

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

FRAGMENTOS GAÚCHOS:

tradicionalismo riograndense e exercício cênico

Gisela Reis Biancalana

CAMPINAS/SP

2001



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	B e
N.º CHAMADA:	T / UNICAMP
	8474
V.	LX
TOMED	80/46488
PROC.	16-392107
C	<input type="checkbox"/>
	<input type="checkbox"/>
	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.º	R\$ 11,00
DATA	18/09/07
M.º CPD	

CM00159611-B

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

FRAGMENTOS GAÚCHOS:

tradicionalismo riograndense e exercício cênico

Gisela Reis Biancalana

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de Artes da
UNICAMP como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Artes sob a
orientação da Profa. Dra. Regina Polo
Müller.

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Gisela Reis
Biancalana e aprovada pela Comissão
Julgadora em 18/05/2001

Regina P. Müller

Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Müller

CAMPINAS/SP

2001

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B47f

Biancalana, Gisela Reis

Fragmentos gaúchos : tradicionalismo riograndense e exercício cênico / Gisela Reis Biancalana. – Campinas, SP : [s.n.], 2001.

Orientador : Regina Polo Müller.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Danças folclóricas – Rio Grande do Sul.
2. Artes cênicas. 3. Arte e antropologia. I. Müller, Regina Polo. II. Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes. III. Título.

Dedico este trabalho ao meu amor,

Felipe Martins Müller

Agradecimentos

À Profa. Dra. Regina Polo Müller, pela orientação humana. O crédito depositado e a competência teórica sem preconceitos acadêmicos, impulsionaram o trabalho do começo ao fim. Sinceramente, muito obrigada por me indicar os caminhos percorridos.

Às atrizes e companheiras de estrada na longa caminhada, Andréa Maronna Bolzon e Betânia Oliveira Silveira. Nem tenho palavras para agradecê-las. Obrigada por acreditar no trabalho, pela perseverança e, especialmente, pela dedicação depositadas. Bê, obrigada por seu talento, generosidade, ética, e amor pelo trabalho. Déia, obrigada por sua força interna que pulsa tão forte espalhando energia, obrigada pela sua paixão. Vocês foram o brilho concreto e indispensável do esforço, atravessando os inúmeros obstáculos. Vocês foram, sem dúvida, a seiva vivificadora de uma pesquisa sistemática de cunho acadêmico.

À minha família, pelo apoio constante e pela compreensão da ausência. Um obrigada especial para minha vó Dina que sempre me recebeu com carinho e sem cobranças, sempre doando-se de corpo e alma. Outro agradecimento especial para minha mãe Sueli Reis e para meus irmãos, pelo “leva e trás” e pelo computador que eu vivia emprestando. Outro agradecimento mais que especial para minha tia Mirna, por interessar-se pelas minhas coisas e,

também, pelo “fusca”. Obrigada pai, pelos churrascos aos domingos, momento de relaxar.

Aos meus colegas do Departamento de Artes Cênicas da UFSM, Adriana Dalforno, Nair Dagostini, Inês Marocco, Paulo Márcio, Beatriz Pippi, pelo crédito, pelo apoio às minhas idas e vindas, mas principalmente, por me mostrarem a beleza profunda do teatro e o respeito dedicado à profissão.

Ao pessoal do CTG “Piá do Sul”, sempre disposto a ajudar. Obrigada por me receber com tanto carinho, seria impossível citar tantos nomes fundamentais para a pesquisa e maravilhosos como “gente”. Obrigada a todos.

Ao Piriquito e a Maria de Lourdes, ao Seu Toninho e a Cleusa, muito obrigada pelos inesquecíveis momentos na fazenda, pelos churrascos com cerveja, pelo chimarrão e pela ovelha deliciosa.

Ao Walmir Beltrame, pelos contatos sem os quais nada disso seria possível.

Às inúmeras pessoas que colaboraram na montagem final, seja na produção, na contra-regragem e mesmo emprestando coisas. Obrigada por tudo.

E, ao Felipão, que sem a potência do seu incentivo, essa história nem teria começado. Obrigada pela tristeza compreensiva da ausência e, especialmente, obrigada pelo apoio constante. É bom saber que você existe e está ao meu lado.

Resumo

O presente trabalho de pesquisa, realizou uma imersão na cultura do estado do Rio Grande do Sul, em particular, nas instituições ligadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e vivenciou as maneiras de ser e de se expressar que se estabelecem neste contexto sociocultural, especialmente, suas danças tradicionalistas. A partir deste universo, fez uma análise destas danças considerando os referenciais de LABAN (1978), e um dos princípios da Antropologia Teatral de Eugênio BARBA (1994), a energia *animus anima*. A investigação foi a fonte temática para um processo criativo em arte cênica contemporânea, que concretizou-se em um exercício cênico. O processo envolveu pesquisa de campo, exercícios técnicos, preparação corporal e exercício cênico, os dois últimos são oriundos do primeiro buscando a coerência do trabalho como um todo. A pesquisa de campo foi realizada em uma instituição tradicionalista, o Centro de Pesquisas Folclóricas *Piá do Sul* e o grupo envolvido no processo criativo foram duas alunas do curso de artes cênicas da Universidade Federal de Santa Maria. A contribuição deste estudo, reside na busca de procedimentos criativos em arte como base dos processos formativos de atores e bailarinos. A busca por novos procedimentos de criação tornam-se necessários a medida que vão ao encontro das novas visões de mundo e de ser humano presentes na contemporaneidade e alicerçadas na interatividade, na hibridização, na busca por espaços alternativos e na pluralidade da recepção.

SUMÁRIO

Agradecimentos	ii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	vi
1 INTRODUÇÃO	1
2 INTERDISCIPLINARIDADE: PESQUISA DE CAMPO E ARTE CÊNICA.....	7
2.1 RELAÇÕES ARTE/CIÊNCIA	7
2.2 PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA.....	11
2.3 O OLHAR ESTRANHO.....	15
2.4 VIVÊNCIA EM CAMPO.....	17
3 FRAGMENTOS DA CULTURA GAÚCHA DO RIO GRANDE DO SUL.....	23
3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	24
3.2 O MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO (MTG).....	32
3.3 DANÇAS TRADICIONALISTAS.....	34
3.4 TRADICIONALISMO: PRÓS E CONTRAS.....	44
4 PERSPECTIVA ARTÍSTICA.....	49
4.1 MODERNIDADE E CONTEMPORANEIDADE	49
4.2 NO CAMINHO DA PERFORMANCE ENQUANTO LINGUAGEM.....	55
5 PROCESSO CRIATIVO: DA TÉCNICA À ELABORAÇÃO CÊNICA	70
5.1 PARTICIPANTES	70
5.1.1 As Artistas	70
5.1.2 Fontes Temáticas e Aproximação.....	72
5.2 TREINAMENTO BÁSICO: TÉCNICAS PARA O ATOR.....	76
5.3 DA VIVÊNCIA EM CAMPO À TÉCNICA ADEQUADA.....	84
5.3.1 Referenciais de Análise e Experimentação.....	84
5.3.2 Experimentar e Criar.....	102
5.3.3 Trabalho Vocal.....	106
5.4 LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO	107
5.4.1 Personagens, Situações e Cenas.....	107
5.4.2 Material utilizado.....	116
5.5 MULTIMEIOS.....	117
6 ENCENAÇÃO E PÚBLICO.....	119
6.1 O EXERCÍCIO CÊNICO.....	119
6.1.1 Roteiro do Exercício Cênico.....	121
6.2 O CONTATO COM O PÚBLICO.....	148
7 CONCLUSÃO.....	154
8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160
9 ANEXOS.....	164

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Pesquisa de Campo, Fandango (Semana Farroupilha – Piá do Sul – 1999).....	22
Figura 2 – Desfile do Dia do Gaúcho (Santa Maria – 1999).	29
Figura 3 – Concursos de Danças Tradicionalistas, Chula, Declamação e Trova	41
Figura 4 – Pesquisa de Campo: O Capataz e sua Família	77
Figura 5 – Situação de Jogo	82
Figura 6 – Parada de Cabeça e Ponte.....	83
Figura 7 – Seqüências Elaboradas a Partir dos Movimentos da Chula	104
Figura 8 – Experimentação de Gestos, Ações e Situações Isoladas.....	111
Figura 9 – Chicão e Seu Maneco, Adultos, no Galpão	131
Figura 10 – Contra-regra Servindo Cerveja	133
Figura 11 – Seu Maneco e Chicão, Jovens, Conversando no Fandango..	135
Figura 12 – Seu Maneco e Graça, Jovens, se Apresentando com a Invernada Artística	139
Figura 13 – Dalva e Graça Discutindo o Tradicionalismo.....	143

FRAGMENTOS GAÚCHOS:

tradicionalismo riograndense e exercício cênico

1 INTRODUÇÃO

A proposta desse trabalho de pesquisa em arte realizou-se através de uma perspectiva interdisciplinar que envolveu a pesquisa de campo enquanto processo de criação; a dança enquanto prática cultural, abordando manifestações artísticas da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul como fonte temática; e o teatro contemporâneo enquanto manifestação cênica como resultante criativa.

O projeto partiu do estudo das danças praticadas nas instituições ligadas ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), os Centros de Tradição Gaúcha (CTGs), através da pesquisa de campo às instituições. Estas instituições são espaços de resgate e preservação da cultura riograndense e existem desde 1948 com a inauguração do 35 CTG, fruto dos movimentos sociais que ocorreram em 1947 (BARBOSA LESSA; PAIXÃO CÔRTEZ, 1975, p. 87-88). O Centro de Pesquisas Folclóricas *Piá do Sul*, situado na cidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul, foi o foco principal do trabalho.

As danças tradicionalistas gaúchas do Rio Grande do Sul constituem patrimônio cultural brasileiro que, muitas vezes, parece distante da imagem de Brasil normalmente veiculada pela mídia. O Brasil constitui um país de grandes extensões territoriais e, conseqüentemente, possui uma cultura vasta e diversificada. Ao aproximar-se da cultura gaúcha observa-se, claramente, um sentimento de rejeição em relação à cultura brasileira. Inúmeras vezes, presenciou-se exclamações tais como: "cultura brasileira é cultura do nordeste", ou, "o Rio de Janeiro e o nordeste, o samba, o frevo e a capoeira são as imagens de Brasil exploradas pela mídia". Fica evidente a lacuna existente aqui. A indústria do turismo e os meios de comunicação de massa exploram, em primeiro plano, temas do nordeste do país como a capoeira, por exemplo, que acabam parecendo ser os únicos representantes do extenso, rico e diversificado território brasileiro. Nos últimos tempos, o cinema parece ter voltado o olhar para esta cultura de colonização tardia em relação a outras partes do país. Desta forma, torna-se fundamental voltar a atenção para este patrimônio brasileiro, estudá-lo, documentá-lo, divulgá-lo e imprimir sobre ele, olhares artísticos cheios da poesia inerente a sua história social e cultural.

O interesse voltado à cultura riograndense surgiu a partir de uma série de fatores enumerados a seguir. A princípio, emergiu de um primeiro contato com a cultura seguido da observação direta dos movimentos em suas danças. Em muitas danças do nordeste do Brasil, por exemplo, o que se toma como característica principal é a própria movimentação, como no frevo, na capoeira,

entre outras. Nas danças gaúchas, além da movimentação, outra característica de destaque são os papéis que ocupam *peões*¹ e *prendas*². nas coreografias. O termo *peão* sempre existiu para designar o homem das lidas campeiras, mas o termo *prenda* foi uma designação que surgiu a partir do MTG. Atualmente, *peões* e *prendas* são homens e mulheres tradicionalistas e não necessariamente desenvolvem as atividades acima mencionadas.

Algumas de suas danças mais marcantes, como a dança dos facões e a chula, ambas realizadas com instrumentos de luta e caça, respectivamente, são executadas apenas por *peões*. Mesmo nas danças onde *peões* e *prendas* apresentam-se juntos, há uma diferença significativa entre suas formas de movimentar, sendo que, muitas vezes, as *prendas* parecem relegadas ao segundo plano. Este quadro, em última instância, reflete as relações de gênero³ presentes neste contexto e que, por sua vez, despertou o interesse na realização deste trabalho. O comportamento cultural em questão foi detectado pelo olhar distanciado da pesquisadora, tornando-se fruto do interesse pelo trabalho, a pista inicial que forneceu subsídios para o processo. A proposta foi levada, subseqüentemente, a alunos do curso de graduação em artes cênicas

¹ homens que trabalham no campo em atividades como a lavoura e a pecuária.

² mulheres gaúchas - casadas ou solteiras

³ Gênero, neste trabalho, é entendido como “[...] a instância onde e por meio da qual os seres humanos aprendem a se converter em e a se reconhecer como homens e mulheres [...]”. (LOPES; MEYER e WALDOW, 1996, p. 44)

da Universidade Federal de Santa Maria que se propuseram a atuar como artistas, participantes do processo criativo em busca do exercício cênico.

O procedimento escolhido para o trabalho consistiu em realizar um mergulho nesta peculiaridade da cultura riograndense para, a partir dela, desenvolver um processo criativo em arte. A análise das performances foi realizada segundo os pressupostos de Rudolf von LABAN (1978) e os princípios da Antropologia Teatral de Eugênio BARBA (1994)⁴. O fator *peso*⁵ do movimento e a energia *animus anima*⁶, respectivamente, foram referenciais possíveis para a análise destas danças uma vez que enfocam a intensidade do movimento forte/fraco em Laban e os pólos forte/vigoroso e suave/delicado para Barba, presentes nestas manifestações. Durante o processo, foram elaborados exercícios técnicos e de preparação corporal, e exercícios de criação cênica considerando-se alguns pressupostos da arte contemporânea. De acordo com a orientação teórica, objetivou-se o entendimento e a criação de personagens inseridas em situações e oriundas do referente contexto sociocultural, evocando significados instituídos e instituintes que emergiram da temática abordada.

⁴ Ver desenvolvimento no capítulo 5.

⁵ LABAN, R. **Domínio do Movimento** S.P., Summus, 1978.

⁶ BARBA, E. **A Canoa de Papel** S.P., Hucitec, 1994.

A proposta buscou, ainda, desenvolver um processo que não fosse imposto às artistas, mas sim, que surgisse de seus interesses e necessidades de expressão. A pesquisa de campo forneceu a base para a elaboração do processo conferindo às artistas, autonomia na condução do trabalho.

A arte contemporânea assumiu estéticas diversas de acordo com as atuais concepções de mundo e de homem que perpassam o pensamento humano. Neste contexto, o trabalho buscou seus referenciais estéticos em sintonia com algumas propostas das artes cênicas contemporâneas oriundas da performance enquanto linguagem. Entre estas propostas estão a hibridização, o apelo aos cinco sentidos, a busca por espaços alternativos, a multiplicidade, a simultaneidade, a pluralidade na recepção e a interatividade.

Sendo assim, a principal proposta metodológica desta pesquisa foi desenvolver um processo artístico interdisciplinar, em busca de um exercício cênico contemporâneo pautado em uma perspectiva antropológica que envolve a pesquisa de campo como procedimento básico. Para isso, partiu-se para uma investigação onde os momentos vivenciados pelas artistas em busca das raízes da cultura brasileira, especificamente do tradicionalismo riograndense, desembocassem em um exercício cênico que envolvesse treinamento, preparação corporal e processo de criação numa proposta sincera e coerente. Sincera porque o co-habitar⁷ com a fonte temática confere às artistas

⁷ RODRIGUES, Graziela. **Bailarino Pesquisador Intérprete processo de formação R.J.**, Ministério da cultura, FUNARTE, 1997, p. 21.

participantes uma experiência sensível e, ao mesmo tempo, cinestésica-corporal na apreensão do universo pesquisado. Coerente porque buscou apoio no próprio material coletado em campo para a elaboração do processo criativo a caminho da resignificação na arte.

O trabalho contém os capítulos que percorrem a linha de atuação da pesquisadora. Sendo assim, o capítulo dois enfoca a interdisciplinaridade entre a arte e a pesquisa de campo. No capítulo três, foi feita uma contextualização teórica sobre os aspectos propostos da cultura riograndense. Subseqüentemente, buscou-se abordar questões referentes às artes cênicas na contemporaneidade, abordando as características apontadas no exercício cênico. O capítulo cinco entra no processo criativo em busca do exercício cênico, enfocando os referenciais de análise utilizados. O capítulo seis descreve o resultado obtido e o contato com o público. Finalmente, o capítulo sete propõe a discussão do processo e a conclusão chegada que remete-se a coerência entre pesquisa de campo, processo criativo e exercício cênico.

2 INTERDISCIPLINARIDADE: PESQUISA DE CAMPO E ARTE CÊNICA

Questões latentes a respeito da arte contemporânea, do seu papel e sua situação atual no Brasil e no mundo têm sido aprofundadas à medida em que os artistas adentram no universo acadêmico. Sabe-se que a arte já foi teorizada muitas vezes, mas não tanto do ponto de vista quantitativo nem tão diversamente polêmica. A função da obra de arte, a polêmica existente sobre a possibilidade da arte ter estatuto próprio e as diferenças entre comunicação e expressão, entre outras questões, são assuntos recorrentes. Sendo assim, uma vez que esta investigação em arte insere-se no contexto acadêmico, torna-se inevitável e necessária a discussão subsequente devido, ainda, à falta de suporte teórico metodológico para pesquisa.

2.1 RELAÇÕES ARTE/CIÊNCIA

Os cursos de artes inseridos no contexto universitário sofrem, freqüentemente, acusações depreciativas pelo fato de não se adequarem aos moldes científicos instituídos que são hegemônicos a séculos. Porém, estes cursos possuem suas características próprias que devem ser valorizadas na

sua especificidade, pois o fato de ser diferente não significa que ele esteja desvinculado da esfera do conhecimento. Segundo PLAZA (1997, p. 23):

produzir conhecimentos é transformar informações complexas (científicas ou tecnológicas, sensíveis e técnicas) em resultados de um processo de trabalho. Trata-se, pois, de uma intervenção intelectual sobre objetos simbólicos (intuições, observações, representações).

O conhecimento a respeito da arte necessitava, academicamente, de uma reflexão teórica, a estética, conceito que vem adquirindo uma série de significados ao longo da história, e que, a algum tempo, veio constituindo-se em um embasamento filosófico das artes, reafirmando sua presença nos meios acadêmicos. Segundo EAGLETON (1993, p. 8), "com o nascimento da estética, a esfera da arte começa também a sofrer algo da abstração e da formalização características da teoria moderna em geral". O conhecimento em arte, entretanto, não se reduz à estética, pois existem os meios ou as técnicas, existe o processo de criação, existe a recepção, entre outros fatores que envolvem a produção de conhecimento em arte. Sendo assim, não se pretende desprezar a arte que repousa na obra ou, ao contrário, supervalorizar o processo em detrimento do resultado e de sua recepção. Afinal, a obra não pode ser desvinculada de seu processo de construção ou da presença do público, exceto com fins didáticos ou metodológicos. A polêmica existente nas discussões a respeito da arte na universidade não reside na "reflexão

acadêmica sobre as artes, mas nas particularidades do criar artístico dentro do espaço da universidade” (RAMOS, 1997, p. 17). Por esse motivo e, posicionando-se de acordo com o autor mencionado acima, acredita-se que a pesquisa acadêmica em artes pode aliar e equilibrar a reflexão teórica enquanto exposição escrita e verbal, com seus propósitos definidos, à prática artística enquanto exercício cênico e recepção, integrando teoria e prática.

Assim, as artes no contexto universitário têm como um de seus objetivos, atualmente, organizar um repertório de métodos de pesquisa, pois a inserção das artes no contexto acadêmico é recente em relação às outras áreas. Para tanto, pode-se utilizar de processo comparativo com os métodos de pesquisa tradicionais, que possuem estatuto epistemológico, até poder traçar caminhos possíveis na busca por sua própria identidade epistemológica. De acordo com a situação exposta, a respeito da condição da arte enquanto pesquisa inserida em contexto acadêmico, reforça-se a expectativa de luta para com a sua trajetória necessária. A objetividade buscada pelas ciências tradicionais é de difícil aplicação quando se trata de artes, onde a subjetividade humana é condição imprescindível, exceto nas pesquisas estritamente técnicas. Não se trata de criticar o processo comparativo, que pode ser auxiliar na busca de um estatuto próprio da pesquisa em artes, mas, se artes e ciências não são a mesma coisa, se possuem diferenças essenciais, no contexto universitário devem comportar-se de maneira diferente. Outra questão pertinente é, porque as artes têm procurado inserir-se nos contextos universitários. Se não é apenas

para buscar o *status* de ciência deve ser para encontrar sua própria identidade na pesquisa e na produção de conhecimento, pois acredita-se que processo criativo em arte é produção de conhecimento e produzir conhecimento é pesquisar.

