarino selecionou três imagens e construiu sua partitura de movimentos. A cena acabou virando um mosaico destas várias partituras criadas. Outro exemplo que lembro foi para a construção da cena chamada de *Duelo.* O estímulo para a improvisação era "invadir o território do outro". Dois grupos de bailarinos perfilados numa espécie de paredão, dos lados direito e esquerdo do palco, tinham que atravessar o meio do espaço invadindo o território alheio para ocupar suas terras. A música proposta apresentava muitos instrumentos percussivos e uma sonoridade que sugeria uma luta. Os improvisos dos bailarinos acabaram explorando o plano baixo do espaço (talvez pela imagem de ocupar as terras, o chão foi o foco), e a relação de conflito entre duas pessoas com movimentos de atração e repulsão dos corpos. A coreografia, quando montada, seguiu a estrutura da improvisação: quase toda a cena não possuía

[46] Fala da coreógrafa em entrevista para a matéria impressa no jornal Correio da Bahia: *Coreógrafa põe Ariano Suassuna para dançar.* Salvador, 18/10/2003.

partitura fixa (com exceção das partituras em duplas) e, durante toda a música, os intérpretes improvisavam diferentes partituras de quedas e pequenos saltos no plano baixo do espaço (chão). Esses improvisos surgiam aquecidos pelo estado de atuação dos intérpretes que, nessa cena, contracenavam olho no olho, numa relação estimulante de pergunta e resposta (regra principal do jogo do mergulhão, porém, sem a presença do trupé (passo) como determinante da movimentação na cena). Parece-me outra maneira de apresentar a releitura do "mergulhão", por exemplo, focando mais na recriação proposta pelos intérpretes.

Fotografia 9 – Cena do Duelo no espetáculo O Pasto Iluminado

À esquerda, os bailarinos Simone Bonfim, Kleber Lourenço, Lulú Pugliese e Karina Ferro. À direita, os bailarinos Viviane Madureira, Márcio Fidelis, Emerson Dias e Stella Campos.

Fonte: arquivo pessoal do autor.

A cena que falava sobre o *amor* também foi construída pelas partituras improvisadas dos casais que a dançam e, dentro dela, existem tempos abertos para a improvisação ao vivo, surgida da atuação dos intérpretes. Em vários momentos do espetáculo, bailarinos dançam com adereços (tecidos, pau-de-fitas, jalecos, bandeirolas, tecido aéreo de acrobacia, pote de jarro) e sua movimentação também é improvisada a partir do estado de atuação que se dá, mais na relação com tal

objeto, do que na apresentação do passo executado. Em todas as coreografias do espetáculo, existiam tempos abertos para o improviso do bailarino, que transformava a *matriz* popular pesquisada, simultaneamente a algumas partituras fixas contidas nas mesmas. Como me lembro do *duo* das bailarinas Karina Ferro e Viviane Madureira na cena da *Festa*: foi pedido que elas, em relação uma com a outra, improvisassem num estado festivo de alegria, suas memórias vivenciadas no afoxé baiano e no maracatu pernambucano. Vê-se na cena, que a bailarina baiana Karina Ferro utiliza os braços e a bacia do seu corpo como as matrizes da sua movimentação, com uma fluidez que pode ser associada à dança do afoxé baiano. Já a bailarina pernambucana Viviane Madureira utiliza o seu tronco e os braços em ondulações espirais como as matrizes para a sua movimentação, que podem lembrar a dança do maracatu de baque virado de Pernambuco. Porém, na cena partem dessas matrizes para se chegar ao estado corporal festivo que é pedido na cena, sem se fixarem nos códigos que escolheram.

