

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Enunciações identitárias e mnemônicas corporais em *Coreografia de Cordel*, espetáculo da Cia de Dança Palácio das Artes. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Professor Adjunto. Doutor em Literatura Comparada; Pós-doutorado com Pesquisa em Teatro e Cultura Afro-descendente no ISA – Havana, Cuba e no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGAC da UFBA; Professor Orientador. Ator.

RESUMO

A Cia de Dança Palácio das Artes remontou em 2011, sob direção do bailarino e coreógrafo Tuca Pinheiro, *Coreografia de Cordel*, espetáculo performático que é considerado um marco da consolidação e criação artística da Cia nos últimos 15 anos. O objetivo deste trabalho é refletir sobre a importância da Cia dentro do contexto da dança mineira e, mais especificamente, tecer algumas considerações sobre este espetáculo, que é construído a partir de uma intensa pesquisa que demonstra a potencialidade individual de cada um de seus intérpretes [sujeitos atuantes]; trazendo para a cena relatos corpóreo-mnemônicos [corpo sujeito/social] que nos permitem discutir, entre outros temas, aspectos relacionados com a memória e as identidades em nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: Etnocenologia. Identidades. Cia de Dança Palácio das Artes. Corpo Social. Memória.

RESUMEN

La Compañía de Danza Palacio de las Artes repuso en escena en 2011, bajo la dirección del bailarín y coreógrafo Tuca Pinheiro, *Coreografía de Cordel*, espectáculo performático que es considerado un icono para la consolidación y creación artística de la Compañía en los últimos 15 años. El objetivo de este trabajo es reflexionar acerca de la importancia de la Compañía en el contexto de la danza mineira y, más específicamente, tejer algunas consideraciones acerca de este espectáculo, que es construido a través de una intensa investigación que demuestra la potencialidad individual de cada uno de sus intérpretes [sujetos actuantes]; trayendo para la escena relatos corpóreo-mnemónicos [cuerpo sujeto/social] que nos permiten discutir, entre otros, aspectos relacionados con la memoria y las identidades en nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: Etnocenología. Identidades. Compañía de Danza Palacio de las Artes. Cuerpo Social. Memoria.

É fato inquestionável que estamos inseridos num processo de transformações que influencia nações, que recebem os impactos dessas mudanças, modificam-se e adequam-se de acordo com suas necessidades e culturas. Neste contexto, os termos pós-moderno e globalização funcionam como eixos condutores dessas transformações.

Lucia Santaella, na apresentação do livro de Cássia Navas, volta o seu olhar para a Arte e argumenta que:

Em escala planetária, à nova ordem econômica e geopolítica de cenários sociais em mutação junta-se a emergência de novos caracteres formais da cultura. De fato, há marcas visíveis de modificações profundas nos modos de se produzir e pensar a cultura. No ponto do iceberg aparecem fatores já bastante alardeados, tais como pluralismo do pastiche, as apropriações do provincianismo, de vernáculos locais e tradições regionais, os registros diversificados do popular, o questionamento das velhas dicotomias entre cultura de massa vs. erudita, popular vs. elite, kitsch vs. vanguarda, rural vs. urbana, nacional vs. internacional. Enfim, a cultura parece estar querendo olhar para todos os lados, tentando reavivar todos os tempos (SANTAELLA. In: NAVAS, 1999, p. 11).

Hoje, quando discutimos sobre a dança, ainda existe o costume de confundir os estilos. Sob o rótulo de “contemporâneo”, costumam ser reunidas produções de dança-teatro, moderna, pós-moderna e encontramos obras que se distanciam do balé clássico e do moderno. Cássia Navas (1999) nos explica que tal paradoxo se justifica, pois, se as fronteiras entre dança contemporânea e o balé moderno são identificáveis em várias etapas da gênese da dança moderna, mais precisamente na década de 80 do século XX, os seus limites ficam mais difíceis de serem estabelecidos, sobretudo, nas obras dos criadores de vanguardas. No entanto, considero que o que realmente importa não é rotular os estilos de dança, mas observar como cada um pode ser trabalhado para demonstrar a variedade cultural de cada lugar de enunciação, resgatando, entre outras possibilidades, aspectos relacionados com os regionalismos e as dicotomias relacionadas às temáticas dos centros e das periferias.

Como corpo artístico mantido pela Fundação Clóvis Salgado, a Cia de Dança Palácio das Artes foi fundada em 1971 por Carlos Leite e, durante duas décadas, montou trabalhos relacionados com um repertório erudito e com as óperas produzidas pela Fundação. No entanto, na década de 90 do século XX, foram incorporados ao seu repertório trabalhos de coreógrafos nacionais e internacionais. No *site* da Fundação, encontramos as seguintes informações:

No final da década de 1990, sintonizada com as modernas linguagens da dança, a CDPA, sob a condução de Cristina Machado, incentivou e promoveu a pesquisa em dança através de debates e entrevistas entre bailarinos e profissionais de outras áreas utilizando, nas produções deste período, o potencial criativo dos próprios bailarinos. Além de performances, instalações e vídeos compuseram o repertório do grupo nos anos 2000: *Entre o Céu e as Serras*, de Luiz Mendonça e Cristina Machado; *Poderia Ser Rosa*, de Henrique Rodovalho; *Sonho de uma Noite de Verão – fragmentos amorosos*, de Gabriel Villela; *Coreografia de Cordel*, de Tuca Pinheiro; *Transtorna*, de Cristina Machado; *Carne Agonizante*, de Sandro Borelli; *Quimeras*, de Mário Nascimento; *22 Segredos* (2009), *Segredos Masculinos e Segredos Femininos* (2010) e *Se eu pudesse entrar na sua vida* (2010) com direção artística de Sônia Mota. (<http://www.fcs.mg.gov.br/grupos-profissionais/84,.cia-de-danca.aspx>)

Em 2011, a Cia, em comemoração aos 40 anos da Fundação Clóvis Salgado, remontou, sob direção do bailarino e coreógrafo Tuca Pinheiro, *Coreografia de Cordel*¹, espetáculo performático estreado originalmente em 2004.



Fotos: Paulo Lacerda²

Esta montagem pode ser considerada um mosaico composto por cenas performáticas que, em princípio, parecem não dialogarem entre si. Porém, a partir do desenvolvimento dos quadros-movimentos, o espectador mais atento começa a decodificar a multiplicidade de imagens que lhe são sugeridas, ou seja, o público se vê “obrigado” a tecer uma série de leituras proporcionadas por cenas/imagens sensoriais e mnemônicas que nos remetem a estabelecer diferentes processos de vetorização³. Entre estas cenas, destaco:

- um cenário que remete a uma grande passarela com painéis de diferentes tipos que pendem do teto;
- os bailarinos/performers/intérpretes esperam o início do espetáculo sentados nas laterais do palco/passarela ou entremeio aos espectadores. Destaca-se, entre eles, a figura imponente de uma integrante da Cia que permanece toda a apresentação esguiamente sentada, inerte e, enquanto olha para o centro do palco, como Penélope, desfia as linhas de seu vestido — um quadro de *poiesis* cênica;

¹ Trabalho premiado no cenário artístico mineiro em distintas categorias, apresentado, em 2005, em São Paulo, Salvador e na França, em 2005; em 2007, em Beirute, Jordânia, Líbano e em cidades mineiras. Cf. fragmento de uma das apresentações do espetáculo no [link: http://www.youtube.com/watch?v=24TdA76QEv8](http://www.youtube.com/watch?v=24TdA76QEv8).

² Fotos disponíveis em <http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/2029/coreografia-de-cordel.aspx>.

³ No sentido de Patrice Pavis (2003, p. 13, grifo do autor): “A *vetorização* é um meio ao mesmo tempo metodológico, mnemotécnico e dramaturgicamente de estabelecer ramais de signos. Ela consiste em associar e conectar signos que são pegos em ramais no interior dos quais cada signo só tem sentido na dinâmica que o liga aos outros”.

- uma mulher que, com painéis dependurados pelo corpo, grita recorrentemente como se fizesse um chamado ao público “êh boi!”. Uma louca? Uma prostituta que ri e se oferece aos espectadores? Ou apenas uma mulher, perdida em suas vivências, dramas e sonhos pessoais?;
- uma bailarina que insiste em dizer que vai dançar apenas com o lado direito do corpo e, depois, em um solo, em que dialoga com os espectadores, o faz;
- um bailarino vestido com meia-calça, liga, com um *blazer* cobrindo o dorso de forma desarmônica repete que gostaria de ter 1,70m. Esse mesmo intérprete, posteriormente, em um solo, expõe, por meio de uma pulsão corpórea e verborrágica, a sua “história pessoal”: um homossexual que foi agredido inúmeras vezes pela sua “diferença” — uma discussão indireta sobre a construção das identidades genéricas ou um retrato da realidade contemporânea de *bowling*?;
- um velho rabugento que, numa linguagem cifrada, ao som do microfone, dialoga com os bailarinos, dizendo-lhes impropérios como: “bando de loucos”, “perobos” etc.;
- um bailarino que, de vez em quando, pega o microfone e repete: “Terezinha, eu não estou entendendo nada disso”;
- outro bailarino, também com o dorso desnudo à mostra, pergunta a pessoas da plateia: “¿tú quieres bailar?” ou, como se tivesse em transe, ou ainda como se seu corpo fosse cavalo de alguma entidade, se insinua para mulheres e homens remexendo as cadeiras e perguntado “¿te gusto?”;
- uma bailarina de olhos vendados caminha sobre todas as laterais do palco, sendo, às vezes, guiada pelos companheiros de cena para não “sair da linha”;
- um bailarino e uma bailarina fazem de seus corpos representação de gado — alusão a vacas e touros: “uma festa de boi?”, “animais indo para o sacrifício”?
- o microfone é aberto e os bailarinos dão depoimentos sobre experiências vividas no Vale do Jequitinhonha e, no final do espetáculo, enviam abraços para pessoas com as quais trocaram experiências durante o processo de construção da montagem ou para amigos e familiares. O microfone é aberto para aqueles do público que queiram enviar um abraço para quem quer que seja;
- no final, os bailarinos formam duplas para a cena do abraço final, momento de reencontro...