As freqüentes mudanças de paradigmas que ocorrem na contemporaneidade refletem-se nas ciências tradicionais e estas, por sua vez, podem ser suporte para o desenvolvimento da pesquisa em arte. Acreditar na interdisciplinaridade como solução para pesquisa em arte parece um caminho possível nas atuais circunstâncias, porém, não se deve perder de vista a busca por sua identidade própria. A interdisciplinaridade adotada aqui é uma proposta de trabalho e, portanto, trata-se de uma opção e não a solução dos problemas metodológicos da pesquisa em arte. Acredita-se que um possível encaminhamento para as discussões sobre pesquisa em arte deva envolver a subjetividade encarada não como dimensão inegável do ser humano tal como se deu nas ciências humanas, mas como condição principal, motor da pesquisa em arte, dimensão esta que deve ser definitivamente assumida nos meios acadêmicos.

BACHELARD foi um dos autores que contribuiu significativamente para o entendimento e a tomada de posição a respeito do funcionamento pessoal do artista durante o processo criativo, ou seja, no momento de apelar para a imaginação, para uma tomada de consciência peculiar que é o devaneio poético. O devaneio poético é considerado pelo autor como uma tomada de

consciência livre de barreiras objetivas. Para torná-lo real, concreto, é preciso materializá-lo numa síntese criativa¹. A partir de então foi inevitável pensar numa analogia entre o criar científico e o criar artístico, ambos encarados como formas diferenciadas de produção de conhecimento. Esta reflexão foi fundamental para o andamento da pesquisa, permitindo enfrentar a proposta de um trabalho baseado em processo criativo, fora dos parâmetros científicos vigentes, uma vez que não está totalmente pautado em objetividades.

2.2 PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

Ao se optar pela interdisciplinaridade como proposta de trabalho, o estudo realizado consistiu em uma possível metodologia de pesquisa em artes envolvendo processos criativos a partir de uma perspectiva antropológica. Neste sentido remete-se a um processo criativo em arte pautado na pesquisa de campo. A inquietação constante, no sentido de buscar o desenvolvimento de um processo criativo interdisciplinar característico da contemporaneidade, buscou apoiar-se nas exigências do fazer acadêmico no que tange à pesquisa e produção de conhecimento e não apoiando-se em modelos cientificistas. Foi visto que, no que se refere à abordagem de estéticas e de técnicas, a pesquisa

¹ BACHELARD, G. *A Poética do Devaneio* S.P., Martins Fontes, 1996.

em arte está clara, sendo de fácil assimilação por parte da estrutura científica vigente; a dificuldade reside na abordagem de pesquisas voltadas para o desenvolvimento de processos criativos em arte. Os estudos realizados são fundamentais para o esclarecimento e a definição desta possibilidade de pesquisa em arte no contexto universitário em nível de pós-graduação, pois remete-se a proposta de um processo criativo.

A tentativa de ilustrar a relação entre pesquisa de campo e processos criativos orientou-se, inicialmente, a partir do enfoque de artistas brasileiros que atuam com base nesta prática, porém, desvinculados dos moldes exigidos pelo universo acadêmico como, por exemplo: Antonio Nóbrega, Hélio Oiticica e Graziela Rodrigues. A abordagem da última, por ser uma artista representante das artes cênicas e por ter publicado suas experiências, contribuiu significativamente para a definição da pesquisa.

Antonio Nóbrega é um artista completo, músico, instrumentista, cantor, dançarino, ator, poeta, compositor que tem na sua produção artística a essência da sua própria cultura. No caso dele, a pesquisa de campo não foi uma atividade premeditada, mas é oriunda de sua própria vida. Nasceu em Pernambuco e cresceu em solo nordestino, fonte temática de suas composições musicais e cênicas como, por exemplo: *Madeira Que Cupim Não Rói* e *Brincante*.

Já Hélio Oiticica (1937-1980), um grande representante das artes visuais, com reconhecimento no Brasil e no exterior, também desenvolveu

algumas criações a partir da experiência em campo. Por volta de 1950 e a partir de idéias construtivistas para sua pesquisa da forma, encaminha-se para uma leitura da brasilidade do morro carioca. Suas propostas transcendem a questão temática e buscam uma retomada da expressividade contra o intelectualismo, e foi na década de 1960 que Oiticica integra-se à comunidade da Mangueira e surge com seus *Parangolés* (1964) e *Tropicália* (1967). Segundo ele, foi o contato com este universo tão diferente do seu e, especialmente, o contato com o samba que lhe propiciaram o estado criativo: “A experiência da dança (o samba) deu-me, portanto, a exata idéia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade” (OITICICA, 1986, p. 75). Segundo FAVARETTO, os *Parangolés* transmutam a arte e a vida e esse processo tem sua essência na Mangueira².

E finalmente, o trabalho de Graziela RODRIGUES³ remete-se ao processo formativo do bailarino-pesquisador-intérprete. Graziela Rodrigues (1954 -) nasceu em Minas Gerais e estudou em diversos lugares de renome na dança brasileira, tais como, o Ballet Teatro Minas (MG) e o Ballet Stagium (SP). A ênfase na formação tecnicista predominava sobre os processos de criação artística e gerava, por um lado, um forte descontentamento e, por outro, impulsionava-a em direção a novas buscas. Este aperfeiçoamento pessoal

² FAVARETTO, C. *A Invenção de Hélio Oiticica* S.P., EDUSP/FAPESP, 1992.

³ RODRIGUES, G., op. cit..

levou-a a abrir mão do trabalho de intérprete, pois ao perceber a relevância destas pesquisas e, passado um momento de reflexão e sistematização, passou a aplicá-la no curso de dança da UNICAMP. Sua proposta visa ser um exercício para o ator-bailarino que se propõe a investigar uma linguagem pessoal, com suas raízes infiltradas nas manifestações da cultura popular brasileira. De acordo com ela, a mera aquisição de habilidades físicas provenientes de um modelo imposto sem questionamento, como um trabalho de fora para dentro, gera o entendimento de um corpo-objeto e não de um corpo-sujeito. Neste caso, tanto a história quanto o universo pessoal não participam na busca pelas formas cênicas. Por estes motivos, a autora não poderia deixar de ser citada uma vez que o apoio na cultura brasileira, a busca por um processo que instigue o artista em busca de um corpo-sujeito, bem como a aplicação em contexto universitário com alunos de graduação, são três características pontuais que aproximam-na da pesquisa aqui realizada. É fundamental reforçar que o processo implementado, tanto em campo como em laboratório, o treinamento básico, assim como o processo criativo, provavelmente, diferem uma vez que o contato com a autora se restringe a sua recente publicação onde foram detectados tais pontos em comum.

As manifestações artísticas em sua relação com a ordem social e cultural como fonte temática para os processos criativos orientou-se, primeiramente, para o referencial teórico e metodológico das Ciências Humanas. Buscou-se entender as manifestações artísticas como processo de

produção de sentidos em relação com o contexto sociocultural. Sendo o corpo o foco de investigação da Antropologia, foi a partir da dança e do corpo em movimento como performance cultural, que os conteúdos foram detectados, observados e vivenciados em campo. Seus simbolismos, seus processos cognitivos na produção de sentidos forneceram as bases do processo criativo realizado em laboratório. O estudo demonstra como as manifestações estéticas dos diferentes grupos refletem seus modos de pensar, agir e expressar-se em busca de sua identidade inserida numa ordem social e cultural.

Este estudo demonstrou, com eficácia, não apenas as possibilidades de pesquisa em arte oriunda da dança e do corpo em movimento enquanto performance cultural, mas, principalmente, conferiu clareza nas abordagens interdisciplinares entre a arte cênica e a antropologia, especialmente no que se refere à riqueza poética da proposta.

2.3 O OLHAR ESTRANHO

O estranhamento, mola propulsora da pesquisa antropológica, leva o pesquisador a um estado de perplexidade que modifica seu olhar. Segundo LAPLANTINE (1996, p. 21), "(...) presos a uma única cultura, somos não apenas cegos a dos outros, mas, míopes quando se trata da nossa". O conhecimento de outras culturas passa pelo conhecimento da própria cultura

através da comparação, pois a humanidade é plural, as formas de organização social são fruto de escolhas culturais. Encarada desta maneira, a partir de GEERTZ⁴ e das teorias mais contemporâneas da antropologia interpretativa, a nova abordagem provocou uma revolução epistemológica, rompendo com a idéia de que existe um centro do mundo.

A idéia de que é possível observar comportamentos humanos de um grupo sociocultural tal como se o pesquisador não estivesse presente foi abandonada. O antropólogo perturba a situação e é perturbado por ela num jogo dialético onde se estabelece uma relação nova para ambos.

No ano de 1994, a pesquisadora paulista, fixou residência na cidade de Santa Maria no estado do Rio Grande do Sul quando tomou contato, pela primeira vez, com a cultura riograndense bem como com as danças tradicionalistas gaúchas. Deste primeiro contato, surgiu o estranhamento e a perplexidade diante de formas de se movimentar na dança, tão diferentes das estudadas até então. Em razão da sensação emergente, a comparação foi inevitável tornando-se a pista inicial para a escolha da fonte temática.

⁴ GEERTZ, Clifford **A interpretação das Culturas** R.J., LTC, 1989.

2.4 VIVÊNCIA EM CAMPO

Uma vez que a proposta do trabalho consistiu em desenvolver um processo de criação e buscar um exercício artístico cênico contemporâneo através da vivência em campo, a perspectiva antropológica remete-se à pesquisa de campo, abordagem metodológica própria desta área de conhecimento.

O interesse do pesquisador antropólogo orienta-se para o fazer do ser humano em seus grupos socioculturais. Neste contexto, volta-se para estudos etnográficos onde a observação participante parece ser o meio mais eficaz para suas investigações. Desta forma, a pesquisa de campo, com a presença do pesquisador junto ao grupo onde desenvolve seu trabalho de construção do conhecimento, é atividade específica do saber antropológico.

Na investigação proposta pelo referente trabalho, torna-se necessário ressaltar que a perspectiva antropológica se dá, exclusivamente, pela apropriação de sua atuação metodológica: a pesquisa de campo. É de fundamental importância salientar que a produção de conhecimento antropológico é diferente da produção de conhecimento em arte. Enquanto a antropologia assume a presença da subjetividade na relação entre pesquisador e grupo pesquisado como algo inevitável, uma vez que na pesquisa tem-se o encontro de interpretações permeadas pelas relações humanas, por outro lado, nos processos criativos em arte, a subjetividade é inerente ao pensar e fazer

artísticos. Desta forma, a perspectiva antropológica que se destaca na produção de conhecimento em arte está na aproximação com outro grupo que funciona como fonte temática na construção de uma poética, de onde vem a utilização da atividade de pesquisa de campo característica da antropologia. Porém, o artista continua buscando a produção de conhecimento em arte não tendo a pretensão de desenvolver uma pesquisa antropológica. Por este motivo, o termo “antropologia” ou “perspectiva antropológica” será definitivamente abandonado a favor do termo “pesquisa de campo” uma vez que já foram definidas suas relações.

As produções artísticas que optam por valorizar aspectos culturais de determinados grupos sociais, utilizando-os como fonte temática para suas criações, têm, neste procedimento pautado na pesquisa de campo, um forte aliado à medida em que aprofunda o contato do criador com seu foco de atenção. O trabalho absorve o sentido/significado enraizado nas manifestações culturais estudadas e é canalizado pela subjetividade do artista-criador em um processo de re-significação que transcende a mera reprodução de formas.

Portanto, neste trabalho, a vivência em campo proporciona o co-habitar⁵ com sua fonte temática, enfocando primordialmente suas danças tradicionalistas, onde a questão de gênero é um aspecto evidente, porém, que

⁵ RODRIGUES, G., op. cit., p. 21.

não existe isolado, interpenetrando-se em outros aspectos socioculturais. Conceber um trabalho cênico contemporâneo a partir de uma pesquisa de campo, visa evitar os estereótipos tão comuns em inúmeras propostas artísticas compostas com um olhar exterior às próprias manifestações usadas como suporte.

Este processo buscou um resultado novo, porque re-significado na arte; vivo, porque a experiência de campo instaurou-se no próprio corpo do artista-criador; e verdadeiro, porque ao conhecer não se corre o risco de desrespeitar ou descaracterizar a fonte temática que tão generosamente serviu de base para a criação.

A experiência em campo e o contato corporal e cinestésico, da pesquisadora e das artistas, proporcionado pela sua prática, foram essenciais para a apreensão do universo cultural como um todo (ver figura 1). Pela perspectiva do movimento são absorvidos os valores, os sentimentos, a identidade, a ética, os preconceitos, enfim, uma série de elementos fundamentais que revelam os significados destas manifestações e, conseqüentemente, regem o comportamento social e cultural do grupo. A vivência impressa no corpo foi filtrada pela subjetividade e re-significada no processo criativo, refletindo as relações entre a experiência afluída em campo e o universo pessoal das artistas.

A proposta de estabelecer contato com as fontes temáticas da cultura brasileira em experiência de campo buscou propiciar às artistas o desenvolvimento de um processo criativo coerente em suas etapas: compreensão intelectual, sensível e cinestésica-corporal do universo pesquisado; preparação corporal; laboratórios de criação; resultado cênico. Estas etapas são abordadas separadamente com fins de exposição metodológica não como partes independentes. O trabalho desenrolou-se a partir da experiência em campo, que forneceu subsídios para a criação de exercícios técnicos e para os processos criativos em busca do resultado final, onde os momentos descritos interpenetram-se e alimentam-se reciprocamente.

Ao contrário de propostas em que a temática é mera avalanche de visões pessoais ou de abstrações vazias de significado. Ao contrário, também, de propostas em que a disciplina formal dos exercícios diários de preparação corporal seguem um modelo único, muitas vezes importado de realidades exteriores à fonte temática. E, finalmente, ao contrário de propostas em que o resultado constitui a somatória de passos oriundos de técnicas específicas. A investigação visou pautar-se em aspectos do universo brasileiro, e na experiência de campo filtrados pelas artistas em busca de uma proposta que contribua para o desenvolvimento de processos formativos de atores-bailarinos envolvidos na pesquisa.

O capítulo seguinte procura focar os fragmentos da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul captados em campo e que forneceram as bases para a

criação. Os subcapítulos desembocam no surgimento do MTG⁶ e suas principais características.

⁶ Movimento Tradicionalista Gaúcho



Figura 1 - Pesquisa de Campo, Fandango (Semana Farroupilha – Piá do Sul –
1999)

3 FRAGMENTOS DA CULTURA GAÚCHA DO RIO GRANDE DO SUL

Aspectos da cultura gaúcha do Rio Grande do Sul e as danças tradicionalistas praticadas nas instituições ligadas ao MTG, por constituírem a fonte temática do processo criativo, merecem atenção especial. As danças tradicionalistas praticadas nas instituições ligadas ao MTG, fazem parte de um todo onde se incluem outras práticas gauchescas, porém, o gaúcho adora os bailes e as danças de salão e, desta forma, o folclore coreográfico repercutiu surpreendentemente entre os tradicionalistas.

O MTG é, por definição, uma entidade que não possui fins lucrativos e tem jurisdição própria, sendo um movimento cívico, cultural e associativo que orienta as atividades de seus filiados: os CTGs¹, os piquetes de laçadores, os grupos de arte nativa e folclore. São, ao todo, trinta regiões tradicionalistas (30RT) no estado, dirigidas por seus coordenadores com fins administrativos.

O MTG é a entidade responsável pela preservação da cultura gaúcha e da filosofia da movimento. Desta forma, o presidente, por exemplo, é o patrão, há os capatazes, responsáveis por atividades administrativas, o conselho de vaqueanos que dirige as atividades sociais e culturais, e assim por diante. Os

¹ Centros de Tradição Gaúcha.

CTGs e outras entidades são ligados ao MTG, que orienta suas atividades. Os CTGs são:

entidades associativas com finalidade sociocultural. São agremiações com personalidade jurídica, estatutos e diretoria (...) adotando uma nomenclatura simbólica que traduz para a linguagem campeira a nomenclatura convencional. (BARBOZA, M. C., 1996, p. 37).

3.1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Historicamente, a colonização do atual território riograndense foi tardia em relação a outras partes do país. A região fronteira e o quadro de freqüentes disputas políticas oriundas, principalmente, das disputas entre portugueses e espanhóis, fez do Rio Grande do Sul uma região de formação cultural predominantemente militar. As aldeias formavam-se ao redor de agrupamentos militares e não de igrejas como na maior parte do país. Na tentativa de fortalecer-se politicamente e de fixar fronteiras, a população riograndense estabeleceu-se com a mistura dos índios que ali habitavam; com a colonização de açorianos, alemães e italianos, entre outras minorias; e poucos negros que já eram brasileiros, pois o regime escravista não assumiu grandes proporções no estado.

São incontáveis os fenômenos sociais, políticos e culturais que influenciaram a formação do Rio Grande do Sul. As imagens do Brasil normalmente veiculadas pela mídia não correspondem ao cenário gaúcho, mal dotado de praias e com clima frio, especialmente nas regiões serranas. As características acima citadas imprimem, no estado, uma configuração peculiar que desemboca em aspectos socioculturais delineados ao longo de séculos de história e dotados de uma poesia própria.

O território gaúcho não estava nos domínios portugueses logo a partir do descobrimento. O Tratado de Tordesilhas² de 1494, delimitava as terras pertencentes a Portugal e Espanha e não englobavam a região. Depois do fracasso das 15 Capitanias Hereditárias introduzidas pela coroa de Portugal com a finalidade de administrar seu território, foi criado o Governo Geral a fim de organizar os lucros provenientes da colônia e defendê-la. A tentativa de expandir seu território fazia parte dos interesses do rei de Portugal que passa a investir na região do Prata. Suas intenções foram facilitadas com a união das coroas ibéricas, pois, os luso-brasileiros passaram a ter permissão para comercializar pelo interior da América. Com o progresso do comércio português na região e a pouca resistência da coroa espanhola, que não acreditava no potencial econômico da região, o território riograndense foi entregue aos

² Este acordo era uma linha imaginária vertical no mapa, que situava-se a 370 léguas a oeste da ilha de Cabo Verde. As terras a leste da linha pertenciam a Portugal e a oeste pertenciam a Espanha.

jesuítas para cristianizar os índios e assim se dá a ocupação do território gaúcho pelos brancos e a criação das Missões das quais sete prosperaram.

A relação comum que se faz do gaúcho com as lidas campeiras, por exemplo, também remonta aos tempos do descobrimento, quando touros e vacas foram trazidos para a, então, Capitania de São Vicente e depois contrabandeados para o Paraguai. Os cavalos também vieram na mesma época e foram parar nos domínios de índios pampeanos. A vinda dos jesuítas e o sucesso da reinserção do gado na região um século depois, em 1634, também são fenômenos de importância relevante para o entendimento do contexto sociocultural em questão. Os padres trouxeram o gado para fixar o índio que era nômade. A região dos pampas, banhada pelo Rio Prata, com grandes pastagens foi um local adequado para o retorno almejado onde as condições de reprodução multiplicavam o gado e chamavam a atenção de mercados externos. As chamadas vacarias, estabelecimentos rurais com grande extensão de terra para a criação do gado, deram origem às estâncias. No século XVIII surgem, então, as charqueadas, estabelecimentos para o abate de gado onde sua carne é salgada e seca em mantas para maior conservação.

O MTG e suas atividades associadas reproduzem nostalgicamente os ambientes das estâncias em suas organizações socioculturais como nas denominações dos cargos administrativos, nas atividades realizadas pelos grupos artísticos e campeiros, nos nomes das sedes, entre outros. Sendo

assim, o churrasco e o carreteiro de charque são, também, comidas representativas deste universo.

A figura do gaúcho surge a partir deste contexto sócio-econômico. Esta figura, representante de uma região que abarca o sul do Brasil, o Uruguai e o norte da Argentina, não constitui um grupo étnico, nem uma raça. Segundo FAGUNDES, a princípio, ser gaúcho era ter determinadas atividades ligadas à lida campeira e um modo de viver peculiar³. Hoje o sentido alargou-se e pode significar tanto as pessoas desta região que se dedicam às lidas campeiras quanto o habitante destas regiões de modo geral. No passado já significou, ainda, aquele que não se fixa em um lugar ou trabalho, ladrão, contrabandeador e até o mestiço das diversas etnias da região.

Em meados do século XVIII, começam a chegar os primeiros colonizadores estrangeiros que contribuíram significativamente com a formação sociocultural do estado. Em 1752, chegam os açorianos, para dar início ao processo de colonização, pois Portugal estava com excesso populacional no arquipélago dos Açores, e enviou imigrantes para o Brasil. Foram eles que fundaram o município de Porto Alegre neste mesmo ano. Terras eram doadas aos casais para que plantassem trigo e parreiras, mas grande parte dos açorianos acabaram transformando-se em fazendeiros. Muitas das danças tradicionalistas são de origem portuguesa, trazidas pelos colonizadores.

³ FAGUNDES, A. A. **Curso de Tradicionalismo Gaúcho** R.S., Martins Livreiro, 1995, p.21.