Em suma, vejo que, na criação de *O Pasto iluminado,* o Grial modifica seus procedimentos de releitura cênicos, potencializando a corporeidade de cada sujeito que participou do processo. O corpo *brincante*, nesta experiência do Grial, avança para uma quebra da homogeneidade antes observada. Diminuindo sua obsessão pela forma encontrada no *passo* como símbolo de uma estética brasileira, o grupo encontra certa “brasilidade” almejada, dando importância na maneira de dançar de cada sujeito brasileiro, com a sua corporeidade advinda de diferentes contextos e formações. Dando importância também, ao discurso produzido por aqueles diferentes corpos no contato com aquele imaginário proposto. Cria-se assim, um diálogo mais horizontal e menos hierárquico entre criadores, mais diluído entre sujeito e objeto na criação artística e mais abrangente, no que diz respeito às abordagens corporais como procedimentos contemporâneos de dança. Estas últimas observações apontam uma direção para o que mais a frente eu defenderei como *corpo motriz.*

4 CAPÍTULO IV – Terceira parada: outras rotas e experiências na busca do corpo *brincante*

4.1 Experimentando um corpo motriz

> *Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações.*
>
> (GREINER, 2008, p. 81).

Eis que chegamos a terceira e última parada desta viagem, onde me detenho a relatar outras experiências importantes com o corpo *brincante* que busco hoje. Seguindo o trajeto proposto na introdução da viagem, depois de apresentar o trabalho do Grupo Grial de Dança sob a perspectiva do exercício das releituras cênicas, procurarei, neste capítulo final, relatar resumidamente alguns trabalhos atuais que me ajudam a formular um pensamento sobre o corpo *brincante* como um corpo *motriz.* Ainda na trama entre minhas vivências pessoais e os questionamentos do tema surgidos a partir das vivências, escolho falar de dois espetáculos autorais que realizei como criador e a partir dos quais foi se delineando o conceito de corpo *motriz:* os espetáculos solos *Negro de Estimação (2007) e Estar aqui ou ali? (2011)*.

As vivências no Grial em busca de um corpo *brincante* me despertaram questionamentos (apresentados nos capítulos anteriores) sobre quais tipos de brincantes e corporeidades podemos falar neste atual panorama de estudos sobre as tradições populares na cena contemporânea. Fizeram-me refletir na pele os embates entre os universos erudito e popular, sempre presentes nesse assunto das releituras e na utilização das *matrizes* populares no processo de criação em arte. Foi a partir desse processo de conflitos que me aventurei a realizar experiências artísticas autorais e surgiram os trabalhos que irei comentar. Nesses trabalhos, considero que exercito uma prática de criação que emerge do sujeito e suas memórias como as matrizes para a criação da cena. Há o objetivo de articular tais matrizes em jogo, de maneira espontânea e viva, tal qual a um *brincante*. Essa

articulação se dá no corpo do intérprete numa dinâmica *motriz*, o corpo é o seu texto (LIGIÉRO, 2011).

Meu pensamento sobre o corpo *brincante* como um corpo *motriz* busca dialogar com o conceito de motrizes culturais, elaborado pelo pesquisador Zeca Ligiéro. O conceito de motrizes culturais será empregado para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizados na diáspora africana para recuperar comportamentos ancestrais africanos. Este conjunto chamado práticas performativas se refere à combinação de elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro. Zeca irá estudar as motrizes culturais em alguns rituais afro-brasileiros procurando perceber a semelhança das dinâmicas da cena e a inter-relação entre os diversos elementos presentes no processo criador. Não é meu objetivo aqui estudar as tradições afro-brasileiras, mas interessa-me pensar no corpo do intérprete *brincante* através do que ele categoriza como dinâmica motriz.

O adjetivo motriz, do latim *motrice* de *motore,* que faz mover, é também substantivo, classificando como força ou coisa que produz movimento. Quando Zeca procura definir motrizes africanas, refere-se não somente a uma força que provoca a ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move; neste caso, adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que as distingue das demais. Esta sua definição procura ser contrária à percepção da palavra *matriz* que ficou em destaque no mundo diaspórico negro, do sentido figurado como origem, fonte, matricial, manancial; ou adjetivando como fonte de origem, principal, primordial. No seu estudo, aponta para a existência não apenas de uma única "matriz africana", mas, sobretudo de "motrizes" desenvolvidas por africanos e seus descendentes. E conclui que na performance, a cultura da cena, mais do que por marcas, símbolos e formas (matrizes), se efetiva pelo conhecimento que o performer traz em seu próprio corpo quando a executa, na combinação dos seus movimentos no tempo e no espaço. Com isso, quer dizer que o estado de atuação do performer é o responsável pela recriação das matrizes. E esta atuação se dá numa articulação entre a sua corporeidade e tais matrizes exploradas, gerando o que ele chama de conhecimento.