Ou seja, as leituras e os questionamentos suscitados são múltiplos. Tudo o que se vê é imagem-corpórea esperando ser ressignificada, visando a estabelecer um diálogo com a literatura de cordel e o ato performativo da dança.

A oralidade é uma das grandes marcas da literatura de cordel, que como arte poética popular é transcrita nos folhetos impressos e transmitidos no Nordeste do Brasil. Esta singularidade do termo é retomada não só no nome do espetáculo da Cia de Dança, mas principalmente na coreografia corpórea traduzida para a cena por meio dos corpos/reminiscências mnemônicas de seus bailarinos. A montagem coreográfica é fruto de um trabalho de pesquisa autoral que apresenta a potencialidade individual de cada um de seus intérpretes. Sabe-se que o trabalho foi concebido a partir de um projeto elaborado com base no aprofundamento da Cia de Dança no método Bailarino-

Pesquisador-Intérprete (BPI), de Graziela Rodrigues e por meio de uma pesquisa de campo realizada em Medina e na região do Vale do Jequitinhonha, em 2003. Assim, o nome *Coreografia de Cordel* tem como inspiração os trabalhos solos realizados pelos bailarinos em diálogo com o método BPI, estabelecendo assim uma alusão direta à literatura de cordel. No *site* da Fundação Clóvis Salgado, explica-se:

O trabalho agrega a criação individual de cada bailarino da Cia em uma montagem que exalta os corpos e sujeitos como veículos de várias ideias. São intervenções poéticas que traduzem para a linguagem da dança aspectos culturais estudados e vivenciados durante o trabalho de campo. E que revelam as imbricações entre o rural e o urbanismo, entre concretos e poeiras. (<http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/2029,coreografia-de-cordel.aspx>)

Estas imbricações inerentes às manifestações culturais são caras aos Estudos da Etnocologia como demonstra Eloisa Brantes em seu artigo “Um abraço da Etnocologia no popular brasileiro”. A autora, a partir dos estudos de Jean-Marie Pradier, explicita o uso da palavra “etnocologia”, enfatizando que

[...] o radical *cena* cede lugar ao *ceno* que significa corpo humano. Este detalhe etimológico indica uma questão conceitual que abre uma nova perspectiva na observação dos fenômenos espetaculares: o corpo como atividade simbólica, cujas dimensões físicas, somáticas, cognitivas, emocionais e espirituais interagem entre si e com o contexto cultural no qual ele se inscreve (BRANTES, 2000, p. 80, grifos da autora).

Em se tratando de *Coreografia de Cordel*, este contexto cultural é múltiplo e fonte de saberes que são ressignificados nos/pelos corpos dos bailarinos. O corpo aqui, como argumenta Leda Martins (2002, pp. 88-89), não é somente uma extensão ilustrativa do conhecimento dramaticamente representado e simbolicamente representado por convenções e paradigmas seculares. Ele é local de um saber em contínuo movimento de recriação e transformações perenes do *corpus* cultural. Por isso, os sujeitos e suas formas artísticas que daí emergem são tecidos de história e escrevem histórias.

À guisa de conclusão, defendo a ideia de que o corpo do artista em cena reescreve e reatualiza, por meio da alusão à literatura de cordel, a história do Vale do Jequitinhonha, região reconhecida pelos baixos indicadores sociais, mas também pela sua beleza natural e cultural, exaltando-se as características remanescentes das culturas indígenas e negras. No caso específico de *Coreografia de Cordel*, além de os bailarinos reescreverem histórias pessoais, eles ressignificam, repensam e fazem com que repensemos nossas identidades. É consolidada uma rearticulação das memórias pessoais e coletivas no ato de recriação espetacular. As memórias pessoais dos bailarinos/performers/intérpretes são renegociadas com as memórias coletivas rasuradas e recuperadas por meio das enunciações reconstruídas por meio do contato com os sujeitos (*personas* cênicas) encontrados na região do Vale do Jequitinhonha. Em suma, os corpos dos intérpretes, no ato coletivo da dança, podem ser lidos como sujeitos atuantes e/ou sociais, que expressam muito mais do que movimentos e repetições coreográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANTES, Eloísa. **Um abraço da Etnocenologia no popular brasileiro**. In: BIÃO, Armindo *et alli* (eds.). Memória ABRACE II – Anais da I Reunião Científica de Pesquisa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 2000. pp. 79-84.

<<http://www.fcs.mg.gov.br/agenda/2029,coreografia-de-cordel.aspx>>. Acesso em: 21/07/11 às 23h.

<<http://www.youtube.com/watch?v=24TdA76QEv8>>. Acesso em 22/07/11 às 17h.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (orgs.). Performance, exílio, fronteiras – errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, FALE/UFMG, 2002. pp. 69-91.

NAVAS, Cássia. **Dança e Mundialização** – Políticas de Cultura no Eixo Brasil-França. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.

PAVIS, Patrice. A análise dos espetáculos. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.