Dois anos após a independência do Brasil em 1822, chegam os colonos alemães para ocupar a região das Missões, porém, estabeleceram-se nas férteis regiões fluviais dos Sinos e do Rio Caí para dar continuidade ao processo de colonização. No início, os alemães sofreram sérios conflitos culturais, especialmente relativos a religião e a educação agravados pelo não cumprimento de promessas de benefícios feitas a eles.

Alguns anos depois, em 20 de setembro de 1835 explode a famosa Revolução Farroupilha que proclama em 1836 a República Riograndense. A Revolução Farroupilha foi a primeira investida separatista significativa do Rio Grande do Sul e é motivo de orgulho entre os tradicionalistas. O dia do gaúcho, feriado estadual, é festejado pelos gaúchos, em especial pelos tradicionalistas, na data da revolução, quando realizam uma semana de comemorações, jantares, fandangos, desfiles (ver figura 2), entre outros. A revolução e a república sobrevivem até 1845 quando a paz é assinada na cidade de Dom Pedrito no acampamento Ponche Verde e o Rio Grande do Sul volta a fazer parte do Brasil. Outras guerras ainda aconteceram como, por exemplo: a Guerra do Paraguai, mas sem modificar as divisões territoriais.



Figura 2 – Desfile do Dia do Gaúcho (Santa Maria – 1999).

Assim, uma vez definidas as dimensões e fronteiras do território riograndense, outra inquietação passa a ganhar espaço entre os gaúchos: a busca por sua identidade cultural. É a partir de 1852 que começam a ser registradas as primeiras pesquisas sobre folclore gaúcho com Antonio Alvares Ferreira Coruja e a organização de sua coleção de frases e vocábulos. Em 1857, foi fundada, no Rio de Janeiro, a primeira entidade tradicionalista gauchesca, com a iniciativa de intelectuais gaúchos instalados na corte, a Sociedade Sul-rio-grandense. Em 1868 foi fundada a Sociedade Partenon Literário, em Porto Alegre, que contribuiu significativamente para o desenvolvimento do regionalismo riograndense.

A escravidão estava com seus dias contados e as autoridades locais passam a procurar imigrantes em outros lugares da Europa. Inicia assim, a imigração italiana em 1875, que ocupa as encostas da serra. A revolução industrial na Itália gerou desemprego e o governo começou a incentivar a emigração. Oriundos principalmente do norte da Itália, vieram de regiões diversas falando dialetos diferentes. Seus privilégios como imigrantes foram menores que os anteriores, pois tiveram que comprar suas terras. Ocuparam as regiões próximas à cidade de Santa Maria e as cidades de Bento Gonçalves e Caxias do Sul. A contribuição italiana remete-se primeiramente às músicas e instrumentos musicais, pois logo que chegaram não dançavam por proibição da

igreja católica. Foram os italianos que implementaram o uso do acordeon e da viola na música regional.

Em 1888 é proclamada a abolição dos escravos, fato que não influenciou muito na economia do estado uma vez que as estâncias, mais antigas e numerosas, não dependiam do trabalho escravo e as charqueadas que eram mais recentes foram, aos poucos, sendo substituídas pelos frigoríficos.

Em 1889 é proclamada a República no Brasil e em 1893 é detonada a Revolução Federalista contra o governo republicano de Júlio de Castilhos. Os maragatos - federalistas - e os pica-paus - republicanos - lutaram até 1895. Em meio a revolução brasileira, os uruguaios fundam uma entidade tradicionalista, a Sociedade La Criolla, em Montevideú, que influenciou a fundação do Grêmio Gaúcho em Porto Alegre. Considerada a primeira entidade tradicionalista do Rio Grande do Sul, o Grêmio Gaúcho foi fundado pelo Major Cezimbra Jacques, natural de Santa Maria, é hoje o patrono do tradicionalismo riograndense. A partir de então, foram criadas algumas entidades de caráter semelhante em outras cidades do Estado como Pelotas, Bagé e Santa Maria.

3.2 O MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO (MTG)

No ano de 1947, acontece o MTG e a fundação do 35 CTG, o primeiro Centro de Tradições Gaúchas do estado. Depois dele, vieram inúmeras outras instituições ligadas ao MTG que foram multiplicando-se pelo estado e hoje existem em todo Brasil e no exterior contando com cerca de 2000 entidades pelo mundo. Segundo BARBOZA, o telurismo gaúcho⁴ remonta-se a meados de 1860, durante a Guerra do Paraguai com o grupo de intelectuais do “Partenon Literário” bem como ao grupo liderado por Cezimbra Jacques. Este sentimento foi reforçado ao longo dos tempos com a instituição do dia do Gaúcho a partir de 1887, com iniciativas do mesmo Major João Cezimbra Jacques e com o aparecimento de entidades isoladas com fins de cultuar a tradição, culminando com o MTG. Para FAGUNDES o MTG foi o primeiro grito de resistência em defesa das tradições gaúchas que realmente repercutiu⁵. Os movimentos anteriores criavam entidades para preservar uma cultura que ainda estava viva no dia-a-dia das pessoas e, portanto, não necessitava de instituições de resgate e preservação. Por outro lado, o ambiente de guerras e revoluções não mostrava-se propício para que tais iniciativas repercutissem. Nesta época, o bombardeio cultural estrangeiro havia alcançado proporções avassaladoras e

⁴ BARBOZA, M. C. *Aspectos de Folclore Tradição Cultura do Rio Grande do Sul* Passo Fundo, R.S., Pe. Berthier, 1996, p. 28.

⁵ FAGUNDES, A. A., op. cit. , p. 38-42.

acabou impulsionando o movimento que alcançou repercussão inédita. Estes fatos, somados à onda romântica tardia no Brasil e no Rio Grande do Sul, no sentido de valorizar as raízes culturais locais, contribuíram para a expansão do movimento.

Sendo assim, o MTG surgiu como um movimento de proselitismo a favor da tradição gaúcha. A iniciativa de organizar um Departamento de Tradições Gaúchas (DTG) no grêmio estudantil do ginásio *Júlio de Castilhos* em Porto Alegre partiu de Paixão Côrtes e outros alunos da escola e sua primeira atividade foi conduzir os restos mortais do general farroupilha, David Canabarro, de Santana do Livramento para a capital Porto Alegre no ano de 1947. Em oito de setembro do mesmo ano, os companheiros reuniram-se e resolveram levar ao colégio o fogo simbólico que ficou aceso até vinte de setembro, data da Revolução Farroupilha. Esta foi considerada a primeira ronda crioula que encerrou-se com um fandango ambientado tipicamente. Depois desta data, Barbosa Lessa passou a colher assinaturas para a fundação do *35 Centro de Tradições Gaúchas* que seria no ano seguinte. Assim, em 24 de abril de 1948, foi fundado o *35 CTG* contando com 35 membros, exclusivamente homens⁶, em homenagem a data da Revolução Farroupilha. De acordo com PAIXÃO CÔRTEZ (1975, p. 90), seu lema foi: “Em qualquer chão - sempre gaúcho”.

⁶ FAGUNDES, A. A., op. cit. , p. 42.

A partir de então, a associação passou a receber cada vez mais sócios e, somente após a segunda diretoria eleita, começaram a surgir as invernadas campeiras, artísticas, de livros, de divulgação e culturais. Invernada é uma denominação campeira ligada à criação de gado, mas há o sentido figurado atribuído pelo MTG que significa os grupos de atividades desenvolvidas pelos membros das entidades tradicionalistas.

Até aqui o movimento era estritamente masculino quando em 1949 passaram a ser aceitas mulheres. Acredita-se que a entrada das mulheres na associação esteja vinculada a iniciativa de recuperar antigas danças de salão. Nas apresentações das invernadas artísticas, a dança não era um de seus elementos integrantes e só começaram a aparecer, timidamente, a partir de 1949.

3.3 DANÇAS TRADICIONALISTAS

As Invernadas Artísticas destas instituições são grupos de canto, música, declamação, trovas e dança e recebem esta denominação campeira característica do MTG. As danças hoje praticadas nas entidades tradicionalistas são oriundas das pesquisas realizadas, principalmente, por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, entre outros, no sentido de resgatar e preservar as antigas manifestações coreográficas da cultura riograndense.

Segundo FAGUNDES, outros autores fizeram menções às danças tradicionais do Rio Grande do Sul⁷. Em tempos mais distantes, cronistas que cruzaram a região teceram comentários sobre os bailes e as danças. Alguns musicistas de São Paulo também vieram para pesquisar as músicas das danças, mas não seus aspectos coreográficos.

Entre os primeiros gaúchos, o Major João Cezimbra Jacques, com seu Grêmio Gaúcho de 1898, trouxe idosos para ensinar o sapateio tradicional e preservar as danças do antigo fandango. Paixão Côrtes e Barbosa Lessa receberam a preciosa ajuda de remanescentes desse tempo.

No início de suas atividades, em março de 1949, o 35 CTG foi com sua invernada artística para os festejos comemorativos do *Dia da Tradição*, em Montevideú, onde realizaram apresentações diversas, mas não tinham danças para mostrar. Quando voltaram, convidaram as primeiras prendas para estabelecer contato com as coreografias. Ainda no primeiro semestre do mesmo ano, foram procurados por mulheres requisitando sua entrada para o quadro associativo do 35⁸.

A viagem foi um estímulo para as pesquisas desenvolvidas, posteriormente, por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa. Os primeiros trabalhos duraram 3 anos e envolveram 62 municípios do estado. Ao fim da pesquisa,

⁷ FAGUNDES, A. A., op. cit. , p. 138.

⁸ BARBOSA LESSA e PAIXÃO CÔRTEZ *Danças e Andanças da Tradição Gaúcha* R.S., Garatuja, 1975, p. 90, 103.

publicaram o resultado, realizaram conferências e ministraram cursos a fim de divulgar o material conseguido, com o objetivo maior de estimular as invernadas artísticas dos CTGs e o surgimento de grupos de dança tradicionalista. O **Manual de Danças Gaúchas**, publicado em 1957 pelos dois pesquisadores, é até hoje o maior referencial para os dançarinos e coreógrafos das invernadas de dança. É estranho o uso da palavra coreógrafo para as danças tradicionalistas, que são rigidamente determinadas, mas as evoluções espaciais, bem como algumas poucas variações de passos e sapateios mais livres, competem à criatividade de seus coreógrafos.

De acordo com os pesquisadores, de um modo geral, as danças no Rio Grande do Sul desenvolveram-se por dois caminhos diferentes. Um deles é o das danças dramáticas, muitas de caráter religioso, e constituem a menor parte das manifestações culturais do estado visto que a sociedade gaúcha é, predominantemente, militar. O outro são as danças de caráter lúdico, realizadas em festividades cívicas ou comemorações particulares, visando o entretenimento e a sociabilização.

A colonização tardia trouxe para o Rio Grande do Sul, danças de origem européia já passadas por outras regiões do Brasil, assim como recebeu influência direta das fontes. Os açorianos contribuíram muito para a formação das danças tradicionalistas seguidos pelos alemães e pelos habitantes das fronteiras. O imigrante italiano pouco contribuiu, uma vez que, logo que chegaram, a Igreja proibia que dançassem. Sua maior contribuição remete-se à

música e aos instrumentos por eles fabricados. A viola artesanal sempre foi um instrumento muito utilizado em todo o Brasil antes do desenvolvimento industrial e tecnológico, e não foi diferente no Rio Grande do Sul, mas os italianos, logo que chegaram, foram responsáveis pela divulgação da gaita – ou acordeon - e sua fabricação no estado.

Sendo assim, os autores voltaram-se para as danças de salão atribuindo-lhes maior importância tradicional no estado. Para eles, as danças executadas no antigo Fandango são oriundas dos centros de irradiação de modas e transformadas de acordo com as peculiaridades da região⁹.

Nas pesquisas realizadas, as danças foram agrupadas pelos autores e denominadas, por eles, de gerações coreográficas. Neste estudo, optou-se por não utilizar o termo geração por não considerá-lo adequado, uma vez que, a palavra indica época e as origens coreográficas não se remetem apenas a épocas, mas ainda a outros fatores de ordem sociocultural.

A palavra geração pode indicar, ainda, descendência, e as danças chegadas ao estado muitas vezes eram oriundas de fontes diversas. Desta forma, o primeiro tipo de dança que se tem registro no Rio Grande do Sul foi o ciclo dos Fandangos, presente até a primeira metade do século XIX. A palavra fandango no Brasil tem diversos significados, todos ligados a festas e danças. No Rio Grande do Sul pode significar, tanto dança masculina sapateada,

⁹ BARBOSA LESSA e PAIXÃO CÔRTEZ, 1975, op. cit., p. 28.

quanto bailes. As danças deste período eram de pares soltos e autônomos com partes cantadas e partes instrumentais com sapateados.

O segundo tipo de dança registrado sofreu influência do minueto lançado na corte de Luís XIV na França. As coreografias preservavam a separação física, porém, os pares davam-se as mãos realizando refinados giros lentos e reverências, sendo coordenados por um mestre de danças. Com a queda da monarquia francesa, o minueto passa a ser considerado como expressão política da nobreza e não se aplicava ao clima de rebeldia reinante.

Surgem, então, as contradanças originadas do *reel* e da *contry* inglesa. Estas danças eram mais descontraídas e os pares davam-se as mãos ou mesmo os braços e, dependentes entre si, formavam figuras geométricas no salão ainda sob comando de um mestre de danças.

O último tipo de dança registrado surge com a queda de Napoleão e o aparecimento das valsas vienenses, danças de pares enlaçados e pares independentes, contra o antigo comando e as frias figuras geométricas. Observa-se a progressiva aproximação dos pares, reforçada pela entrada do tango no estado. A introdução dos passos da polca, vinda da Escócia e da Boêmia na Europa, resultava em danças vivas e alegres de passos rápidos. Os franceses chamavam a polca de *schottisch* porque vinha da Escócia, daí a confusão, no Rio Grande do Sul, entre polca e chote. Assim sendo, as danças praticadas no Rio Grande do Sul eram influências de um dos quatro tipos de dança encontrados, ou eram mesclas. Os últimos Fandangos do Rio Grande do

Sul nos fins do século XIX, eram remanescentes das contradanças e valsas e o sapateado e a viola eram encontrados em raros ambientes rurais.

A partir de então, uma série de fatores históricos, sociais e culturais, tais como os conflitos internos e externos, as influências dos meios de comunicação de massa, a importação de outras culturas dominantes, a falta de iniciativa local, entre outros, fizeram com que o Rio Grande do Sul não oferecesse resistência cultural e se tornasse mais um receptor do que um produtor de cultura, e suas danças foram aos poucos sendo esquecidas. Foi por esse motivo que iniciativas anteriores ao MTG não frutificaram. No passado, a cultura permanecia viva no cotidiano das pessoas e, apenas a partir de meados do século XX, alguns intelectuais se apercebem que ela estava sendo perdida. O resgate e preservação das manifestações artístico-culturais do estado passaram a ser necessidade e resistência que, aliados ao telurismo riograndense, tornam-se motivo principal da imensurável repercussão do movimento tradicionalista.

Depois de anos de trabalho houve uma inversão das expectativas dos pesquisadores, o resgate das danças que eram praticadas nos fandangos como entretenimento, hoje transformou-se em espetáculo. Atualmente, nos bailes promovidos pelos CTGs, dança-se os passos das últimas gerações coreográficas de pares enlaçados independentes e, em determinado momento, o baile cessa para apresentação das antigas danças ensaiadas pelo grupo de dança da invernada artística, com uma seriedade ou com uma expressão

artificialmente elaborada, que nada tem a ver com entretenimento. Esta nova organização faz com que a prática das danças tradicionalistas seja cada vez mais exigente de modo que, nos dias de hoje, o MTG promove um evento competitivo chamado ENART (Encontro de Arte e Tradição Gaúcha). Neste evento, dançarinos e dançarinas das 30 RT¹⁰ do estado comparecem para competir entre si, determinando quem são os melhores artistas do tradicionalismo (ver figura 3).

A competição envolve as coreografias constantes no manual¹¹ escrito por PAIXÃO CÔRTEES e BARBOSA LESSA, no **Achegas**¹² e no **Cadernos Gaúchos número 9** organizado pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF) em 1994. São ao todo 24 coreografias e, nos eventos competitivos, são sorteadas três por invernada, quinze minutos antes da apresentação de cada grupo. Cada grupo que se apresenta realiza uma entrada coreografada, as três danças sorteadas e uma saída, também coreografada. São diversas etapas regionais e na final são sorteadas quatro danças. Atualmente, as entradas e saídas também são competitivas numa categoria diferente das danças tradicionalistas, e existem coreógrafos especializados para elas. Em 1999, havia duas categorias de competição, as danças tradicionalistas e, as

¹⁰ Divisão do estado em Regiões Tradicionalistas.

¹¹ PAIXÃO CÔRTEES e BARBOSA LESSA, **Manual de Danças Gaúchas** S.P. e R.J., Irmaãos Vitale, 1955.

¹² PAIXÃO CÔRTEES **Danças Tradicionais Riograndenses – Achegas** Passo Fundo, R.S., Pe. Berthier, 1994.



Figura 3 – Concursos de Danças Tradicionalistas, Chula, Declamação e Trova

entradas e saídas analisadas em conjunto; a partir de 2000 passam a ser três categorias, as danças tradicionalistas, as entradas e as saídas. Observa-se claramente a progressiva valorização das evoluções coreográficas que arrematam as danças tradicionalistas.

As danças tradicionalistas gaúchas do Rio Grande do Sul podem ser divididas em danças sem sapateado, danças com sapateado e danças exclusivamente masculinas. As características gerais das danças apontadas por PAIXÃO CÔRTEZ são o sapateado ibérico, a cortesia francesa, o requebro brasileiro e os passos de polca¹³. Porém, existem outras características fundamentais que, segundo o autor, são indispensáveis para a compreensão do contexto onde surgiram tais danças. Estas características referem-se ao homem, seu respeito à mulher e sua teatralidade; e referem-se à mulher, sua retribuição com alegria¹⁴. O autor discorre muito sobre o homem colocando-o como o dirigente da sociedade, o atuante nas guerras e nas lidas campeiras demonstrando a força destas atividades produtoras de sua teatralidade, e discorre rapidamente sobre a mulher como ser passivo que restringe-se a retribuir seu respeito e admirar suas habilidades.

Sendo assim, a categoria gênero mostrou-se um referencial interessante de análise das danças tradicionalistas gaúchas, foco da pesquisa. A escolha

¹³ PAIXÃO CÔRTEZ, 1994, op. cit., p. 21.

¹⁴ PAIXÃO CÔRTEZ, 1994, op. cit., p. 21.

pelo enfoque à categoria gênero foi uma opção pessoal diante da realidade que se apresentava, e que justifica a forte presença da dimensão subjetiva tida como necessária à pesquisa em arte pautada em processos criativos. Nestas manifestações artístico-culturais, a diferenciação entre os universos masculino e feminino é reforçada pelos papéis ocupados pelos seus praticantes. Os homens são os peões e realizam movimentos fortes e vigorosos, e as mulheres são as prendas que, por sua vez, realizam movimentos mais suaves e delicados, de acordo com os papéis sociais por eles ocupados. Além disto, algumas danças são executadas apenas por peões o que parece refletir diretamente nas relações de gênero presentes neste universo, bem como nos significados instituídos e instituintes que emergem da temática abordada. O mergulho e o entendimento do contexto sociocultural em questão foram a fonte temática para a preparação corporal, para os exercícios de criação de personagens e para o estabelecimento da linha de ação do resultado artístico proposto.

Torna-se necessário ressaltar que a categoria gênero não existe isolada no respectivo contexto, mas convive e é perpassada por outras categorias formando a rica complexidade presente em cada manifestação artístico-cultural.

3.4 TRADICIONALISMO: PRÓS E CONTRAS

A bibliografia existente sobre tradicionalismo riograndense não se cansa de reforçar a diferença entre o conceito de tradição e de tradicionalismo. Para FAGUNDES, tradição é o culto dos valores que os antepassados legaram às novas gerações¹⁵. BARBOZA coloca a origem latina, *traditio*, da palavra que significa entregar, transmitir ou ensinar¹⁶, constituindo o acervo cultural e moral do Rio Grande do Sul. Assim, tradição é, para eles, o ato de passar fatos culturais para as novas gerações através dos tempos.

Tradicionalismo, de acordo com os autores citados acima, é um movimento organizado e datado com fins de preservar as tradições do passado sem entrar em conflito com o futuro. FAGUNDES defende que tradicionalismo só existe no Rio Grande do Sul e se acontecer fora do estado é resultado da prática de gaúchos ou seus descendentes¹⁷. As primeiras entidades fundadas isoladamente foram tentativas de organizar um movimento de resgate dos valores do passado que seja atuante no presente e projete-os para o futuro e culminaram com o MTG em 1947.