Esse *conhecimento* efetivado na cena pelo estado do performer é o objetivo do corpo *motriz.* Isto me faz pensar numa cena que possibilite esse espaço de "recriação" pela atuação do performer, pelo jogo do *brincante,* pela improvisação do ator-bailarino. E que os procedimentos para treinar esse corpo devem priorizar o próprio corpo como texto, ou seja, seu conhecimento e domínio (sua corporeidade). O treinamento acontece investigando como cada corpo articula e combina suas vivências em função de um resultado motriz, ou seja, um resultado cênico evidenciado na qualidade da ação, do mover, mais do que na origem da matriz principal.

Assim, pensemos no estado de atuação do intérprete. "Pensar numa atuação enquanto processo em si – singularidade potente – cuja gênese pouco importa" (FERRACINI, 2013, p.70). Para Ferracini, mais importante é a capacidade operacional da atuação de colocar em relação dinâmica os elementos diferenciais, sejam eles quais forem dentre as opções dramatúrgicas.

> Em outras palavras, na atuação não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes sejam eles quais forem. Portanto, a atuação se dá não através ou a partir de um centro de referência, mas pela força em aglutinar e movimentar esses elementos diferenciais em espiral, pois nunca toca o mesmo ponto em seu processo. Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial cuja diferença gera qualidades mais potentes. (FERRACINI, 2013, p.70).

Na criação do espetáculo de dança e teatro Negro de Estimação (2007), busquei investigar os estados de atuação como *motrizes*, combinados aos elementos dramatúrgicos escolhidos. A dramaturgia do trabalho tem como base a adaptação de oito contos do livro *Contos Negreiros (2005),* do escritor pernambucano Marcelino Freire e a codireção do espetáculo foi feita pelo encenador Marcondes Lima. O espetáculo se desenrola partindo do estudo da ação dramática existente nos contos do livro e as memórias contidas no corpo do intérprete. Na metodologia de construção dramatúrgica do trabalho busquei investigar:

1 – A relação entre as narrativas dos contos e as minhas memórias pessoais em situações similares a dos textos. A partir do estudo dos contos, eu procurava a identificação com o discurso das personagens, buscando conectar os discursos do autor e os meus discursos pessoais. O desafio para a forma da atuação era o de construir uma ambiguidade, a ponto de confundir o sujeito (artista) e a personagem

numa só voz. Fazer com que a matriz literária (as palavras) estivesse tão apropriada no meu corpo, a ponto de gerar novas intenções ou discursos. Com isso criar um estado performativo de atuação, híbrido, em que se misturassem ator e personagem.

2 – Dissecar as ações dramáticas dos contos para transformá-las em estímulos para a improvisação em dança. Todas as partituras "coreográficas" do espetáculo são improvisadas numa combinação entre as ações dramáticas escolhidas para deixarem claras a ação das personagens e as ações dançadas por mim. Estas ações dançadas não têm partituras definidas. A movimentação surge de um acionamento de memórias no meu corpo, a partir da relação com a música, que me transporta a diferentes universos, um deles sendo o da ancestralidade africana.

No treinamento físico desse espetáculo, optei em não fazer aulas de campo com danças negras ou populares, por exemplo, porque queria perceber exatamente o que eu encontrava de memória no corpo sobre esse imaginário. O desafio era o de criar um treinamento que me levasse a determinados estados cênicos em que essa memória "ancestral" pudesse ser acionada e não precisasse ser coreografada em passos. O treinamento se deu com muitas improvisações feitas em sala de ensaio no contato com diferentes matrizes sonoras de músicas negras. Essas sonoridades foram depois recriadas eletronicamente pelo músico Missionário José e ficaram sendo o "disparador" que me levava aos estados procurados. O que se vê é uma cena, que eu intitulo de "dança pessoal", exemplo talvez, de uma atuação em estado *motriz.*

Fotografia 10 – Kleber Lourenço em cena do espetáculo Negro de Estimação (2007).