¹⁵ FAGUNDES, op. cit., p. 37.

¹⁶ BARBOZA, op. cit., p.27.

¹⁷ FAGUNDES, op. cit., p. 38.

TAU GOLIN (1987) é um dos autores mais radicais na crítica ao tradicionalismo gaúcho. Segundo ele, o tradicionalismo é uma cooptação ideológica¹⁸ farsesca, cristalizada e seus praticantes atuam ingenuamente sem qualquer questionamento, movidos pelo amor à terra, cultuando heróis absolutos e sanguinários, os militares semideuses. Estes heróis, lutavam por seus próprios interesses, através de práticas direitistas, e eram escudados pelos soldados que morriam pela causa de minorias acreditando ser sua própria causa.

O apelo às emoções na prática da tradição é, para o autor, uma grande contradição. O conceito de liberdade é aliado às grandes extensões territoriais dos campos estancieiros: o gaúcho é livre e pertence a sua terra. Mas, o equívoco está no fato de que ele pertence à terra, porém, a terra não pertence a ele e sim ao latifundiário¹⁹.

A postura positivista dos intelectuais precursores do MTG pregava a idéia de conservar melhorando, semelhante ao lema da bandeira nacional “Ordem e Progresso”. Para GOLIN, a cristalização reside nas chamadas “coisas do povo”²⁰, elaboradas artificialmente, como máscaras da resistência social.

¹⁸ GOLIN, T. **Por Baixo do Poncho** R.S., Tchê, 1987, p. 51.

¹⁹ GOLIN, T., op. cit., p. 52.

²⁰ GOLIN, T., op. cit., p. 54.

Segundo o autor, visto sob o prisma da perspectiva marxista, os CTGs valorizam as sociedades de classes dominantes e a propriedade privada refletindo o poder hegemônico simbolizado pela estância através da estrutura proposta pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, onde a figura maior denomina-se “patrão” e vai descendo até chegar ao último degrau da pirâmide constituído pelos “peões”. Relações de poder reaparecem em diversas instâncias dentro do tradicionalismo como, por exemplo, nos papéis ocupados por homens e mulheres no referido contexto social, cabendo a cada um atividades específicas que reforçam a diferenciação sexual e, conseqüentemente, as relações de poder travadas entre dominantes e dominados.

Um ponto relevante abordado pelo autor diz respeito ao significado etimológico da palavra prenda e da palavra peão. Prenda é o nome, em sentido figurado, atribuído à moça gaúcha, porém, o sentido real da palavra é jóia, relíquia, presente de valor. Neste contexto, observa-se claramente de que modo o conceito de mulher é trabalhado aqui, como um adorno ou como algo que se possui. A postura em questão revela a ideologia hierarquizante do papel do homem em relação ao da mulher. Peão em sentido figurado é o homem associado a uma entidade tradicionalista gaúcha, porém, o significado real da palavra é do homem ajustado ao trabalho rural ou empregado para condução de tropa. Observa-se que o nome atribuído ao homem é oriundo das lidas campeiras conferindo-lhe o *status* de provedor, aquele que trabalha na

terra e dela tira o sustento²¹. De acordo com GOLIN, concluiu-se que a partir do nome de batismo dos tradicionalistas também é possível detectar que a estrutura reflete a ideologia dos interesses de setores dominantes não apenas no que se refere à categoria gênero como também à classe social.

Se este estudo pretendeu, a princípio, focar a mulher e o homem, ou seja, as diferenças sexuais detectadas nas danças tradicionalistas riograndenses, o principal ponto de observação da pesquisa foi o estudo dos papéis sociais exercidos por prendas e peões. Neste sentido, existem pontos em comum entre o olhar distanciado que motivou este trabalho e as conjecturas do autor mencionado. Por outro lado, acredita-se que o radicalismo impede de enxergar aspectos positivos na cultura. A vivência em campo proporcionou um contato onde foram travadas relações de respeito, amizade e admiração e onde a dimensão sensível e intelectual tem o mesmo peso.

A crítica do autor é pertinente, uma vez que o tradicionalismo não é uma cultura espontânea e sim criada e organizada formalmente, com fins específicos e, portanto, não pode ser denominada folclore. Mas, por vezes, sua visão marxista parece unilateral reforçando a presença do que é certo ou errado; do dominante e do dominado, não visualizando outros sentidos para a enorme repercussão do movimento.

²¹ GOLIN, T., op. cit., p. 57-60.

O capítulo subsequente busca explorar conceitos de modernidade e de contemporaneidade, especialmente enfocando suas marcas recorrentes nas artes cênicas. Com isto, visa esclarecer os caminhos tomados no processo criativo.

4 PERSPECTIVA ARTÍSTICA

Uma arte cênica atual, que refletisse os anseios e inquietações da contemporaneidade norteou a presente pesquisa. Portanto, tornou-se fundamental explorar conceitos de contemporaneidade e de arte, em especial a arte cênica, neste contexto histórico com a finalidade de detectar quais suas marcas recorrentes no mundo e, conseqüentemente na pesquisa. O estudo foi fundamental para o trabalho proposto e constituiu um excelente suporte teórico elucidativo no que se refere às questões sobre a condição contemporânea e a arte inserida neste contexto.

4.1 MODERNIDADE E CONTEMPORANEIDADE

O mundo contemporâneo atravessa uma espécie de crise aguda que envolve todo o campo do agir, pensar e sentir humano. A quebra dos últimos paradigmas que vêm orientando as ciências e as filosofias, a queda do socialismo, o esgotamento do capitalismo, o sistema ecológico em pânico, o estresse, a dessacralização, entre outros, são resultantes de um grande sistema em crise. Para falar de contemporaneidade esta crise remonta-se à *Modernidade*, trono do racionalismo, do cartesianismo, do positivismo, onde a

razão vinha imperando soberana. O sufocamento dos universos emocional e imaginário humanos tem sido alvo de ataque constante deste período, por parte de pensadores que não cansam de buscar alternativas de resgate. Não cabe aqui diagnosticar as possíveis causas desta tentativa de resgate, mas sim detectar quais os campos de resistência que mostram a reversibilidade em direção a estas dimensões humanas. Para isso vários caminhos têm sido tomados e são estes campos de resistência que delineiam a cena contemporânea. Desta forma, o discurso do lamento não parece ser o melhor caminho, vive-se um tempo onde se clama pela não passividade e pela experimentação, pela busca e pela transformação. Por este motivo, a pesquisa propõe-se como exercício cênico uma vez que coloca-se como um experimento, um caminho na direção da cena contemporânea.

Para falar de uma contemporaneidade que remonta-se à *Modernidade*, torna-se necessário esclarecer alguns pontos e definir alguns conceitos como os de *Modernidade*, de *Modernismo* e de *Pós-moderno*, pois, o próprio termo *moderno* é utilizado com vários fins. De acordo com RÖHL, pode designar o aparecimento de novas épocas; pode definir estilos ou gêneros; pode indicar a alteração de paradigmas das ciências; ou, também, existe o emprego do termo *moderno* ligado à moda¹. O conceito de *Modernidade* é entendido como um período histórico, social, cultural e econômico no qual valorizava-se a

¹ RÖHL, R. *O Teatro de Heiner Müller* S.P., Perspectiva, 1997, p. 6.

dimensão racional humana. Muitos autores concordam que a *Modernidade* inicia no século XVII com Descartes, porém seu corpo narrativo aparece mais tarde por volta do século XVIII. Diferentes autores atribuem a ela períodos e fatos distintos como marco, por exemplo, o cartesianismo, uma obra qualquer, a revolução industrial ou tecnológica. A crise da modernidade que detona uma avalanche de rupturas com o instituído, o velho, o cristalizado, remete-se, prioritariamente ao império da razão, voltando-se para abordagens que resgatam os universos do irracional, do emocional, do instintivo, do intuitivo, do imaginário, do místico. Já o *Modernismo* refere-se aos movimentos artísticos que surgiram no final do século XIX e início do século XX. No Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1920 e os artistas vinculados a ela como Oswald de Andrade, Tarcila do Amaral, entre outros, são um referencial necessário para o movimento.

O complexo filosófico-cultural da *Modernidade* que desemboca na *Pós-modernidade* apoia-se numa dualidade, por um lado a emancipação do homem que gera a racionalização crescente destruindo o meio ambiente e as tradições, e por outro a oposição à racionalização que vive em função de uma utopia, pois este processo é irreversível. No tocante a esta última, existem ainda duas linhas de pensamento questionadoras da razão, uma voltada para as relações de poder psíquicas e sociais e outra para a liberação dos potenciais do inconsciente. Vários autores atribuem uma pluralidade ao projeto da *Modernidade* quando reconhecem um discurso ligado ao progresso e outro

às trevas. Neste contexto, NIETZSCHE (1992) também é uma figura fundamental para compreender os fenômenos da modernidade. Segundo sua filosofia, o processo civilizatório é irreversível, fato que impulsiona o fracasso das ideologias modernas de retorno à natureza². Para ele, a cisão corpo/mente pode ser superada pela experiência estética que reintroduza, no ser humano, a dimensão dionisíaca, mítica, ritualística, de modo que rompa com o individualismo e a racionalização. Desta forma, rompe-se com a filosofia alemã do pensamento crítico voltando-se para a criatividade e a autonomia da arte.

No tocante ao conceito de *Pós-moderno*, antes de tudo perpassa uma discussão sobre o significado do prefixo pós que pode ser passível de diversas leituras podendo designar tanto o fim de um projeto cultural como a sua radicalização, podendo ser, ainda, o começo do novo marcado pela ruptura com o anterior.

As discussões em torno da *Pós-modernidade* iniciaram, segundo RÖHL nos EUA em meados do século XX e chegaram, posteriormente na Europa sendo, basicamente, duas linhas de pensamento que as norteiam: uma, proveniente da escola de Frankfurt, preocupada com a herança e destino da *Aufklärung* – racionalização - e a outra oriunda das teorias dos neonietzschianos e pós-estruturalistas, ambas considerando o poder do

² NIETZSCHE, Friedrich *A Origem da Tragédia* Companhia das Letras, S.P., 1992.

capitalismo e da cultura dos meios de massa³. O debate sobre os conceitos derivados de *Moderno* e *Pós-Moderno* tem sido freqüente nas diversas áreas do pensamento humano e a teoria da modernidade passa a receber ataques em vista da sua saturação. Em parte, esta ruptura com os valores da modernidade é fruto do descontentamento com a fragmentação das esferas humanas que desembocaram em buscas como a holística, por exemplo. De uma forma geral existe um consenso de que houve uma alteração no projeto da modernidade, porém, a maneira de entender esta alteração ainda busca definição. Alguns acreditam que o momento atual consiste de uma nova época, outros acreditam que o momento atual é uma das diferentes manifestações do moderno.

No que se refere à contemporaneidade, é muito difícil falar a respeito de um tempo que ainda está sendo vivido uma vez que os acontecimentos se passam ao mesmo tempo que se comenta sobre eles. O contemporâneo pode referir-se à cronologia, ao agora, o atual. Neste sentido, pertence à modernidade enquanto era ou período histórico na qual inserem-se diversas classificações estilísticas. Entre elas, encontra-se o termo pós-moderno, normalmente adotado por alguns autores citados por Cohen⁴: Jameson, da escola neomarxista, refere-se a uma rotulação do sistema que visa reciclagem

³ RÖHL, R., op. cit., p. 16-17.

⁴ COHEN, Renato **Work in Progress na Cena Contemporânea** S.P., Ed. Perspectiva, 1998, p. 105.

e consumo; Habermas fala de uma impossibilitação dos cânones da modernidade; e Lyotard coloca-o como espaço de conquista do múltiplo e incisão do fragmento. Sendo assim, o *pós-moderno* constitui parte integrante do projeto da modernidade enquanto macroperíodo na medida que herda sua postura de questionamento, rebeldia e rupturas, e constitui um dos distintos períodos da *Modernidade*. Distinto porque o *pós-moderno* faz uma releitura, não uma negação do passado, reconhece os problemas expostos pela modernidade, mas assume uma atitude diferente perante eles. Portanto, o *pós-moderno* é menos utópico e menos pessimista que o *moderno*.

Neste momento, torna-se necessária uma tomada de postura sobre os conceitos abordados. Acredita-se que a *Pós-modernidade* ou contemporaneidade é uma continuação da *Modernidade* como macroperíodo, pois absorve seu projeto estético-cultural de rebeldia, questionamento e ruptura. Este período afirma a dimensão estética contra a razão. Por outro lado, é um dos diferentes tempos da *Modernidade* a medida que ao englobar seu projeto, assume características próprias. O capitalismo consumista, a tecnologia e os meios de massa "impõe uma nova sensibilidade e impele à busca de novas soluções de efeito" (RÖHL, 1997, p. 24) para os antigos problemas. Portanto, em termos de categorias estéticas, anula-se a possibilidade de mudança radical, aceitando a idéia de reconstrução de um material existente no passado.

De acordo com RÖHL (1997, p. 24), as razões para esta postura são duas. A “pós-modernidade parece trazer a consciência de crise e a ruptura com a tradição que sempre marcaram a modernidade” e suas representações como autonomia *versus* função social e experimentação *versus* nostalgia da totalidade. Por outro lado, ela pode ser vista como uma re inauguração da *Modernidade*, pois as marcas formais da representação pós-moderna tem suas raízes na primeira geração moderna, origem da estética do fragmentário.

Não se pretende aqui defender uma tese filosófica sobre os rumos da modernidade, tarefa esta que cabe aos filósofos contemporâneos, mas sim apenas comentar as alterações ocorridas e que remetem-se ao contexto teatral.

4.2 NO CAMINHO DA PERFORMANCE ENQUANTO LINGUAGEM

Ao voltar o foco de atenção para o interesse da pesquisa, as artes cênicas, observa-se como este contexto universal atinge o meio da dança e do teatro. Ao discutir os rumos das artes cênicas na contemporaneidade, alguns questionamentos são recorrentes. Como inicia o grande dilema da cena contemporânea? Deve-se liberar a subjetividade e as forças emocionais e instintivas fazendo uma espécie de retorno ao primitivo; ou buscar apoio no

campo das relações entre sagrado e profano que perpassam a existência humana; ou, ainda, preservar a lucidez crítica através do controle da emoção?

A reflexão sobre contemporaneidade nas artes cênicas é escassa, encontrada quase sempre em periódicos e revistas especializadas. Os estudiosos são unânimes ao comentar marcas recorrentes como a pluralidade e a mediatização, a simultaneidade, o fragmento e a descontinuidade, a intertextualidade, o interesse no receptor, a teatralização progressiva.

A chamada de atenção para a fragmentação entre homem e natureza que aparece no universo dos relatos desde os fins do século XVIII e início do século XIX, teve como consequência a retomada da subjetividade pelos românticos. Estas rupturas demonstram um espaço de tendências conflitantes, que nasce da consciência de crise que remete ao questionamento, a rupturas e a transformações.

Desta forma, alguns dos momentos decisivos da *Modernidade* no teatro são as tendências anticlassicistas da primeira fase do romantismo alemão, o *Sturm und Drang*, um movimento pré-romântico extremamente radical de “emancipação das letras nacionais” (ROSENFELD, 1993, p. 65). Sua postura foi marcada pela fusão e pela auto expressão original. A harmonia primitiva foi substituída pela busca da harmonia romântica que contém os opostos, sendo paradoxal ao ser uma poética apoiada na subjetividade e no intelecto. Pelos motivos esboçados observa-se que o Romantismo foi muito importante pelas modificações que suscitou, sendo uma das primeiras correntes estéticas da

Modernidade. As gerações pós-românticas encaminharam-se para a consciência crítica e social com os realistas e naturalistas, ou para a autonomia da arte com o esteticismo radical por parte dos simbolistas, entre outros. Do ponto de vista estético, ressurgiu a oposição entre arte com função social e a autonomia da arte - lógica interna da arte. Esta busca pela autonomia é, também, uma espécie de reação ao racionalismo cientificista e empírico. O conflito dos esteticistas radicais reside no comportamento dos artistas diante da modernização. Por um lado, a rejeição ao progresso tecnológico e ao racionalismo, e, por outro, a excitação provocada pelas possibilidades de experimentação. A estetização reflete-se, algumas vezes, em imagens fragmentadas, abstratas, oriundas da intelectualização, da perda do sensível, que torna a arte um fenômeno de difícil recepção.

Na filosofia de meados do século XX, o pensamento materialista histórico sofreu uma ruptura: de um lado, W. Benjamin, enfocava a politização das diversas dimensões humanas e, na arte, foi seguido, do ponto de vista teórico, por Brecht com seu efeito de distanciamento, impedindo a identificação do público e levando-o à reflexão⁵. Surge, então, o questionamento voltado para uma práxis política na intenção de restabelecer a ordem social, tendo como exemplo, não apenas os trabalhos desenvolvidos por Brecht no teatro,

⁵ BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro* S.P., Perspectiva, 2000, p. 504-513.

como também de Joss na dança. Do outro lado ADORNO (1970)⁶, vai contra a apropriação dos meios de comunicação de massa para evitar que a arte seja absorvida pela indústria cultural. Artaud também tem a proposta de um teatro desilusionista e crítico onde sua função social é desenvolver a consciência da necessidade imediata de transformações na sociedade, porém sua maneira de operar estas transformações é bastante diferente. Este último volta-se para um retorno ao dionisíaco, uma ruptura com o elemento racional enfocando um despertar de uma consciência que emerge da aceitação do tormento, a purificação como fruto de um sofrimento interno⁷.

As Vanguardas históricas surgidas no início do século XX também são resultantes do academicismo formal das artes visuais, da revolução industrial e tecnológica que proporcionou o advento de infinitas novidades e, ainda, da perspectiva de uma revolução social. De acordo com BÜRGER apud RÖHL (1997, p. 14) a importância das Vanguardas está na “desmitificação da obra de arte”. As Vanguardas ressaltavam a forma e, portanto, apoiavam-se no uso de diversos meios artísticos. Um aspecto comum às Vanguardas, muito preocupadas com a sensibilização do receptor, é a postura antitradicional. Após as Guerras Mundiais, as Vanguardas sofreram uma reavaliação, devido à necessidade de consciência social, uma vez que o mundo encontrava-se

⁶ ADORNO, T. **Teoria Estética** Lisboa, Edições 70 Lda., 1970.

⁷ ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo** S.P., Martins Fontes, 1993.

abalado por crises, não apenas sociais, mas, também, econômicas. Assim, o teatro do Absurdo e o teatro Existencialista, a Bauhaus enquanto espaço de transformação, a dança moderna e pós-moderna, e o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo entre outras correntes estéticas do início e meados do século XX, forneceram as bases da arte cênica contemporânea.

A mesma busca por liberdade de criação, na dança, sem a imposição de regras cristalizadas, aparece com a geração de Isadora Duncan. Com seu pioneirismo, sua impulsividade e sua ousadia, tão característicos dos artistas modernos, detona o universo da dança rigidamente instituído⁸. Ela e artistas americanos, alemães, entre outros, quebram os cânones da dança artística, abrindo espaço para a instituição do novo, através de rupturas com o antigo. Enquanto Duncan apoiava-se nos impulsos da natureza e da vida, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn buscavam, na dança, um verdadeiro ato religioso expresso, especialmente, através da cultura oriental⁹. Foram inúmeras as propostas de inovações, desde as mais sistematizadas ao exemplo de Graham até as mais livres que desembocaram nas experiências vanguardistas realizadas pelos integrantes da *Judson Church*¹⁰.

⁸ GARAUDY, R. **Dançar a Vida** R.J., Nova Fronteira, 1980, p. 57.

⁹ FAHLBUSCH, H. **Dança moderna – contemporânea** R.J., Sprint, 1990, p. 37.

¹⁰ Documentário exibido pela GNT, rede de TV a cabo.

Depois das Vanguardas, uma das primeiras manifestações pós-modernas foi a arte pop americana, proveniente da contracultura e, ainda, dos movimentos pacifistas dos anos 60, onde o foco principal foi a apropriação da cultura de massa e a negação dos cânones tradicionais das artes institucionalizadas. De acordo com HUYSEN (1997)¹¹, estas primeiras manifestações pós-modernas surgiram com o intuito de resgatar aspectos da ideologia do início da arte moderna e, nos anos 70, retomam a tradição artística moderna guardada na memória da cultura ocidental. Neste contexto, o Happening e, principalmente, a Performance adotam uma postura de questionamento do universo artístico instituído, mas a segunda preocupa-se, ainda, com valores estéticos não apenas ideológicos.

Neste sentido são muitas as transformações ocorridas no texto dramático, na escolha e manipulação das fontes temáticas, na postura do encenador e do coreógrafo, nas buscas dos artistas e nas suas relações com o público. A Performance, inserida no campo da arte, foi abordada buscando reconhecer uma cena representativa de um *zeitgeist*¹² contemporâneo. Para isso, partiu das Vanguardas consideradas como manifestações artísticas recentes, do ponto de vista histórico, que muito influenciaram a arte contemporânea, e chegou até produções atuais enfocando práticas que

¹¹ HUYSEN, A. **Memórias do Modernismo** R.J., Ed UFRJ, 1996.

¹² Espírito de época (COHEN, op. cit., p. XXIII).

buscaram, de alguma forma, escapar da cotidianidade em direção à espetacularidade, explorar recursos mediáticos diversos, fundir várias artes num resultado híbrido, buscar a interatividade em detrimento à contemplação passiva, explorar a pluralidade, a simultaneidade e o fragmento característicos da arte contemporânea.

A pós-modernidade assume alguns traços das Vanguardas sem negar o passado, encarando-o de forma crítica. A arte pós-moderna é marcada pela desilusão que aparece na forma de ironia e deformação - como se observa no expressionismo alemão e no teatro do absurdo - e, ao mesmo tempo, é valorizada pela liberdade de expressão e reflexão crítica.

O termo ator-bailarino, encontrado na Antropologia Teatral¹³ e o termo teatro-dança inicialmente utilizado por Pina Bausch¹⁴, visam englobar o performer das artes cênicas em sentido amplo demonstrando a crescente hibridização nas artes. Na pesquisa proposta, foi utilizado o termo artista, nem ator nem bailarino, pois havia uma intenção inicial de não rotular o resultado que emergiria do processo das participantes e pelo fato de atuarem em busca de uma participação de caráter autoral no que se refere à obra de arte.

¹³ BARBA, E. , op. cit..

¹⁴ CANTON, C. **E O Príncipe Dançou...** S.P., Ática, 1994, p. 159.

No que se refere ao trabalho de ator na contemporaneidade, as tendências atuais começam a aparecer logo após a Segunda Guerra Mundial. Nesta época não houve mudança significativa nos processos formativos e os atores continuavam a usar os métodos antigos que reduziam-se a compreensão das técnicas corporais e vocais existentes. As décadas de 50 e 60, forneceram ao teatro algumas armadilhas, pois, a dramaturgia havia tomado novos rumos com Ionesco e Beckett¹⁵. Porém, o trabalho do ator não havia modificado para acompanhar as inovações dramatúrgicas. Além destes, diversos autores escreveram peças que se distanciavam do modelo naturalista como, por exemplo, Pinter, Arrabal, Genet, entre outros, aproximando-se pelo que ESSLIN (1968)¹⁶ convencionou de *Teatro do Absurdo*. Por outro lado, os atores ficaram presos aos modos de representação realista não respondendo às necessidades das novas poéticas. Seus sistemas ultrapassados apoiados na vida real e cotidiana não satisfaziam as necessidades do novo teatro que despontava. A nova teatralidade pedia uma ruptura com a tradição precedente. As antigas receitas já não funcionavam e tornou-se necessária uma nova gestualidade e entonação, um retorno ao sagrado, ao cerimonial, ao ritual. O ator não tem mais apenas uma situação a representar, ele não é mais um portador de texto. A partir das alterações detonadas pela arte literária, tanto os

¹⁵ ASLAN, O. **O Ator do Século XX** S.P., Perspectiva, 1994, p. 308.

¹⁶ ESSLIN, M. **O Teatro do Absurdo** R.J., Zahar Ed., 1968.

encenadores como os atores buscavam formas de se adaptar e acompanhar estas mudanças.

As transformações ocorridas na dança também foram muitas a partir do início do século. Temas antigos foram buscados em substituição aos desgastados contos de fadas. A Grécia por Isadora, a Índia por Ruth St-Dennis e Ted Shaw, temas nacionais e gregos pela americana Martha Graham, entre inúmeros outros. As novas fontes temáticas caminhavam juntas com alterações significativas que ocorreram na movimentação. O ballet clássico foi sendo obrigado a dar espaço a novas propostas que clamavam por liberdade de movimento. A descoberta de possibilidades corporais que transcendiam os rígidos passos da dança clássica passam a dar vazão à criatividade dos coreógrafos. A leveza e a sapatilha de ponta dividiam espaço com a gravidade e os pés descalços. As alterações detonadas pela dança moderna, abriram caminho para as manifestações pós-modernas e, recentemente, a dança contemporânea possui uma infinidade de possibilidades que vão além da mudança na temática e na movimentação. Mais recentemente Pina Bausch rompe fronteiras entre teatro e dança¹⁷. Estas mudanças incorporam os fenômenos que acompanham o sentir, pensar e agir da contemporaneidade.

¹⁷ CANTON, op. cit., p. 149-182.

A improvisação passa a ocupar um lugar de destaque tanto no teatro como na dança contemporâneos. De acordo com CHACRA (1991)¹⁸ arte cênica, por mais elaborada e acabada que se pretenda ser, sempre comporta um grau de imprevisibilidade visto que ela é efêmera, pois insere-se no espaço e no tempo. Mas, a improvisação a qual se reporta aqui é a do seu uso como meio, como estímulo para o ato criador, ou quando ela é um elemento do espetáculo em si. Neste último caso os artistas improvisam entre si ou, ainda, envolvem o público incorporando o acaso. As escolas de arte dramática e de dança, propõe uma infinidade de exercícios de improvisação.

A independência do texto literário, no teatro, favoreceu o jogo não verbal e corporal, como na dança, a independência de passos pré estipulados por uma técnica previamente definida, favorece o jogo com o movimento. Assim, a improvisação com uma ou com as duas artistas, com os objetos, com os temas, sons, enfim, as infinitas possibilidades encontradas em campo tornaram-se um meio gerador eficaz para o ato criador. A improvisação foi um recurso estratégico muito eficiente na composição das cenas e situações, pois diversas vezes em que o processo antecipou-se sem que as improvisações amadurecessem o resultado foi insatisfatório e a retomada era inevitável. A

¹⁸ CHACRA, Sandra **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral** Ed. Perspectiva, S.P., 1991.

improvisação é usada como uma proposta do trabalho, não uma receita de sucesso.

O aumento da teatralidade nas manifestações cênicas contemporâneas implicam numa despsicologização, onde os atores realizam gestos significativos, detonado pelo *gestus*¹⁹ de Brecht, bem como a valorização da imagem teatral. As conseqüências mais imediatas deste processo são a busca por uma preparação corporal eficaz para o ator. Uma das questões inovadoras na contemporaneidade é a retomada da vitalidade do desejo. A hegemonia do simbólico é ultrapassada pelo inconsciente e pela retomada da dimensão corporal valorizando-se o estético-sensual sobre o cognitivo. Se o corpo em cena é fundamental para que o fenômeno teatral aconteça é imprescindível que ele esteja presente, e carregue consigo uma sinceridade na atuação que desperte o público.

Localizada física e mediaticamente, no que refere-se ao espaço e ao tempo, a cena é, muitas vezes, organizada como um acontecimento, onde as novas soluções são permeadas pelas ciências e pelas tecnologias gerando amplas redes de sistemas dinâmicos que alargaram as possibilidades de leitura. Houve uma alteração nos hábitos de percepção no homem pós-moderno, pois os meios de comunicação, altamente desenvolvidos pelas altas

¹⁹ KOUDELA, I. *Brecht: Um Jogo De Aprendizagem* S.P., Perspectiva, 1991, p. 100-104.

tecnologias, injetam uma quantidade enorme de informação, numa rapidez quase instantânea.

Esta conseqüente multiplicidade propicia um novo olhar que não é mais unilateral nem homogêneo, ela amplia horizontes e rompe fronteiras sendo que a produção estético-cultural do pós-moderno é caracterizada pela mescla. Sendo assim, as artes cênicas contemporâneas não comportam apenas estruturas puras, mas compostas e desestabilizantes do espaço e do jogo cênicos.

Representantes da dança pós-moderna, como Merce Cunningham e sua incorporação do acaso na relação com a música; como Alvin Nicolay nas suas desconstruções do corpo em novas distribuições espaciais, refletem as características da pós-modernidade e detonam uma avalanche de inovações que desembocam na dança contemporânea²⁰.

No que se refere à sonoridade das cenas, elas são também cada vez mais plurais, indo desde a repetição que cria uma forte monotonia, passam pelas disjunções entre corpo e voz de Gerald Thomas²¹, e vão até as mais inovadoras produções. Todo o universo sonoro, seja ele proposto pelo encenador ou criado pelos atores, assume formas inesperadas onde

²⁰ GARAUDY, op. cit., p. 135-136.

²¹ SÜSSEKIND, F. "A Imaginação Monológica" in **Um Encenador De Si Mesmo Gerald Thomas** (Orgs. Fernandes e Guinsburg), S.P., Perspectiva, 1996, p. 285-288.

deformações da língua, sotaques, gritos e o falar cantado são possíveis. Também são utilizadas gravações, orquestras, coros, objetos que emitam sons, enfim, toda gama de possibilidades das quais se possa extrair sonoridade.

O novo clima teatral contemporâneo também clamava por inovações com relação ao espaço cênico e a arquitetura teatral. O palco italiano ou adquire novas disposições espaciais, ou transfere-se para locais alternativos, assim como o espectador deixa de ser passivo quer do ponto de vista intelectual ou de ação. Desde o século XIX o encenador deixa de ser um mero servidor do drama escrito, porém, é no século XX que a sua leitura começa a refletir uma concepção própria. Com a abolição das abordagens realistas, ele passa a buscar uma infinidade de soluções cênicas inovando em tudo que sua mente artística permitir. Os cenários podem ser estruturas que se transformam, o espaço cênico pode confundir-se com o do público, os textos podem ser colados em outros ou em outras coisas, transformam-se em objetos, multiplicam-se em vários personagens, os recursos tecnológicos apontam como possibilidades cênicas.

O espaço cênico diferenciado aparece como fuga da instalação permanente do teatro institucionalizado com palco italiano, preferindo a disponibilidade da renovação. Desta forma, a partir das idéias precursoras de incontáveis artistas da cena, o espaço, no teatro contemporâneo, assumiu disposições novas, alterando o campo de visão estático de um espectador

passivo e, também, a atitude do artista diante do público, uma vez que ele sabe que já não está mais sendo observado de um único ângulo.

Além das novas disposições espaciais, a busca por materiais diversos, locais, luz, espelhos, projeções, até a eliminação de recursos como, por exemplo, nas pesquisas do *teatro pobre* de Grotowski (1971)²², entre outros, fazem parte do arsenal de possibilidades que estão sendo exploradas. Teatros multiuso têm sido construídos para atender as novas possibilidades .

A questão das relações entre artistas e público também tem inquietado deveras o meio das artes contemporâneas. Quanto mais aumenta a participação, mais se preocupa com o público, ampliando-se as possibilidades cênicas. Acredita-se que as investidas neste campo prometem inúmeras renovações. O espaço pode metamorfosear-se ou fundir-se com o público, dependendo da proposta desembocando no questionamento a respeito da autoria do espetáculo. Fala-se em co-autoria, pois, a medida que aumenta a participação do público a criação torna-se mais coletiva implicando num percurso interativo e, conseqüentemente, de risco.

A dimensão corporal também remete-se ao receptor onde a intensidade da sensação aumenta quanto mais se veicula a arte ao universo corporal. A retomada do corpo é essencial para as relações sociais e experiências coletivas que remontam a comunhão com o público, o mito e o ritual presentes

²² GROTOWSKI, J. *Em Busca De Um Teatro Pobre* R.J., Civilização Brasileira, 1971.

entre nossos antepassados. Aqui, as formas de representação dirigem-se para o público implicando, algumas vezes, na participação do receptor para a construção dos significados. A co-produção passou a ser mais importante que a recepção cognitiva.

Sendo assim, a cena contemporânea tem apresentado narrativas de natureza híbrida, fragmentadas, múltiplas via mediatização e simultaneidades, interativas, alterando o processo de fruição, onde há um apelo aos sentidos e transformações no espaço cênico. As artes se entrecruzam, assim como são perpassadas por outras artes resultando num contexto plural que remonta-se ao conceito de *obra total wagneriano*²³ surgido no início da *Modernidade*.

O capítulo que se segue visa explicitar desde o treinamento diário e a preparação corporal específica, passando pela sua manipulação que resultou em exercícios técnicos. Subseqüentemente, chega-se aos laboratórios de criação, de acordo com os pressupostos pautados na pesquisa de campo.

²³ CARLSON, M. *Teorias do Teatro* S.P., Ed. UNESP, 1995, p. 248-249.

5 PROCESSO CRIATIVO: DA TÉCNICA À ELABORAÇÃO CÊNICA

A proposta fez parte da rotina diária de disciplina formal das artistas. A fragmentação no relato é feita apenas com fins metodológicos, pois as etapas alimentaram-se reciprocamente de acordo com datas especiais dos eventos freqüentados, da rotina de trabalho, das necessidades das artistas-criadoras, entre outros fatores circunstanciais que interpenetraram-se durante o processo.

5.1 PARTICIPANTES

5.1.1 As Artistas

No que se refere aos sujeitos atuantes, a pesquisa envolveu, diretamente, a pesquisadora, também professora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que atuou como canalizadora do processo, e duas alunas do quarto ano do curso de artes cênicas do Centro de Artes e Letras da UFSM, que participaram de todo processo: treinamento, preparação corporal, pesquisa de campo, elaboração de exercícios técnicos, laboratórios de criação e performance artística. A escolha do grupo de alunos deu-se a partir de três

critérios: primeiro pela divulgação do trabalho no curso e, conseqüentemente, o interesse dos mesmos; segundo pela disponibilidade de tempo dos alunos; e terceiro pelo histórico disciplinar de suas atividades durante o curso, optando-se por alunos envolvidos, sem reprovações e desistências. Estes critérios foram estabelecidos vislumbrando a permanência dos alunos-pesquisadores durante todo o processo, pois o trabalho dependeu da imersão em campo, da persistência e da credulidade de todos. As alunas que participaram de todo o processo foram Andréa Maronna Bolzon e Betânia de Oliveira Silveira.

Ao considerar que grande parte dos atores e bailarinos têm uma formação apoiada em exercícios técnicos em dança ou em interpretação teatral, relegando a um segundo plano o ser humano artista-criador, optou-se por desenvolver um trabalho em que os sujeitos da pesquisa buscassem, coerentemente, sua autonomia na condução do processo criativo. Por tratar-se de uma pesquisa de mestrado, o projeto já havia sido encaminhado à instituição de origem quando as alunas foram aceitas para o exercício prático, portanto, a fonte temática foi sugerida pela pesquisadora e bem aceita pelas alunas que dispuseram-se, com coragem, a participar de um experimento.

Assim, a construção do processo criativo consolidou-se através de fases que se inter-relacionam. Uma delas foi assumir a necessidade de uma formação cotidiana de exercícios técnicos e exercícios de interpretação sem cristalizá-los, mas reinterpretando-os pelo viés das descobertas pessoais afloradas em pesquisas de campo. A outra foi o desenvolvimento de um roteiro

coerente que integrasse o auto questionamento constante da relação artista/criação. Estas etapas não são exclusivas nem fixas, dependeram muito da predisposição pessoal dos artistas para elaborar um trabalho vivo e personalizado. Se a disciplina formal e o trabalho técnico cotidiano, nos quais o artista busca seus modelos é indispensável, há, ainda, os sentimentos e as sensações que instauram-se no corpo e que não devem ser desprezados no sentido de não se cair em estereótipos e nem no vazio da forma. Desse modo, percebendo com clareza a importância da relação entre a corporeidade do artista e a cultura em que este se insere nos processos de criação artística, estabeleceram-se as diretrizes do trabalho criativo. O contato com as fontes temáticas em campo e em laboratório alternadamente, foram experiências advindas de um universo sociocultural vivido.

O processo, ao todo, durou dois anos e acontecia três vezes por semana, com duração de quatro horas cada encontro, integralizando doze horas de trabalho semanais.

5.1.2 Fontes Temáticas e Aproximação

A imersão em campo realizou-se, a princípio, em dois locais da cidade de Santa Maria, o Centro de Pesquisas Folclóricas *Piá do Sul* e o Centro de Tradições Gaúchas *Dores*. A escolha dos centros foi através do contato com o

funcionário da Secretaria de Educação do município de Santa Maria, na época, o Sr. Walmir Beltrame que mantém relação com a maioria das instituições tradicionalistas do Rio Grande do Sul, atuando como membro de diversas comissões avaliadoras nos concursos de práticas culturais tradicionalistas existentes no estado. Segundo ele, estes centros possuem, não apenas os melhores dançarinos da cidade como também do estado. Na etapa macroregional do Encontro de Arte e Tradição Gaúcha (ENART) de 1999 o *Piá do Sul* ficou em primeiro lugar e o *Dores* em terceiro lugar. Este é um dos eventos tradicionalistas maiores e mais importantes do estado. No ano de 1998 e 1999, o *Piá do Sul* ficou em primeiro lugar na final do evento. Desta forma, a escolha foi feita em função da qualidade da performance dos praticantes, segundo os próprios membros da comunidade, e facilitada pela proximidade local onde moram a pesquisadora deste trabalho e as artistas envolvidas no processo.

As instituições tradicionalistas têm um caráter familiar e avesso às produções intelectuais acadêmicas sendo difícil a inserção neste meio. A aproximação se deu da seguinte maneira:

Piá do Sul - No antigo Festival Gaúcho de Arte e Tradição (FEGART), que a partir de 1999 passou a denominar-se ENART (anexo 4), o vencedor do concurso fica responsável pela abertura do evento no ano seguinte. Tendo sido este centro o vencedor do ano passado, o Sr. Walmir Beltrame convidou a pesquisadora para coordenar esta abertura, devido a sua experiência em

dança. Desta maneira, passou-se a freqüentar o local e a levar os alunos de artes cênicas, onde laços de amizade foram sendo estabelecidos. A empolgação dos dançarinos tradicionalistas com o trabalho realizado fortaleceu estes laços de amizade, favorecendo a pesquisa de campo. O grupo já foi convidado para aniversários e comemorações devido aos resultados alcançados. A aproximação com esta comunidade culminou com o convite para tornar-se associada do *Piá do Sul* (anexo 5).

Dores - A aproximação neste local iniciou de forma bem diferente. O Sr. Walmir Beltrame acompanhou a pesquisadora em alguns eventos oficiais do CTG durante a semana Farroupilha, tais como: almoços, jantares, missa crioula¹ (anexo 6), apresentações de invernadas artísticas, apresentando-a aos membros da comunidade. Neste contexto, a aproximação restringiu-se à observação externa. O Sr. Walmir explicou aos dançarinos que a pesquisadora era formada em dança e gostaria de estudar as danças tradicionalistas, pedindo a eles que organizassem uma oficina para o grupo da universidade. Esta oficina nunca aconteceu e visaria, não a aprendizagem dos movimentos da dança e, sim, a aproximação com os membros da comunidade para inserção no CTG.

Pelos motivos descritos anteriormente, a aproximação com o CPF *Piá do Sul* tornou-se profunda e significativa para o trabalho desenvolvido em campo,

¹ É uma celebração católica, mas transposta para a terminologia campeira usada pelos tradicionalistas onde celebra-se, também, a paz entre federalistas e republicanos.

sendo suficiente para as ambições da pesquisa, que não buscava desenvolver estatísticas de cunho quantitativo, apenas realizar um processo criativo em arte cênica baseado num contexto sociocultural.

Torna-se interessante salientar um fato acontecido durante o primeiro encontro para organização da abertura, e que chamou a atenção da pesquisadora. Ao chegar na reunião, foi feita uma pergunta de ordem prática, fundamental para a composição coreográfica de abertura do evento:

- Quantas pessoas irão participar?

- Dezesseis pares.

Nesta resposta estão embutidos significados da cultura tradicionalista do Rio Grande do Sul. Observou-se que, quando se fala em grupo de dança tradicionalista, sempre se refere a pares, não a pessoas. As únicas exceções são as danças estritamente masculinas, como a dança dos facões ou na dança individual de desafio, a chula, também exclusivamente masculina. A valorização da estrutura familiar pelos tradicionalistas, e o fato descrito acima, contribuíram significativamente com escolhas realizadas durante a criação do roteiro como, por exemplo, a opção por trabalhar com dois casais de personagens.

A fazenda onde foi realizada a pesquisa de campo era de um casal de amigos que permitiu que as artistas ficassem lá, por uma semana, acompanhando o cotidiano da lida campeira com o capataz e os peões que não sabiam, a princípio, que estavam sendo também observados. Depois disso, as

artistas e a pesquisadora retornaram, diversas vezes, na fazenda pela amizade estabelecida, voltaram para visitas, aniversários, batizados, entre outras ocasiões. Quanto aos peões, que tinham contrato temporário, não foi possível reencontrá-los, mas, o capataz e sua família (ver figura 4) tornaram-se grandes amigos. Foram feitas cópias das imagens em vídeo, das fotos retiradas na fazenda e levadas para eles, que ficaram muito felizes com os presentes. A fita em vídeo, editada com suas imagens, tornou-se motivo de orgulho.