Fonte: fotografia de Marcelo Lyra, 2007.

Estes foram dois dos procedimentos utilizados na criação do trabalho com a preocupação de experimentar uma cena que relesse a tradição popular, partindo das *motrizes* do intérprete. Diferente do Grial, não existiu uma fase de treinamento com matrizes populares "originais". Nesse espetáculo a fase correspondente a *pré-expressiva*, já era o treinamento do próprio corpo como texto. Treinamento e releitura já aconteciam simultaneamente. As matrizes, que seriam os materiais para a recriação, já estavam no meu corpo. E a recriação das matrizes já acontecia no momento em que elas eram acionadas. O que prevalecia como material cênico era o estado *motriz,* que recriava as matrizes do corpo, por sua vez, acionadas pela memória e pela repetição. O processo de treinamento já se constituía como o processo de criação e recriação simultaneamente. Não havia uma separação de etapas.

Já no espetáculo *Estar aqui ou ali?*[47] *(2011),* realizado em espaços públicos como intervenção artística, adotei o recurso etnográfico como procedimento de criação. O tema era a relação entre espaço público e privado e o objetivo era experimentar o meu corpo por diferentes situações e paisagens em relação a estes assuntos. Passei a me deslocar por várias paisagens urbanas (centros e periferias de cidades) e participar de situações coletivas (festas fechadas ou públicas) e outras solitárias (em rodoviárias, feiras, estações de trem e metrô etc.) para refletir sobre essas apropriações do que é privado e público na vida das pessoas. Passei um ano viajando por capitais do nordeste e do sudeste do país e fiquei três meses fazendo uma residência artística na cidade de Lagos, em Portugal, onde também pude viajar por várias cidades da região do Algarve. O contato do corpo com as cidades era o ponto de partida da pesquisa, que buscava refletir a relação entre as diferentes corporeidades e geografias.

Fotografia 11 – Cena de umas das intervenções que serviram de estudos, para o espetáculo Estar aqui ou ali? durante a residência artística em Lagos, Portugal.

Fonte: fotografia de Jorge Pereira, 2011.

[47] O espetáculo Estar aqui ou ali? tem a co-direção do coreógrafo Jorge Alencar e trilha sonora criada e executada ao vivo por Missionário José. Em algumas apresentações, a trilha foi executada pelo Veejay Mozart Santos.

Dessas viagens, que já configuravam o treinamento e a etapa *pré-expressiva* do trabalho, acumulei muitas vivências e imagens que geraram o roteiro dramatúrgico do espetáculo. O espetáculo acabou se construindo como um grande ato performativo, onde a improvisação cênica parte da relação com a música executada ao vivo por uma espécie de DJ/ambulante, com os elementos que carrego numa mochila e com o público que encontro. Existe um roteiro definido, mas todas as cenas são construídas e improvisadas. Por não utilizar uma matriz literária dramática como a usada em *Negro de Estimação,* este espetáculo dá maior espaço à corporeidade do performer, como o seu texto e isto pode ser visto na atuação. A dramaturgia do corpo será o território onde se processa e se opera a *construção de sentido-sensações* (FERRACINI, 2013) no fluxo das ações físico-vocais desse corpo *motriz.*

A organicidade é outro elemento importante para ser destacado como matriz potencial para este estado de atuação a que me refiro e que exercito no espetáculo. A organicidade seria essa força motriz que opera no sentido de colocar em fluxo e em recriação contínua toda a dramaturgia do corpo. Ela é gerada na relação estabelecida entre a memória e a recriação no espaço “entre”. Com isto quero dizer que, no caso do espetáculo, a organicidade é o elemento principal que articula os materiais dramatúrgicos (música, objetos e público). E é produzida através das ações físico-vocais que acionam a memória do intérprete, que utiliza essa memória como terreno constante e dinâmico de recriação. Atuar na organicidade ou nas forças é atuar no “entre lugar”, atuar no terreno das motrizes (FERRACINI, 2013).