5.2 TREINAMENTO BÁSICO: TÉCNICAS PARA O ATOR

Os exercícios técnicos que devem fazer parte do cotidiano do artista das artes cênicas são, normalmente, um mito para ele. De modo geral, o ator é carente de técnicas corporais e o bailarino supervaloriza esta parte do seu trabalho. Se por um lado, o ator encontra-se sedento de técnicas para satisfazer sua carência, o bailarino busca maneiras de desligar-se da sua dependência e transcender sua atuação para além da mera formalidade. Atualmente, antigas concepções de corpo como instrumento da arte são abandonadas em detrimento de outras que entendem o corpo do ator, em situação de atuação cênica, como a própria arte.



Figura 4 – Pesquisa de Campo: O Capataz e sua Família

A mera habilidade concreta do artista para com seu próprio corpo não basta para torná-lo sugestivo, presente e orgânico em cena. Sendo assim, a busca por uma técnica ideal acompanhou o processo, como vem acompanhando a trajetória de qualquer artista inquieto, questionador e comprometido, características indispensáveis para o funcionamento do trabalho. A técnica ideal, na contemporaneidade, assume novas propostas deixando de ser única e cristalizada. Ela passa a revelar-se como questionadora e diversificada, moldando-se às necessidades e interesses da proposta e coerente com a arte a ser composta.

Quando se trabalha em grupos, sejam eles pequenos ou grandes, num primeiro momento, a prerrogativa fundamental é que haja afinidades entre as pessoas. Num segundo momento, são traçadas as necessidades individuais de cada participante, uma vez que ninguém é igual. Cada pessoa tem seu tempo-ritmo, tem necessidades psicofísicas diferentes, almejam alcançar objetivos distintos no trabalho corporal diário. Por este motivo, parte do treinamento foi feito individualmente, para que cada artista fizesse seu desafio a si mesma. É nesta parte que se processava o aquecimento psicofísico, pois o artista não é um atleta, seu treinamento adquire aspectos de uma profundidade complexa exigindo mais que a repetição sistêmica de sua forma, porque não visam um resultado de cunho quantitativo e sim qualitativo.

Aqui são realizados trabalhos dedicados às especificidades do corpo, iniciando com o aquecimento das articulações, ativando seus movimentos e

alongando-as. O alongamento é realizado enfocando especialmente a musculatura requisitada nestas práticas. São realizados, também, exercícios de resistência, desenvolvidos pela prática repetida de passos básicos presentes nos fandangos dos CTGs, ao som de alegres músicas nativistas que, muitas vezes, estimulavam o surgimento de situações de baile com dança em volta do salão, pois, nos CTGs, os pares dançam em círculos ao redor do salão. Subseqüentemente, eram realizados exercícios de força e flexibilidade, onde as artistas preparavam-se para qualquer situação que se fizesse necessária, conhecendo e ampliando suas limitações, poupando-se de eventuais exigências, além dos limites pessoais, que pudessem causar lesões advindas do trato descuidado de si mesmas ou constrangimentos resultantes de possíveis bloqueios de cunho psicológico. Inicialmente, foram trabalhados exercícios a partir de modelos pré estipulados, que formaram a base das escolhas individuais, pois não se pode trabalhar sem apoios que funcionem como referências. A partir dos modelos sugeridos, as artistas foram dominando-os, modelando-os, modificando-os e aperfeiçoando-os individualmente, acrescentando outros, de acordo com seus interesses e suas necessidades próprias. Foram, ainda, adaptando-os ao seu tempo-ritmo e as diferentes intensidades com que pudessem ser executados.

No terceiro e último momento desta etapa, eram realizadas as acrobacias (ver figura 6), que foram eleitas pelo grupo como uma possibilidade técnica que traz grandes retornos ao trabalho corporal do artista. O motivo da

escolha reside no fato de que as acrobacias não foram buscadas visando um fim em si mesmas, ou seja, não visaram a aprendizagem de destrezas motoras complexas para utilização puramente formal, mas sim, o trabalho com a transcendência dos limites corporais e emocionais. De acordo com SAVARESE (1995)², sua intenção principal foi propiciar experiências de movimento que sugerissem a auto superação de limites, com fins voltados para o desenvolvimento da presença cênica.

Além de habilidades complexas através das quais se desenvolve, as acrobacias fazem com que o ator desafie seus limites, enfrentando situações difíceis, ao sobrepujar o medo e a resistência psicológica. Ao desenvolver a coragem e a confiança em si próprio, o artista adquire uma pré-disponibilidade corporal que o permite ousar e alçar vôos cada vez mais altos. Outro aspecto relevante é que, por tratar-se de movimentos que exigem altos níveis de concentração, devido a sua complexidade e periculosidade, acabam desenvolvendo uma consciência extraordinária da unidade corporal, bem como das partes do corpo e suas relações com o espaço, o tempo, e o peso. O bom treinamento não é uma receita de sucesso na arte cênica. Depende, ainda, da intencionalidade do artista na exploração do seu corpo, no tempo e no espaço, sua postura perante o trabalho e perante a relação com o grupo.

² SAVARESE, N. e BARBA, A. *A Arte Secreta do Ator* S.P., Hucitec/UNICAMP, 1995, p. 251-252.

Mais algumas considerações devem ser feitas sobre o trabalho com as acrobacias, e remetem-se ao seu uso em situação de jogo (ver figura 5), promovendo a integração e harmonia do grupo. Neste contexto, os jogadores devem estar sempre atentos, prontos para lidar com o inesperado, uma vez que o processo é de ação e reação.

O processo foi longo e exigiu disciplina e dedicação, pois, no cotidiano, se faz um uso condicionado do corpo desenvolvido ao longo de toda uma vida em um ambiente sociocultural. Por este motivo, é fundamental a busca de exercícios intencionais de desconstrução do habitual em direção a um novo condicionamento. Esta desestabilização deixa o artista vulnerável durante a readaptação, até o domínio do novo, quando ele deve reavaliar a necessidade de repetição. Segundo BARBA, a tendência de repetir o assimilado denuncia o momento de acomodamento e reclama por evolução³. É neste momento que o artista deve buscar outras possibilidades, propondo-se a realizar diferentes nuances, através de combinações diversas e novos exercícios. Esta proposta veio ao encontro das necessidades de expressão contemporâneas, não pautadas em técnicas pré-estipuladas que, na maioria das vezes, nada tem a ver com a movimentação em questão.

³ SAVARESE e BARBA, op. cit., p. 244-246.

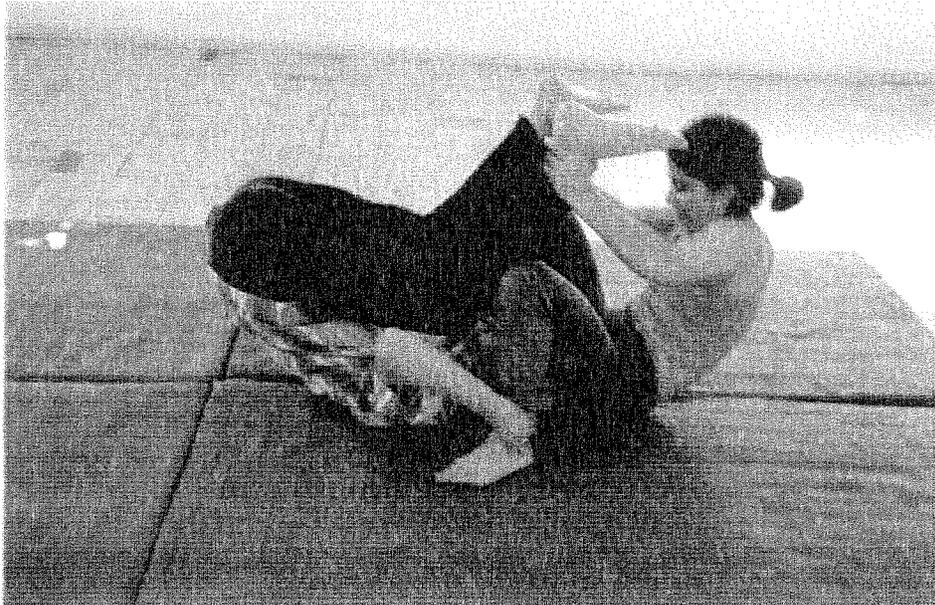


Figura 5 – Situação de Jogo

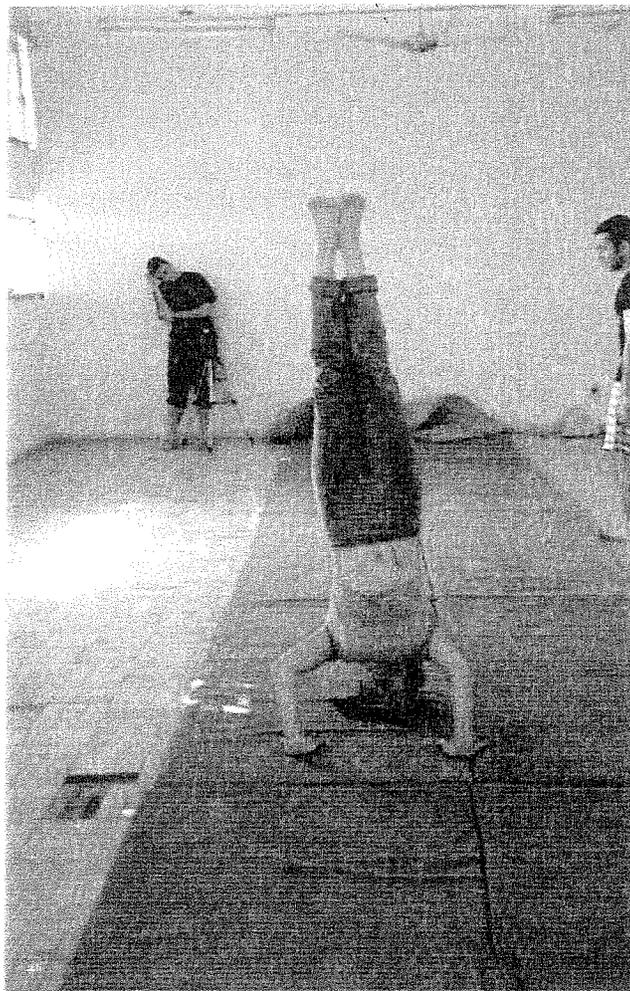


Figura 6 – Parada de Cabeça e Ponte

A referida etapa do trabalho teve duração de, aproximadamente, uma hora e trinta minutos por encontro, no primeiro ano, e uma hora, no segundo ano.

5.3 DA VIVÊNCIA EM CAMPO À TÉCNICA ADEQUADA

No tocante a busca de uma técnica adequada, optou-se pela criação de exercícios específicos, baseados em pesquisa de campo, na fonte temática, que viessem a auxiliar as artistas na preparação corporal em busca da montagem cênica. Assim, a experiência corporal e cinestésica, bem como os sentidos e significados apreendidos, revelaram-se como grandes aliados do trabalho em laboratório. Nestes espaços, os exercícios de preparação corporal remetem-se, tanto aos seus elementos rítmicos e formais, quanto aos significados aflorados pela experiência de campo e pelo estudo da cultura.

5.3.1 Referenciais de Análise e Experimentação

A partir da experiência adquirida em campo, foi feita a observação das danças, fundamentando-as nos pressupostos labanianos⁴, e na energia *animus*

⁴ LABAN, op. cit. 47-87.

anima, princípio da Antropologia Teatral de Barba⁵. A partir dos referenciais mencionados, foi possível detectar as peculiaridades no movimento dos *peões* e das *prendas*.

Se o objetivo inicial foi detectar quais as relações de gênero que se estabeleciam a partir deste fenômeno sociocultural para, então, utilizá-las como fonte temática de um processo criativo cênico, dois aspectos são fundamentais para o entendimento do trabalho. O primeiro considera que a categoria gênero não existe isolada de outras categorias socioculturais. O segundo, advém do fato de que as peculiaridades das relações homem/mulher não são exclusividade do Rio Grande do Sul, apenas assumem características específicas em cada cultura estudada. Sendo assim, é neste contexto que se faz a ponte entre o elemento característico e o universal. Sendo assim, ao se detectar a inviabilidade de abordar um aspecto da cultura isoladamente, correndo o risco de descaracterizá-la, estereotipá-la ou até anulá-la em sua complexidade de significados, foram incorporados outros elementos culturais que convivem e se inter-relacionam com a categoria gênero. Porém, como o foco inicial era a categoria gênero, percebeu-se que os diários de campo e o processo criativo em laboratório, inevitavelmente, traziam, com insistência, estas questões, afinal foram elas que nortearam a proposta. Portanto, torna-se fundamental definir o conceito de gênero, tal como tem sido abordado aqui, e

⁵ BARBA, 1994, op. cit, p. 93-102.

os referenciais adotados, para detectar, objetivamente, na dança, a diferenciação exposta.

Gênero como movimento de transformação social é um conceito proveniente de um campo de estudos anteriormente denominado *estudos da mulher*. Joan SCOTT (1990)⁶ tornou-se um marco referencial teórico para estas pesquisas conceituando Gênero como uma categoria de estudos sobre as diferenças sexuais que possui um cunho relacional, ou seja, considera-se que os indivíduos reconhecem-se como homens e mulheres a partir de construções sociais, históricas e culturais.

Esta perspectiva mais recente, alterou o andamento dos estudos anteriores, que surgiram a partir das questões biológicas e econômicas, e carrega consigo novas considerações; a saber, a inclusão das categorias de classe, etnia e religião. Estas categorias articulam-se com a categoria gênero e, a partir desta articulação constroem-se no dia-a-dia. Sendo assim, a idéia do poder unilateral, unidirecional, torna-se simplista diante das teorizações e análises mais contemporâneas.

FOUCAULT apud MEYER (1996, p.45) expõe sua concepção de poder como "a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização". Estas palavras refletem sua idéia

⁶ SCOTT, J. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* in **Educação e Realidade**, vol. 16, nº 2, jul/dez., Porto Alegre-R.S., UFRGS, 1990, p. 5-22.

de poder que se distancia daquela normalmente adotada⁷, atribuído às classes hegemônicas e, também neste caso, aos homens, pelas feministas. A concepção de poder foucaultiana tem sido usada, contemporaneamente, pelas estudiosas de gênero. Se há um jogo constante de relações sociais, onde os poderes ora são produtores ora são produzidos, não se pode mais adotar a idéia de um poder exclusivamente repressivo, pois em muitos momentos poderá tornar-se um exercício produtivo. As resistências, enquanto termo integrante das relações de poder, estão presentes nos indivíduos também como atuações múltiplas, fluentes, heterogêneas, refletindo subjetividades "resultantes de determinações múltiplas, contraditórias e conflitivas" (MEYER, 1996, p. 47).

Nos contatos estabelecidos em campo, foram muitas as *prendas* que manifestavam a vontade de sapatear, e não entendiam porque só os homens podem participar da chula. Este fato aparece em uma cena do exercício cênico. Situa-se o espaço de resistência, onde, possivelmente, acontecem as transformações sociais, que surgem das ações dos sujeitos produzindo os conhecimentos em sua dinamicidade constante.

É através do discurso que os saberes são transmitidos, os saberes que são produzidos e que produzem os tipos de relações que se estabelecem entre

⁷ Poder concentrado, situado no domínio de alguns, unidirecional e com o único intuito de repressão.

as pessoas. Durante este processo de transmissão de saberes, vão se formando os significados existentes nas sociedades. E é esta rede dinâmica de significados, provenientes dos saberes e transmitida pelo discurso, que determina aquilo que é ou não verdade em um grupo social. Portanto, as verdades também não são idéias fixas, absolutas e válidas universalmente, mas resultado de articulações que se constroem durante os processos de significação. Estas verdades tornam-se objeto de debate político e confronto social. Para que os saberes possam ser transmitidos, a linguagem torna-se necessária. A arte é uma atividade que se manifesta através de uma linguagem e, no caso das artes cênicas, esta linguagem é viabilizada pela atuação do corpo no espaço e no tempo.

Neste contexto, procurou-se a abordagem antropológica como fonte geradora da pesquisa, ou melhor, a utilização do tratamento dado à relação sujeito/objeto, a pesquisa de campo, pois acredita-se que esta aproximação com a fonte do ato criativo, tornaria a experiência mais sincera refletindo-se, diretamente, no processo de criação em busca do resultado cênico. Torna-se necessário reforçar que a autora deste trabalho, não sendo uma antropóloga, mas sim, uma pesquisadora em arte, não buscou transpor para um documento acadêmico sua interpretação sobre uma determinada organização social, mas criar um trabalho artístico singular apoiado numa sociedade específica. Sendo assim, a proposta foi importante, tanto na apreensão do universo pesquisado, quanto na re-significação em busca do exercício cênico proposto.

Ao buscar um referencial para fundamentar a preocupação com a abordagem da cultura gaúcha e suas danças tradicionalistas como fonte do processo criativo, assim como as relações de gênero que se estabelecem a partir destas, deparou-se com alguns pontos que merecem a atenção deste capítulo, uma vez que referem-se diretamente ao trabalho proposto. Se existem diferenças significativas nos movimentos de *peões* e *prendas*, como avaliar sistematicamente a diferenciação entre ambos? Quais seriam as possibilidades de análise? Sem tentar esgotar as possibilidades que se apresentaram diante do desafio, foram escolhidos os dois referenciais citados acima, no sentido de buscar uma adequação entre movimento e diferenciação sexual e, ainda, de não se restringir a um único ponto de vista.

São eles, LABAN (1978)⁸ e BARBA (1994)⁹. O primeiro, apesar de ser dedicado a bailarinos e atores, é mais conhecido no universo da dança e o segundo, também dedicado a atores e bailarinos, é mais conhecido nos meios teatrais. Sendo assim, os dois referenciais pareceram adequados e suficientes para uma análise da temática abordada.

O alemão Rudolf Von Laban desenvolveu um estudo onde identifica o movimento em quatro fatores distintos e complementares que são; *fluência*,

⁸ LABAN, op. cit..

⁹ BARBA, 1994, op. cit..

espaço, peso e tempo. Segundo CORDEIRO, HOMBURGER e CAVALCANTI (1989, p. 10), para chegar a este resultado ele baseou-se na idéia de que:

O peso do corpo ou de qualquer uma de suas partes é suspenso e carregado numa direção do espaço, num processo que ocorre em uma determinada duração de tempo, dependendo de sua velocidade, e é regulado pela fluência do movimento.

Assim sendo, *fluência, espaço, peso e tempo*, são os quatro fatores componentes do movimento. As idéias de Laban foram algumas das principais contribuições para a ruptura com os antigos valores vigentes no mundo da dança, porém, não se pode negar que o mundo estará sempre em evolução e a dança também continua tendo muito que descobrir. Para isso, foi fundamental, no início do século XX, a abordagem dos aspectos elementares da dança sugeridos por Laban¹⁰, ao invés da repetição sistemática de movimentos padronizados. O estudo do movimento proposto por ele não visou restringir-se a aspectos mecânicos, mas sim às suas possibilidades expressivas. Em consonância com suas idéias surgiram incontáveis nomes na dança, como FUX¹¹ dizendo que na dança, a técnica é apenas um meio para expressar a

¹⁰ LABAN, op. cit., p 112-126.

¹¹ FUX, M. **Dança, Experiência de Vida** S.P., Summus, 1988.

vida e deve sempre evoluir e escapar à repetição meramente sistemática. A cada dia, encontra-se no espaço movimentos únicos para se expressar.

A técnica deve evoluir permanentemente e deve basear-se no reconhecimento de que tenha um sentido para expressar o que alguém tem dentro. A técnica deve ser flexível e nunca ter um fim em si mesma; como repetição significa técnica, esta deve realizar-se a cada dia com um sentido diferente; como nada se detém na vida do homem, nada deve parar e, assim tampouco a técnica através do corpo pode ser estática (FUX, 1988, p. 39).

Os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior, consciente ou inconsciente, relativa aos fatores de movimento. A atitude, referente a estes fatores, difere de acordo com a intenção que se deseja expressar. As principais características das atitudes de esforço são, evidentemente, suas seqüências mais completas e não sua atitude frente a um único fator de movimento, bem como ao uso unilateral de um fator. Uma investigação exaustiva das seqüências típicas das qualidades de esforço, seria estudo para uma vida inteira.

O ser humano tem condições para usar todas as modalidades de esforço que puder, além de muitas outras de sua própria criação. Sendo assim, os quatro fatores de movimento são encontrados em todas as formas de se movimentar, mas aparecem revelando diferentes qualidades e, conseqüentemente, resultam em diferentes dinâmicas. Também nas danças

tradicionalistas gaúchas, o uso peculiar dos fatores de movimento reflete seus aspectos socioculturais.

A *fluência* é o ato de liberação ou não da energia dos movimentos. Este fator indica o movimento como ritmado, como contínuo, denominando-se *fluência liberada ou livre*; ou como pausado e abrupto, denominando-se *fluência controlada*. A forma, simplesmente, de continuidade não é o que define o movimento como livre, mas a sensação liberadora da expansão, assim como, não é a interrupção do movimento que o caracteriza como controlado, mas a limitação interna de que ele provém. Geralmente, a *fluência* depende também da ordem em que são acionadas as partes do corpo. Por exemplo, se a origem do movimento está no tronco, ou melhor, vai do centro em direção às extremidades, o movimento tende a ser mais fluente. Se a origem do movimento está nas extremidades - cabeça e membros - o movimento tende a ser menos fluente. Nas coreografias das danças tradicionalistas existem, predominantemente, movimentos de *fluência controlada para peões e prendas*, dependendo mais da origem ou do tema da dança.

O fator *tempo* remete-se à rapidez ou à lentidão com que os movimentos são realizados. Nas danças tradicionalistas, as qualidades de movimentos para o fator *tempo* também dependem da coreografia a ser realizada e, tanto *peões* quanto *prendas*, podem dançar rápida ou lentamente dependendo da coreografia. O *Anu*, por exemplo, é uma dança grave realizada lentamente por

todos os dançarinos, com poucos momentos de rapidez, e o *Chote de quatro passi* é uma dança rápida.

Quanto ao fator *espaço*, algumas características são marcantes nas danças tradicionalistas. As qualidades de movimento para o fator *espaço*, podem ser direta ou indireta, e o seu uso nas danças tradicionalistas também é equilibrado para *peões* e para *prendas*, exceto em um passo básico de *prendas* e em um passo básico de *peões*. O *sarandeio* feminino é um passo que se desenvolve em *espaço indireto* e os *sapateios* masculinos desenvolvem-se em *espaço direto*.

No que se refere ao fator *peso* suas qualidades podem ser forte e fraca. É neste fator que foram observadas grandes diferenças entre *peões* e *prendas*. Seja qual for o uso feito das qualidades de *fluência*, *tempo* e *espaço* para ambos, *peões* e *prendas*, os primeiros realizam-nos fortemente e as últimas suavemente. A própria literatura sobre danças tradicionalistas coloca esta diferença:

Logo após a introdução o par gira uma volta completa em círculo, a cujo término o moço sapateia, enquanto a mulher, tomando a saia, realiza graciosos movimentos (BARBOSA LESSA e PAIXÃO CÔRTEZ, 1975, p. 28).

A opção pela abordagem da energia *animus anima*, da Antropologia Teatral de Eugênio Barba¹² como referencial para a análise das danças surgiu, não apenas devido à relevância das suas propostas enquanto pesquisador remetendo-se ao bios cênico - o ator-bailarino em situação de representação organizada - mas, ainda, devido à relação entre suas investigações sobre a energia *animus anima* e a referente pesquisa. Para ele, o comportamento cênico é regido por princípios e energias que o tornam uma presença cênica forte, capaz de despertar e prender a atenção do espectador. O ator experiente desenvolve o que a Antropologia Teatral convencionou chamar de pré-expressividade, um nível de organização da sua presença cênica que chama a atenção do espectador durante a representação.

O trabalho do ator deve englobar tanto uma tradição cênica e seu contexto sociocultural quanto a personalidade do ator e, neste ponto, BARBA aproxima-se de RODRIGUES quando esta busca um trabalho que integre aspectos do universo cultural brasileiro e o universo pessoal do artista¹³.

Eugênio Barba vive em constante observação e questionamento acerca das transições manifestadas em diferentes culturas. Para ele, a cultura constitui-se de um conjunto de manifestações carregadas de significados que são reproduzidos e/ou transformados pelas gerações. Segundo BARBA (1994,

¹² BARBA, E., op. cit., p. 93-102.

¹³ RODRIGUES, G. op.cit., p. 23-25.

p. 18), "para uma cultura é essencial produzir significados. Se não os produz não é uma cultura". Estes significados, por sua vez, estão inseridos nas ações das pessoas no seu dia-a-dia. O seu teatro remete-se a uma cultura da transição, onde cotidianamente se estabelecem novos valores e significados para a ação.

Seu trabalho de pesquisa baseou-se na transculturalidade. Viajando com os atores do seu grupo teatral, o *Odin Teatret*, começa a perceber que as diversas técnicas que experimentou, provenientes de diferentes culturas, portanto, exibindo resultados peculiares, possuem, contudo, princípios semelhantes. A técnica é uma artificialidade necessária para passar de formas cotidianas para formas estilizadas que produzem um potencial de energia específico. Elas auxiliam o ator-bailarino a atingir o nível pré-expressivo gerando a presença cênica, a vida, a intenção adequada para a representação. Dessa forma, BARBA (1994, p. 23) define seu conceito de Antropologia Teatral como: "o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas". Então, o autor a considera a "técnica das técnicas", o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada. Este comportamento é regido por princípios e energias.

A energia utilizada pelo ator-bailarino é o modo como ele se coloca. Para BARBA¹⁴, é extremamente útil para o ator imaginar a energia como uma coisa concreta. Acionar a energia para a ação ou para a imobilidade é um exercício do pensamento. Pesquisando as formas de energia utilizadas pelo ator, denominou-as de acordo com alguns atributos observados. Entre elas, a energia *animus* e *anima* são pólos opostos, o primeiro vigoroso e forte e o segundo suave e delicado não estando diretamente associada aos sexos. Esta energia, bem equilibrada, é responsável pela ampliação do alcance interpretativo do ator, pois não o restringe a um único pólo. As práticas de trabalho nas artes cênicas, oriundas de diferentes culturas, refletem estas polaridades através de seus estilos e tradições. Sendo assim, o trabalho com a energia *animus anima* transcende a diferenciação sexual no processo formativo do ator-bailarino ampliando suas possibilidades de expressão.

Subseqüentemente, torna-se fundamental compreender a importância e a utilidade desta energia para o ator-bailarino e, em seguida, qual a aplicação prática que vem sendo realizada neste trabalho de pesquisa. Cada cultura possui uma terminologia própria para suas manifestações como um todo, no sentido de atender suas necessidades de comunicação e expressão. Desta forma, o mesmo acontece com relação às manifestações artísticas e a utilização adequada das tensões e energias.

¹⁴ BARBA, 1994, op. cit., p. 77-118.

Os exemplos trazidos por BARBA são os seguintes¹⁵: na dança indiana, por exemplo, a palavra *lasya* significa delicado, e a palavra *tandava* significa vigoroso. Na dança balinesa *manis* significa suave e *keras* vigoroso. Na Antropologia Teatral o conceito não é correspondente aos citados acima, mas possui semelhanças de acordo com a cultura em que se insere. Do mesmo modo, a energia *animus anima* não se reduz a diferenciação sexual. Existe uma forte tendência, na cultura ocidental, de fazer esta atribuição arbitrária devido aos estereótipos de masculino e feminino, muitas vezes observados em diversas manifestações socioculturais. Na verdade, estes termos referem-se ao vigor e a suavidade como aspectos da energia.

A energia para o ator é um “como”, mas o ator deve pensá-la como um “o que”. Pode ser uma estratégia conseguir fazer a distinção entre as facetas da energia, mesmo que inconscientemente, e perceber seus pólos *animus* (forte e vigoroso) e *anima* (suave e delicado), bem como toda gama de possibilidades existente entre eles. É extremamente nocivo para os atores representar somente papéis masculinos e as atrizes representar apenas papéis femininos, como também é nocivo trabalhar, exclusivamente, movimentos fortes e vigorosos ou suaves e delicados.

Nas civilizações orientais é muito comum encontrar representações onde o sexo do ator e do personagem não coincidem, fato um pouco estranho para

¹⁵ BARBA, 1994, op. cit., p. 96-97.

os ocidentais. Estas posturas adotadas, relacionam-se com a época, o local, os costumes, a estética, os preconceitos e os valores de uma cultura. Porém, a insistência em reforçar somente um dos pólos da energia de um ator pode ser muito prejudicial ao seu processo formativo, uma vez que limita suas possibilidades de expressão. O contraste existente entre o campo do real e o campo do fictício pertence ao território das artes, especialmente das artes da cena. O corpo no palco não é cotidiano, deve ter o sexo da personagem, sua dinâmica é artística, criada para a ficção teatral. Trabalhar sobre a diferença sexual é trazer para o teatro, comportamentos e valores da realidade cotidiana. Esta postura enfraquece a energia do ator no nível pré-expressivo. O ator ou a atriz, no palco, correspondem a uma figura cênica, uma personagem que atua no ambiente teatral. No terreno pré-expressivo a dominância de um pólo é prejudicial ao processo formativo do ator-bailarino. *Animus* e *anima* estão sempre presentes, é preciso saber equilibrar seu uso e acentuar uma ou outra energia, de acordo com as necessidades da representação:

A habilidade para modelar a complementaridade de sua energia permitiu a muitos atores fascinar e surpreender por contradizer o comportamento social estereotipado homem-mulher. (BARBA, 1995, p. 78)

No tocante à utilidade do trabalho amplo do intérprete com estas energias, torna-se necessário retomar os primeiros dias da aprendizagem do ator-bailarino. No momento, em que ele chega repleto de possibilidades, e vai

começar a lapidar seu potencial para aprimorar aquilo que considera primordial para seu ofício, ele poderá ampliar ou limitar seu campo de atuação. Poderá, ainda, desenvolver seu trabalho de forma unilateral ou eliminar preconceitos cotidianos em busca de uma ética para o comportamento cênico, esta ética desenvolve-se no ambiente de trabalho e depende muito das relações humanas que se estabelecem no grupo. O processo formativo do ator apoia-se em duas necessidades contrapostas, por um lado, selecionar e assimilar seu aprendizado e, por outro, manter o essencial da riqueza potencial do início para não cristalizá-lo na técnica.

O maior obstáculo na carreira de ator não é aprender, mas aprender sem sufocar-se, ou seja, aprender muito e tornar-se prisioneiro daquilo que aprendeu, ficar invulnerável. Ele cria uma espécie de capa protetora, a medida que traz consigo uma respeitabilidade inquestionável e uma segurança inabalável. Porém, acaba ofuscando o encanto da imprevisibilidade, da pureza original, de uma energia mais livre e fluida para transitar pela cena, quebrando o excesso de estabilidade, fruto de uma técnica já cristalizada. O ator deve saber equilibrar, em seu processo formativo, o rigor da disciplina e do trabalho de seleção e aprofundamento técnico e, evitar que sua atuação fique reduzida a modelos de comportamento cênico domesticados. Segundo BARBA (1994, p. 98), uma das coisas que possibilita este equilíbrio “é a presença simultânea de animus e anima, a capacidade do ator de explorar a gama entre um pólo e outro”. Para que a técnica não se cristalize nem se torne mais forte que o

intérprete, este deve preocupar-se com a forma de dilatar seu corpo e, também, com as polaridades para atingir a pré-expressividade. O ator-bailarino é o foco de atenção do espectador, fica exposto, cria sua couraça ou adota fórmulas aceitas hegemonicamente. Não se trata apenas de corpo e voz, há uma energia que o impulsiona, é algo interno que atua, inclusive durante a imobilidade.

Sendo assim, o trabalho com a energia *animus anima* não apenas transcende, como também deve negar a diferenciação sexual no processo formativo do ator-bailarino. As diferentes práticas de trabalho, nas artes cênicas, refletem estas polaridades através de seus estilos e tradições. Práticas técnicas, tais como: a mímica, os teatros clássicos asiáticos, a capoeira, entre outros, preservam o equilíbrio destas energias. Para trabalhar as polaridades, na prática, torna-se necessário explorar toda a gama de possibilidades que se situam entre os dois pólos.

A abordagem exposta mostrou-se um dos referenciais possíveis para a análise das danças devido à relação entre ela e o referente trabalho. A energia *animus anima* permitiu uma visualização destes pólos (forte e vigoroso - suave e delicado) utilizados pelos praticantes das danças tradicionalistas gaúchas, servindo como referencial de observação, e também como direcionamento do

processo criativo, sendo material para o trabalho que norteia a preparação corporal das artistas¹⁶.

Finalmente, conclui-se que, na análise labaniana, foram detectadas algumas diferenças no fator *espaço* em seus passos básicos e, ainda, a predominância do movimento *forte* para *peões* e *fraco* para *prendas*. Quanto à energia *animus anima*, detectou-se diferenças significativas em seus movimentos.

Observou-se claramente que, na categoria *espaço*, há predominância do movimento direto para os *peões*, situado no sapateio, e indireto para as *prendas* em seus sarandeiros, ambos passos básicos da dança para homens e mulheres, respectivamente. Na categoria *peso* também observaram-se grandes diferenças, pois o movimento masculino é *forte* e o feminino é *suave*. Quanto à categoria *tempo* não foram observadas grandes disparidades, exceto em momentos isolados em que *peões* movimentam-se levemente mais rápido que as *prendas*.

Com relação à energia *animus anima*, observou-se, na movimentação das *prendas*, a predominância da energia *anima* – suave e delicada - e da energia *animus* - forte e vigorosa - na movimentação dos *peões*. Vale a pena ressaltar, ainda, características que evidenciam as diferenciações sexuais em outros planos como, por exemplo, a existência das danças exclusivamente

¹⁶ Ver no capítulo 5, seção 5.3.2.

masculinas, e de uma dança em que não se formam pares, mas trios, com um *peão* para cada duas *prendas* – “chote de duas damas”¹⁷.

5.3.2 Experimentar e Criar

Os primeiros exercícios realizados sobre o tema da pesquisa não estavam imbuídos do conteúdo vivencial adquirido em campo, pois os contatos ainda não haviam sido feitos. Porém, as observações oriundas do olhar estranho já existiam e constituíam uma direção a ser seguida. Sendo assim, ao detectar as diferenças na movimentação destinada ao sexo masculino e feminino, procurou-se trabalhar no corpo as dinâmicas (LABAN, 1978), e as energias (BARBA, 1995), presentes nas manifestações que seriam estudadas. Desta forma, trabalhou-se, a princípio, com as 8 dinâmicas de movimento de Laban, oriundas das qualidades de movimento presentes nos três fatores que se entrecruzam – espaço, peso e tempo - e com as energias *animus anima* em estado puro, ou seja, eram realizadas improvisações de movimento onde buscou-se entender corporalmente os pólos *animus* – forte e vigoroso – e *anima* – suave e delicado - bem como a gama de possibilidades entre eles.

¹⁷ BARBOSA LESSA e PAIXÃO CÔRTEZ, 1955, op. cit., p. 91.

Subseqüentemente, o repertório de exercícios realizados em laboratório envolveu, a princípio, a prática das manifestações artísticas do tradicionalismo, tais como: as danças, a chula, a declamação, a trova e o canto, aplicando a eles a consciência adquirida sobre seus fatores de movimento e suas energias. Posteriormente, foram criadas seqüências de exercícios com trechos das manifestações artísticas citadas, alterando sua estrutura cristalizada, a fim de assimilar corporalmente as possibilidades de movimento oriundas de peões e prendas. Assim, foram elaboradas novas seqüências (ver figura 7), a partir das originais, que permitiam a experimentação dos movimentos em toda sua gama de possibilidades. A freqüência e intensidade com que eram praticadas dependeram de escolhas que satisfizessem as necessidades de expressão das artistas na construção do exercício cênico. A realização dos exercícios era posterior ao treinamento básico de resistência, alongamento e acrobacias, citados anteriormente. Sendo assim, o trabalho desenvolvido em laboratório, não buscou apenas reproduzir aspectos formais das manifestações artístico-culturais estudadas, mas explorar suas qualidades de movimento, suas energias, que trazem os significados culturais inerentes ao tradicionalismo gaúcho.



Figura 7 – Sequências Elaboradas a Partir dos Movimentos da Chula

Sendo assim, devido ao caráter desta pesquisa em arte, a metodologia é propositadamente reelaborada durante o processo e canalizada pelas necessidades de expressão das artistas. Esta reelaboração contínua foi fruto de suas experiências individuais em campo que renovam-se no dia-a-dia, sendo esta uma estrutura metodológica flexível e não um aprisionamento no processo.

Os artistas querem entender como se processa o fazer, este é seu significado. Este querer-saber-do-fazer é ir ao encontro da metalinguagem própria do artista, ou seja, aquela que diz respeito à Poética como processo formativo e operativo da obra de arte. De tal forma que, enquanto a obra se faz, se inventa o modo de fazer (PLAZA, 1997, p. 30).

O trabalho de preparação corporal fez parte de todo o processo e começou com duas horas de duração, para aprendizagem e assimilação das 24 coreografias, das letras das músicas cantadas com as danças, da composição dos passos próprios da chula e das dinâmicas e energias usadas para declamação e trova. Os trinta minutos após a apreensão cinestésica-corporal do universo buscado, bem como seus significados sensíveis, as artistas criavam trechos que consideravam uma síntese essencial. Estes trechos eram, às vezes, reformulados para escapar da cristalização. Ao fim do processo, as artistas retomavam, individualmente, o trabalho construído com a finalidade de

preparar-se para os ensaios e ativar a memória corporal, durando cerca de quinze minutos.

Sendo assim, espera-se, com esta pesquisa, contribuir para o processo formativo de artistas da cena ao oferecer-lhes um possível caminho autônomo de criação, pautado em experiências de vida e no auto-questionamento constante.

5.3.3 Trabalho Vocal

Para o aquecimento vocal foram utilizados exercícios de respiração, articulação, projeção. Experimentações de diversos timbres de voz para cada personagem criado, também fizeram parte do trabalho durante o processo. As artistas desenvolveram cerca de dez vozes cada uma que foram selecionadas e reduzidas a seis vozes por artista, pois cada uma tinha dois personagens que atravessavam três idades – velhos, adultos e jovens.

O canto foi auxiliado por um professor do curso de música da UFSM, Cláudio Antonio Esteves, que trabalhou a afinação das artistas.

Exercícios de declamação e de trova iniciaram com seus aspectos corporais, passando para improvisações sem conteúdo, usando simplesmente sons indefinidos. Finalmente, as improvisações passaram a ser realizadas na

íntegra, para depois serem incorporadas aos trechos desenvolvidos para o trabalho de preparação corporal.

5.4 LABORATÓRIOS DE CRIAÇÃO

Será explicitado nesta seção, a maneira de atuação do grupo de pesquisadoras envolvidas durante o processo e o material produzido. Todos os exercícios foram orientados pelo material levantado em campo, como a experiência retida no corpo e na memória afetiva, os registros de sons e imagens, os materiais normalmente utilizados no cotidiano, os diários de campo. Na concretização das propostas de trabalho, o conjunto de elementos absorvidos foi sendo canalizado pela subjetividade das artistas.

5.4.1 Personagens, Situações e Cenas

Um dos primeiros laboratórios de construção de personagens foi no salão de festas do prédio onde residia um dos alunos, pois a pesquisa contava com seis pessoas no início. Os artistas e a proponente permaneceram no salão a preparar um bom churrasco, uma refeição tipicamente gaúcha. Durante todo o exercício, que levou cinco horas, os artistas pesquisadores deveriam

exteriorizar em seus corpos, andares, vozes, sotaques, maneiras de agir, assuntos, enfim, todo um repertório de possibilidades corporais oriundas da experiência em campo. Na tarde, contou-se “causos” ouvidos, tocou-se músicas nativistas e, principalmente, aprendeu-se a jogar o truco gaúcho que é diferente do paulista, pois é jogado com um baralho espanhol. Este exercício foi a primeira experimentação em laboratório no sentido de perceber, em si mesmos, a vida de algumas pessoas do universo pesquisado. A vivência em campo, nesta altura do trabalho, era muito pequena e o resultado do laboratório, neste dia, foi a aparição de poucos traços característicos captados em campo, ainda desprovidos da sinceridade almejada, e que foram fazendo parte do repertório levantado em laboratório. Esta experiência carregou um caráter de brincadeira, devido a distância do contato mais próximo que se buscava.

Durante os meses de setembro a dezembro de 1999, as participantes freqüentaram o CPF *Piá do Sul*, foram algumas vezes a outros CTGs, fandangos, missas crioulas, desfile do dia do gaúcho, rodeios, ENART, entre outros eventos, que pareciam insuficientes para que o processo deslanchasse. Havia uma avalanche de informações nas artistas que pareciam externas a elas, exceto a pesquisadora que travou relações mais próximas com os associados do CPF *Piá do Sul* e seu cotidiano. Era preciso que as artistas também se aproximassem mais do universo pesquisado e foi quando resolveram definitivamente entrar na vida das pessoas pesquisadas. Até então,

parecia difícil que elas entendessem a importância da pesquisa de campo no referente processo criativo.

As férias escolares favoreceram a atividade necessária e elas passaram os meses de janeiro e fevereiro tentando aproximar-se mais das pessoas que conheceram, freqüentando suas casas, fazendo entrevistas, tirando fotos com elas, levando-lhes presentes. A Andréa focou, especialmente, os sócios do *Piá* e a Betânia foi passar uma semana em uma fazenda, em contato com o capataz, que pensava que ela estava lá para aprender como é a lida campeira. Após os primeiros contatos realizados separadamente, ambas retornaram juntas uma para o campo da outra ao longo do ano de 2000¹⁸.