Foi a partir das duas experiências relatadas acima, que comecei a investigar esse terreno do corpo *motriz*. Com isto, arrisco dizer que o corpo *motriz* experimentado e que busco como artista-pesquisador se configura na própria corporeidade do criador como a grande matriz do trabalho. Matriz que o identifica e que pode gerar o discurso estético-político da obra.

O corpo *motriz* atua no terreno da hibridização, da alteridade e da transitoriedade. É um corpo vivo que absorve e se contamina o tempo inteiro, para produzir poéticas singulares e em risco. Um corpo orgânico que se localiza “entre” o sujeito e o objeto da criação, fronteiriço, que foge a dicotomias binárias que evidenciam o *ou* e valorizam o *e* como paradoxo (FERRACINI, 2013), homem *e* mulher, dança *e* teatro, ativo *e* passivo, erudito *e* popular. Pensar as divisões através

do *ou*, podem privilegiar pensamentos hierárquicos que muitas vezes reproduzem pensamentos hegemônicos. O paradoxo, operando pelo *e,* traz uma relação de complementaridade mais coerente com o estado *motriz,* que é resultado de um híbrido.

Percorrendo paradoxos e atravessando fronteiras, eis que a viagem chega ao fim. E o brincante que aqui se apresenta narrador, fecha a última página desse diário antes das considerações finais deixando o registro de uma jornada e das constantes inquietações surgidas no caminhar. Inquietações que motivaram essa aventura e fortalecem as ideias levantadas diante da empreitada. Jornada que se fez necessária para que desdobramentos futuros. Sem mais, sigo adiante.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ponto de chegada: descobertas da viagem ou a Aventura do Decifrador

Fotografia 12 – Kleber Lourenço no espetáculo Estar aqui ou ali, Ipatinga - MG, 2011.

Fonte: fotografia de Nilmar Lage, 2011.

> *Desconstrução, em sua definição derridiana, remete a um trabalho do pensamento inconsciente ('isso se desconstrói'), e que consiste em desfazer, sem nunca destruir, um sistema de pensamento hegemônico e dominante. Desconstruir é de certo modo resistir à tirania do Um, do logos, da metafísica (ocidental) na própria língua em que é enunciada, com a ajuda do próprio material deslocado, movido com fins de reconstruções cambiantes.*
> (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p.9)

Chegando ao fim desta narrativa, daqui do lugar em que me encontro, eu tento organizar as ideias em torno de tudo o que foi relatado. Esta viagem foi feita dessa forma, porque se fez necessário partir de um passado para entender melhor as perspectivas do futuro. Perspectivas do artista que sou e do atual contexto de produção em que estou inserido, o da reflexão artística na academia. Como ponto de chegada, percebo um longo caminho percorrido que abre novas portas de

diálogo. Percebo que refletir sobre aqueles questionamentos que surgiram diante de tantas práticas, inaugura um novo espaço para pensar a criação cênica. Um espaço de reflexão teórica que complementa toda a prática que realizo.

Durante esta viagem, descobri autores, referências e pensamentos que me deslocavam o tempo inteiro. Pensamentos que, por vezes, complementavam a prática vivenciada e que, por outras vezes, me faziam desistir de dissecar aquela questão, querendo mudar de rota. Nessa viagem tive sérios confrontos comigo mesmo, vivendo no "entre" a vida artística e a acadêmica. Tentando tecer o paradoxo que, por vezes, separa estes dois universos. Foi uma experiência árdua e desafiadora, porém, reveladora de novos caminhos que constroem e desconstroem imagens. Percebo que foi essencial perseguir uma mesma imagem (do passado com o Grial) para entender as desconstruções e novas construções feitas na teia da dramaturgia do corpo *brincante* que pesquiso.

Pensando assim, trago a fala do pesquisador Antônio Damásio (1999) como metáfora para meu caminho aqui percorrido. Segundo Damásio, para se falar de construção de movimento, é necessário entender da construção de imagens. Se não entender, ao menos percebê-las, é o que me parece. Para ele, as imagens são construídas quando se mobilizam objetos (pessoas, coisas, lugares etc.), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro pra fora. Palavras são organizadas primeiramente no cérebro como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceitos. Talvez durante todo o trajeto da viagem eu fui concebendo imagens verbais e não verbais, que apontavam para um conceito sobre corpo. Ou um conceito sobre um tipo de corpo, aquele que eu conhecia e tentava constantemente dominar, o meu próprio corpo, o corpo como texto (LIGIÉRO, 2011). O corpo *brincante* que vivi e que sou gerando estas conceituações.

Damásio também aponta que os estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-se em categorias funcionais, ações e processos de comunicação e que, segundo a pesquisadora Christine Greiner, isto nos interessa para pensar a dramaturgia de um corpo. Se a dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro e o fora do

corpo, como processos latentes de comunicação. Ao que tudo indica, a singularidade de um corpo está ligada à identidade das suas ações em um ambiente e o fluxo incessante de imagens que não apenas o identificam em relação aos demais seres vivos, mas o tornam apto a sobreviver.

> Isso tudo estaria relacionado também à dramaturgia de um corpo, uma vez que tudo se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido. (GREINER, 2008, p.80)

Esta reorganização constante de sentidos é característica do estado motriz do corpo *brincante.* Tudo isto para pensar que toda esta pesquisa de mestrado também se configura como uma dramaturgia corporal. Pensar que para falar da construção de movimentos na cena, hoje eu precisei articular uma teia de símbolos e imagens de dentro e de fora do meu corpo e em relação com o meio ambiente vivido, numa espécie de articulação entre o visível e invisível tal qual nos processos de investigações corporais. Realizei assim, uma representação de si-mesmo buscando conexões com o fora de si-mesmo. As imagens internas são as responsáveis pelas mudanças de estado corporal e aqui, todas essas imagens e símbolos produzem a conceituação sobre o corpo *motriz.*

Além de pensar na articulação dessas imagens entre o fora e o dentro do corpo como motrizes para a "dramaturgia" tramada aqui, trago a ideia de "desconstrução" lançada por Derrida, para complementar minhas considerações finais. Derrida não queria a construção de um método de crítica literária ou de leituras dos fenômenos do mundo. Não queria apostar numa única teoria específica para ditar procedimentos. Sua "brincadeira" residia na ambiguidade de pensar um "não método" e assim, "um passo para o método". Seja na negação do método ou como os primórdios para um futuro método, a chave da desconstrução estaria sempre no reconhecimento e na leitura da singularidade do fenômeno ou obra. Para compreender o que se passa é preciso olhar simultaneamente para o geral e para o singular.

E foi olhando para o geral e o singular que eu operei a trama desta pesquisa. O corpo *brincante* ou *motriz* é um caminho conceitual que se desenvolve neste momento, não para determinar um método, mas para registrar um percurso de desconstrução simbólica e reconstrução de pensamentos. Um caminho que se abre

para pensar as dramaturgias corporais em dança, teatro ou performance, advindas ou não do contato com as matrizes da tradição popular. Sendo assim, a viagem também não se encerra, ela almeja desdobramentos em outras rotas que estarão por vir. A busca é um contínuo e profícuo refazer sobre si-mesmo para ser lido e absorvido pelo outro.

Eu, o cavaleiro viajante.
São Paulo, julho de 2015.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Joana. *Teatro e culturas populares:* diálogos para a formação do ator. Brasília: Teatro Caleidoscópio: Editora Dulcina, 2010.

ACSELRAD, Maria. "*Viva Pareia!":* corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

AMARAL, Alício; PARDO, Juliana. Em busca de corporeidade para o ator\bailarino a partir da dança tradicional do Cavalo Marinho. In: OLIVEIRA, Érico J. Souza de (Org.). *Tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho*. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012. 173p.

ATELIE DE COREÓGRAFOS BRASILEIROS – ANO II. Programa do espetáculo O Pasto Iluminado. Temporada 2003. Salvador, 2003.

AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1996.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral.* São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. O treinamento do ator (1959-1962). In: GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1897b. p.107-144 (com introdução de J. Grotowski).

BARROSO, Oswaldo. Incorporação e memória na performance do ator brincante. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C (Org.). *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS – UnB, 2004.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor:* as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORBA FILHO, Hermilo. *Espetáculos populares do nordeste.* Recife: Massangana, 2007.

BOSI, Ecléa. Cultura e enraizamento**.** In: BOSI, Alfredo.(org). *Cultura brasileira:* Temas e situações**.** São Paulo: Ática, 1987.

BURNIER, L.O. *A arte do ator*: da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator. Tese (Doutorado) – Departamento de Semiótica da Cultura, Pontifícia Universidade Católica - PUC, São Paulo, 1994.

BURNIER, Luiz Otávio. *Arte de ator:* da técnica a representação. 2.ed. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2009.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. Ariano Suassuna. Recife: Instituto Moreira Sales, n.10, nov. 2000.

CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz*: o teatro do povo do Nordeste. Recife: Artelivro, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaios Latino-americanos, I)

_____. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina.* São Paulo: Editora Cultrix, 1984.

CARVALHO, José Jorge de. *Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras*: de patrimônio cultural a departamento de antropologia. Brasília, DF: UnB, 2004. (artigo)

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1999.

CORREIO DA BAHIA. Coreógrafa põe Ariano Suassuna para dançar. *Correio da Bahia*, Salvador, 18 out. 2003.

_____. De olho no processo de criação. *Correio da Bahia*, Salvador, 17 out. 2003.

DAMASIO, Antônio. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques; ROUDINESCO, Elizabeth. *De que amanhã...diálogos.* Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença***.** Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Um dançarino chamado Quaderna. *Diário de Pernambuco*, Recife, 23 mar. 2001

DIAS, Emerson. Depoimento escrito [2015]. São Paulo. Entrevista concedida a Kleber Lourenço. (correspondência eletrônica)

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.* Campinas, SP: Editora da Unicamp; IMESP, 2001.

_____. *Ensaios de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FERRO, Karina. Depoimento escrito [2015]. São Paulo. Entrevista concedida a Kleber Lourenço. (correspondência eletrônica)

FREITAS, André. Depoimento escrito [2015]. São Paulo. Entrevista concedida a Kleber Lourenço. (correspondência eletrônica)

GALDINO, Christiane. *Balé popular do Recife:* a escrita de uma dança. Recife: Bagaço, 2008.

GIL, José. *Movimento total.* Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GLISSANT, Edouard. *Introdução a uma poética da diversidade.* Juiz de Fora, MG: UFJF, 2005.

GREINER, Christine. *O corpo:* pistas para estudos indisciplinares. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *O corpo em crise:* novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo. *Etnocenologia, textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. (a primeira edição brasileira é de 1971)

GRUPO GRIAL DE DANÇA. Programa do espetáculo As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto. Temporada 2001. Recife, 2001.

_____. Recife. Website do Grupo Grial de Dança. Disponível em: <http://www.grupogrial.com.br>. Acesso em: 13 jul. 2015.

GUARALDO, Lineu Gabriel. *Na Mata tem esperança:* encontros com o corpo sambador do Cavalo Marinho. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 2010.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. 3 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

_____. *Da diáspora:* identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

JORNAL DO COMMERCIO. Grial consegue ser mais do que um balé. *Jornal do Commercio*, Recife, 15 jun. 2002.

_____. Maria Paula, do Grial, cria espetáculo em Salvador. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 jul. 2003.

_____. Mostra traz O Pasto iluminado da Bahia. *Jornal do Commercio*, Recife, 5 jan. 2004.

KATZ, Helena. São Paulo. Website da professora e crítica de dança Helena Katz. Disponível em: <http://www.helenakatz.pro.br>. Acesso em: 13 jul. 2015.

LARANJEIRA, Carolina Dias. *Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho*: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de Cordões. 327 f. il. 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ:Vozes, 2006. 104 p.

_____. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução: Fábio dos Santos Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011, 405 p.

LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo*: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Tradução: Augusto Rodrigues da Silva Junior et. al. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

LIMA, Marcondes. *A arte do brincador.* Recife: SESC, 2009.

LOUPPE, Laurence. *Póetique de la danse contemporaine*. 3. ed. Bruxelles: Contredanse, 2004.

MARQUES, Roberta Ramos. *Deslocamentos armoriais:* reflexões sobre política, literatura e dança armoriais. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Editora Associação Reviva, 2012.

MEDEIROS, Valéria. Depoimento escrito [2015]. São Paulo. Entrevista concedida a Kleber Lourenço. (correspondência eletrônica)

MONTEIRO, Marianna F. M. *Dança Popular:* espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

MURPHY, John. *Cavalo Marinho pernambucano.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro:* nacionalismo e estilização. Minas Gerais: FGV Editora, 2003.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro:* entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Organização: Fátima Saadi. Tradução: Claúdia Fares, Denise Vaudois e Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, Letra e Imagem, 2006.

OLIVEIRA, Érico J. Souza de. *A roda do mundo gira:* um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro (Condado-PE). Recife: Sesc, 2006.

OLIVEIRA, Érico J. Souza de (Org.). *Tradição e contemporaneidade na cena do Cavalo Marinho*. Salvador: UFBA/PPGAC, 2012. 173p.

ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

_____. *Românticos e folcloristas.* São Paulo: Olho D'água, 1992.

O PASTO Iluminado. Recife: Grupo Grial de Dança, 2004 [data de criação: 2003]. 1 DVD (91min28s), son., color. (Acervo RecorDança)

RECORDANÇA. Recife. Website do acervo online RecorDança. Disponível em: <http://www.recordanca.com.br>. Acesso em: 13 jul. 2015.

RECORDANÇA. Recife. Canal de vídeos do acervo online RecorDança no website Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/acervorecordanca>. Acesso em: 13 jul. 2015.

RÊGO, Maria Paula Costa. Depoimento [2015]. Recife. Entrevista concedida a Kleber Lourenço.

REIS, Luís Augusto. *Hermilo Borba Filho e a dramaturgia:* diálogos pernambucanos. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2010.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular:* Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Unicamp, 1999.

SCHECHNER, Richard. "O que é performance". In: O PERCEVEJO. *Estudos da Performance***,** Rio de Janeiro, ano 11, n.12, 2003.

_____. *Performance e antropologia***.** Organização: Zéca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

_____. *Corpo a corpo:* estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

SIQUEIRA, Arnaldo. Não tá dominado. *Jornal Ribalta*, Recife, 01 jan. 2001.

THAIS, Maria. *Na cena do Dr. Dapertutto:* poética e pedagogia em V.E. Meierhold:1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

TURNER, Victor. *From ritual to treatre:* the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. Liminal to liminoide, in play, fron, end ritual. *In: Ritual to Treatre: The Human Seriousness of Play.* New York : PAJ Publications, 1982.

VICENTE, Ana Valéria. *Entre a ponta de pé e o calcanhar:* reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística. Salvador, 2008. Dissertação de mestrado. Programa Pós-graduação em Artes Cênicas, UFBA.

VILLAR, Fernando Pinheiro. PerformanceS. In : CARREIRA, André L. A. Nunes (et al.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE – UFMG, 2003.

AS VISAGENS de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto. Recife: Grupo Grial de Dança, 2002 [data de criação: 2000]. 1 videocassete (46min29s), VHS (digitalizado), son., color. (Acervo RecorDança)

VISÍVEL Núcleo de Criação. Álbum de fotografias online no website Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com\visivelnucleo>. Acesso em: 13 jul. 2015.

ANEXOS

ANEXO 1 – Programa da primeira temporada do espetáculo As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto do Grupo Grial de Dança – Março de 2001 – Acervo pessoal do pesquisador.

ANEXO 2 – Programa do espetáculo O Pasto Iluminado com o Grupo Grial de Dança no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros – Outubro de 2003 – Acervo pessoal do pesquisador.

ANEXO 3 – Programa da primeira temporada do espetáculo Negro de Estimação – Abril de 2008 – Acervo pessoal do pesquisador.

ANEXO 4 – Programa da temporada de estreia do espetáculo Estar aqui ou ali? Maio de 2011 - Acervo pessoal do pesquisador.

ANEXO 5 – Primeiro roteiro dramatúrgico do espetáculo Estar aqui ou ali? esboçado pelos criadores Jorge Alencar e Kleber Lourenço.