No mês de março, elas retornaram para o laboratório com outra disposição, agora sim, pareciam impregnadas pelo que vivenciaram e estavam ansiosas para começar a criação. Então, os laboratórios de criação basearam-se concretamente na pesquisa de campo, todas as propostas foram desenvolvidas a partir dos significados culturais pesquisados advindos do olhar das artistas. As situações vividas, os comportamentos das pessoas, sua organização sociocultural, os significados emergidos do contato com as fontes, as entrevistas, enfim, todo o universo absorvido pelas participantes foi

¹⁸ Apenas depois de algum tempo, com grande parte das cenas delineadas, elas explicaram seus objetivos e pediram permissão para usar elementos retirados das suas visitas, tais como: imagens, imitações, histórias de vida. Se elas explicassem seu objetivo antes correriam o risco de constrangê-los e, que os anfitriões mudassem seu jeito de ser naqueles dias pelo fato de estarem sendo observados. Neste momento, todos os observados riram e concordaram, prometendo assistir o resultado quando estivesse pronto.

registrado em diários de campo e utilizado na criação. A reelaboração do material coletado realizou-se em estúdio através de jogos e improvisações, da criação de pequenas células, de exercícios em busca de situações e personagens. Os laboratórios realizados através da manipulação do universo de significados absorvidos em campo encaminharam-se para o processo de formalização final.

Os laboratórios de criação foram marcados pela tentativa de encontrar personagens que habitavam a realidade em questão. O universo vivido emergiu de registros emocionais instaurados no corpo das artistas e aflorados a partir da memória afetiva. A principal aquisição da experiência foi o entrelaçamento sujeito/personagem como propõe RODRIGUES (1997, p. 19) *“aqui o bailarino não interpreta, vive no corpo”*. Ao ver a cultura estudada de dentro, a partir da vivência na fonte, as artistas buscaram um corpo imaginário, repleto de significados culturais e sociais, onde a organização da personagem e do roteiro final partiram de histórias de vida reais que foram a base da linha de ação do trabalho. Não se trata de reproduzir o real, mas usá-lo como suporte para criação.

Orientados de acordo com a pesquisa de campo e os diários resultantes, os laboratórios propunham, a princípio, a experimentação de gestos, ações e pequenas situações isoladas (ver figura 8). Observou-se que posturas, modos de sentar, falar, pensar, sentir, perceber o mundo, eram recorrentes na experimentação de gestos e ações.



Figura 8 – Experimentação de Gestos, Ações e Situações Isoladas

Dentre estes exercícios estão os de criação de personagens imersos no respectivo contexto sociocultural; as improvisações; os jogos em situações propostas; e as intervenções. Segundo RODRIGUES (1997, p. 83), a referência de campo ajuda *“compreender o processo do intérprete na construção da personagem quando a proposta é vivê-la em carne e osso a partir de um conteúdo vivencial”*.

A atuação buscada transita da representação de caráter mimético para figuras referenciais. Tornam-se, assim, personagens desprovidas de definição psicológica ampliando-se para sínteses do universo pesquisado, carregadas de seus significados, construídos nas relações sociais que se estabeleceram no dia-a-dia.

As artistas tiveram um envolvimento de caráter autoral, não foram meras executantes, mas sim sujeitos da obra na relação entre a pesquisa de campo e si mesmas. As personagens resultaram de diversos seres entrecruzados e corporificados em uma figura formalizada que sintetiza, no artista, o universo pesquisado. A partir das personagens criadas e da observação de seus traços recorrentes foram surgindo as possíveis figuras síntese.

As artistas criaram diversos personagens femininos e masculinos através da reprodução de seus gestos, tiques, ações, andares, vozes. A Andréa sintetizou suas figuras referenciais em dois personagens, um masculino (Maneco) e um feminino (Dalva). A Betânia também afunilou suas experiências em um personagem feminino (Graça) e um masculino (Chicão).

Com os primeiros personagens esboçados, uma outra inquietação passa a fazer parte dos laboratórios de criação, inserí-los em situações e delinear o roteiro. A estrutura do MTG revela a forte importância dada à organização familiar, sendo este um dos motivos da opção por criar famílias. O outro motivo resulta do cruzamento com a observação inicial das diferenças nas relações entre os sexos, necessitando-se das figuras masculinas e femininas do universo pesquisado. Subseqüentemente, na busca do conflito teatral, optou-se pela manutenção do MTG e seus obstáculos internos – pontos discordantes entre os próprios membros do tradicionalismo - e externos – críticas provenientes de facções opostas, que apareciam nos relatos dos tradicionalistas.

Histórias de vida, de amores e de casamentos, coletadas em campo, também funcionaram como apoio para o desenvolvimento do argumento principal. Então, as artistas começaram a realizar improvisações sobre temas retirados dos diários e definiram as primeiras situações.

Observou-se, neste momento, a presença recorrente de locais imaginários específicos onde se realizavam as improvisações. Desta forma, foram se delineando os ambientes que fariam parte do roteiro: 1) a estância com a casa do fazendeiro e do capataz; 2) o galpão com a roda de chimarrão, local de prosa depois da lida, até pouco tempo era espaço exclusivo de

homens¹⁹; 3) o CTG em noite de fandango, o baile, os namoros, o carão²⁰; 4) o fogo de chão, para fazer o churrasco ou o carreteiro de charque, para aquecer do frio e aquecer a água do chimarrão.

A cada cena definida, as artistas iam para o computador registrar o resultado alcançado e retornavam para o laboratório, buscando mais situações e cenas. Fatos novos eram incorporados, oriundos de visitas recentes. Com os personagens e cenas esboçados era preciso definir o roteiro final, como encaixar uma situação na outra e como finalizar.

Os conflitos religiosos não são observados entre os tradicionalistas, que são, em grande parte, católicos, uma vez que criaram a tradicional missa crioula. Apesar de existirem muitos negros nos CTGs - antigamente havia CTG de negro e CTG de branco – o racismo também não pareceu comum, não houve nenhum registro sobre conflitos raciais nos diários de campo. As categorias conflituais mais observadas são as de classe e de gênero. Segundo FAGUNDES (1995, p. 43), a inexistência de homossexuais no tradicionalismo explica-se por seu aspecto ético “apenas por sua força intrínseca, como tudo que a gente leva naturalmente dentro de si”. Outro conflito recorrente é o de classe, abordado principalmente pelos seus críticos, como TAU GOLIN²¹,

¹⁹ BARBOSA LESSA e PAIXÃO CÔRTEZ, 1975, op. cit., p. 69.

²⁰ Termo muito usado como negativa a um pedido para dançar (NUNES e NUNES *Minidicionário Guasca* R.S., Martins Livreiro, 1994, p. 36).

²¹ GOLIN, T. *Tradicionalidade na Cultura e na História do Rio Grande do Sul* R.S., Ortiz S.A., 1989, p.37-44.

afirmando que a cultura tradicionalista é alimentada pelos interesse das classe dominantes. Sendo assim, as diferenças de classe e de gênero constituíram os principais conflitos do trabalho cênico.

Entre as pessoas conhecidas encontravam-se os mais conservadores e os mais contestadores, estabelecendo os conflitos das cenas. Um casal de estancieiros, representantes das classes dominantes, do ponto de vista econômico, mostrou o conservadorismo e um casal de empregados, o capataz e sua esposa, representou as classes dominadas economicamente, mostrando a resistência e a renovação. Mesmo considerando os conflitos presentes no universo em questão, o trabalho buscou mostrar a beleza e a poesia inerentes ao tradicionalismo. O sentimento e a emoção de seus participantes transcendem os conflitos que, afinal, estão presentes em toda cultura.

As intervenções também fizeram parte dos laboratórios sendo registradas em diários e utilizadas em estúdio. As intervenções foram atitudes realizadas em campo que estimulavam reações nos universos pesquisados e tornaram-se material para laboratório. Uma delas aconteceu no ENART, em 1999, quando o grupo assistia a apresentação das danças tradicionalistas. Uma aluna começou a fazer o sapateado masculino, sentada na platéia, enquanto pessoas ao seu redor manifestaram indignação com sua atitude que para eles é masculina. A intervenção citada cruzou-se com a entrevista a uma prenda, aparentemente frustrada, que reforçou seu desejo de sapatear e a atitude repressora do instrutor e do namorado que proibiram-na até de brincar

nos ensaios. As situações citadas, a primeira induzida e a segunda real, forneceram argumento para uma improvisação e um jogo. A improvisação foi uma tentativa, por parte de uma personagem prenda, de sapatear escondido, e uma outra tentativa de sapatear desafiando normas. O jogo foi uma discussão, entre as personagens prendas jovens, sobre o que pode e o que não pode na dança, sendo que uma deveria ter a opinião oposta a da outra e defendê-la. Os exercícios exemplares descritos acima resultaram no terceiro momento da terceira cena²².

5.4.2 Material utilizado

Foram utilizados, como material para criação, os objetos oriundos das danças tradicionalistas como a faca, o lenço e a lança e outros, normalmente usados na lida campeira, como o laço e o relho.

Além dos materiais citados acima, foram utilizadas as filmagens em vídeo, as fotos e as músicas captadas durante o processo. Foram fotografados e filmados fandangos e jantares, ronda e missa crioula, e o desfile do dia do gaúcho. Os registros em foto, vídeo e som coletados em campo também foram

²² Ver capítulo 6, seção 6.1.1.

elementos constituintes da pesquisa não apenas como alimento para criação, mas como elemento de cena na formalização do resultado.

5.5 MULTIMEIOS

O uso dos multimeios deu-se através da incorporação de recursos de mídia como a projeção de vídeo e slides, vozes em *off* e músicas gravadas. O material mediatizado também resultou da pesquisa de campo seja na reprodução de imagens e sons coletados, ou na criação de outros.

A primeira e a última cenas, mais curtas, possuem apenas o apoio de músicas gravadas. Na primeira cena a música funciona como ambientação sugerindo um clima nostálgico para os velhos que lembram o passado. Na última cena a música contracena com os personagens na situação proposta.

Foram produzidos dois vídeos, o primeiro é uma ilha de edição sonorizada e o segundo uma seqüência de imagens simples, ambos são apresentados durante a segunda cena que é mais longa que a primeira. O primeiro, que faz a transição da primeira para a segunda cena, mostra um dia na lida e prepara a entrada no galpão, comumente este é o local da prosa depois do trabalho. O segundo faz uma oposição, bem humorada, ao diálogo dos personagens.

A transição da segunda para terceira cena se passa com o auxílio de uma voz em *off*, uma poesia declamada que convida para o fandango. A

terceira cena, a mais longa de todas com três momentos diferentes, é a mais povoada de recursos mediáticos, comportando músicas gravadas, vozes em *off* e slides. As músicas compõe o ambiente de baile, as vozes refetem pensamentos pertinentes aos conflitos propostos, e os slides também fazem oposições, humoradas, de determinadas regras do tradicionalismo. Uma voz em *off* fazia a transição da terceira para a última cena, convidando para o churrasco.

Estes recursos atuavam simultaneamente com as artistas, produzindo uma recepção plural onde a multifocalidade e a multisonoridade alteravam a percepção do espectador, pois este, muitas vezes, tinha que optar para onde voltar sua atenção.

6 ENCENAÇÃO E PÚBLICO

6.1 O EXERCÍCIO CÊNICO

A linguagem proposta envolveu a hibridização na abordagem de elementos do teatro, da dança e da performance – que já é uma linguagem híbrida - desfronzeirizando os limites das linguagens puras. A performance, enquanto linguagem artística, absorveu as propostas detonadas pelas vanguardas históricas do início do século XX. Originária das artes visuais, as performances contavam com números reduzidos de artistas, envolvimento do público com apelo aos sentidos, rompimento com a estrutura rígida do palco italiano, entre outras características¹. Envolveu ainda, a busca de fragmentos não comprometidos com a antiga linearidade causal, resultando em cenas fragmentadas tanto no tempo como no espaço. No que se refere à utilização do espaço e do tempo, a narrativa do roteiro, que não pretendeu apoiar-se na dramaturgia, utilizou-se de outros suportes adquiridos em campo constituindo-se em um hipertexto que, segundo COHEN² é o uso de narrativas superpostas formando o conjunto da obra. Sendo assim, foram histórias de vida, situações

¹ COHEN, R. **Performance como Linguagem** S.P., Perspectiva, 1989, p. 28-30.

² COHEN, R., 1998, op. cit., p. XXIV.

observadas, a estrutura do tradicionalismo, os recursos mediáticos, a subjetividade das criadoras, entre outras coisas que delinearam as cenas. O tempo cênico também foi fragmentado não obedecendo uma linearidade causal, os personagens apareciam idosos, depois adultos, depois adolescentes e por fim, adultos novamente. O espaço foi construído em um teatro multiuso, que pode ser transformado de acordo com a encenação. Sendo assim, foram construídos 4 espaços um para cada uma das 4 cenas através dos quais o público acompanhava as artistas. (ver planta baixa – anexo 2)

A pluralidade aparece através do uso de vários recursos cênicos como ação dramática, imagens mediatizadas e sons, repletas de simultaneidades, refletindo possibilidades diversas de leituras, viabilizadas por maiores graus de abstração.

As possibilidades de interatividade dependeram do desenvolvimento do exercício na relação com o público em cada dia de apresentação³. O público foi convidado a ir à casa dos personagens, tomar chimarrão e prostrar no galpão, ir ao fandango para tomar cerveja e dançar e, por fim, comer um churrasco em volta do fogo de chão. A efemeridade de um trabalho cênico, fez de cada apresentação um novo evento que se renovou a cada dia. Os cheiros, os gostos e a própria ação do público, estabeleceram uma fruição, não apenas de cunho contemplativo, mas proporcionando a ativação dos outros sentidos.

³ Ver neste capítulo, seção 6.2

6.1.1 Roteiro do Exercício Cênico

1ª Cena: Graça e Seu Maneco (varanda da casa grande)

Depois Chicão e Dalva (varanda de sua casinha da fazenda).

O casal de idosos são estancieiros e recebem o público na varanda da casa introduzindo seus personagens. Enquanto o homem dominador conta sua relação com o CTG e com o tradicionalismo, a sua senhora submissa serve para o público o chimarrão. Como ela não consegue participar da conversa, pois é freqüentemente interrompida pelo marido, resolve sair para cuidar dos afazeres do lar.

Música: Xote Laranjeira (Renato Borquetti)

Texto:

Graça: Boa tarde! Vamo chegando, vão ficando a vontade.

Maneco: Vão se aproximando. Vamo passando. Eu sou o Manuel e essa é a Graça, minha esposa. Tamo junto desde... Desde... desde que ano mesmo??

Graça: (pensa, calcula) - 38 anos atrás. Foi em 62.

Maneco: 1962! Foi uma festa e tanto, durou 3 dias. Naquele tempo a família da noiva levava o noivo um dia antes do casamento pra ele não fugir (riem).

Graça! Vai lá buscá um chimarrão prá visita. Vocês devem tá procurando o CTG. Tão tudo de função. No meu tempo também era assim. Eu praticamente me criei ali. Ele tinha 5 anos de existência quando eu cheguei. Foi fundado em 7 de dezembro... ai, ai. Vê na data... Tem que vê na data. 52 anos atrás, quanto é que dá?

Graça: 1948.

Maneco: 48 parece. 52 ano (pausa)... de fundação. Eu sou sócio a 47 anos. Desde ai eu sempre ajudando, sempre, sempre. Desde nós i pro mato tirá madêra pra fazê... De primera os galpão eram de... de pau... assim de madêra. Então nós ia as vês de madrugada ... pro mato, dois as vez.

Graça: Eu não posso tomá mate porque me dá azia. O médico proibiu...(interrompida)

Maneco: Onde nos davam madêra nós ia buscá. Cortava madêra, carregava... e caminhando. Ah! E ainda tinha que descascá a madêra.

Graça: Com licença que eu vô fazê as lida.

Maneco: Esses anos todos tive várias funções no CTG. Só não fui patrão porque não quis!! Me convidaram e eu não quis. Mas nos otros bailes de... de patronagem, quase todos. Era os baile dos casal. Depois a mocidade foi vendo que era bom e, "é bom mesmo" (ri), ai então foram "se aproximando", como diz o gaúcho. Sempre foi um CTG muito bom, de muito respeito e eu sempre ajudando. Agora sim que eu tô meio parado de ajudá, porque, também... já tô, já passei de criança (ri).

Maneco: Também gosto de jogá bocha. Tenho 79 ano e ainda gosto de jogá bocha. Mas o que eu gosto mesmo é de trová:

Maneco: Eu aqui nesse meu rancho

Sempre agrado todo mundo

O capataz alí do lado

Sabe só fazê furdunço.

Se tu vai seguir a estrada

Nesse rumo eu não aconselho

Que aconchego e chimarrão

Só tem aqui no meu rincão.

Apaga-se a luz na primeira casa e acende na segunda que fica no fim do saguão do teatro para onde dirige-se o público movido não apenas pela luz, mas pela resposta à trova. O caminho que liga uma casa a outra é coberto de terra.

Chicão: Só tem aqui no meu rincão

tu te engana meu amigo

Se aproxiegue minha gente

Vêm mateá aqui comigo.

Chimarrão tá espumando

Comuessí ninguém provô

Sinto muito meu amigo

Mas tu já te embaralhô.

O segundo casal é gente simples, empregados da fazenda, casal desprovido de convenções, ambos introduzem seus personagens equilibradamente, contando as peripécias de suas vidas.

Texto:

Chicão: Quase que eu me esqueci da rima. Tô ficando velho, esquecido... Quando eu era piá, eu acordava as cinco hora pra tomá chimarrão. Agora não, eu levanto as sete as vez sete e meia... As galinha já tão tudo roca de tanto gritá...

Dalva: (gritando) Por falá em galinha.

Chicão: Hi! Essa daí hoje durmiu com os pé destapado. Toda a vez que ela acorda assim sô eu que vô pra cozinha. Dizem que eu sô um bom cozinheiro, de mão cheia - dizem, né? Trabalhei anos lá no CTG. Toda vêz que tinha janta era eu que ia pras panela. Ficava escutando o mulheriu e as vês fazia graça pra elas. O pessoal quando sabia que era eu nas panela, tudo vinha comê. Eu fazia almoço, churrasco, risoto, carreteiro e até café. Tive que aprendê porque toda a vez que Dalva ficô grávida eu levava até o café na cama pra ela. Daí tu vê, cinco filho, quase cinco anos fazendo café, dá pra aprendê né?

Dalva: (entra ralhando, vê que tem visita e se justifica das galinhas) Esse daí é muito bom! Não sabe dizê não pra ninguém. A Dona Graça vêm e pede dúzia de ovo e esse daí pega e dá. E ó, que eles não dão um dinhero pra comprá os milho.

Chicão: Essa daí é braba. Faz quarenta ano que ela me atura ! Jogadora de bocha e carpetera. A "Dona Carpeta". Uma vêz desafiou até o seu Maneco.

Dalva: Ah! Eu onde tinha jogo eu tava metida. É canastra, é bocha, é pife... só truco que não. Ah! Não sei o que é, não me entra na cabeça, mas as otros é todas as noites. Esse ai não (ri). Na bocha eu era pontera. Pontera só arrima. Arrima a bocha perto da linha. Batê não, nunca bati; ó é assim: simples é uma pessoa, a dupla é dois e o trio é três, da mesma equipe né? Mas sem substituição né, se uma tá mal, outra sai, outra entra. Joguei muito nessa minha vida, beibaridade!! Meu pai que dizia "se eu fosse home eu ia sê muito perdido". Pife só quem jogava de mulher era eu que jogava. Perto deles eu sempre procurei me dá o respeito pra me respeitarem, né? Nunca fui... má tudo é home velho, gente conhecida de anos. Um dia na cancha onde eu jogava bocha, chega o seu Maneco e me diz: "Eu não joga com mulher". E eu disse: "porque o senhor não joga com mulher? Tem medo de perdê pra mulher? "Eu não; então tá, vamo jogá!" Ai fomo jogá, diz ele assim: "Primera vêz que eu vô ganhá dois real de uma senhora". Râh! Joguemo! Ganhei dele: "Foi a primera vêz que ganhei dois pila dum velho!" Quando ele vê assim que eu tô numa mesa ele não entra pra jogá. Olha que bobage, né? Bom, eu volto pra lida mas vocês fiquem, vamo comê uma carne ai...

Chicão: Essa daí me ajudava nas lida. Contava e até marcava o gado. Aqui sempre teve muito serviço e eu não vencia fazê tudo as função. Tinha época que tinha que contratá os peão pra ajudá. Mai não contrato efetivo, só

temporário. Tinha um, o nome dele era uuuu, uuuuu, uestrupício. Chegava aqui meio dia. Se isso era hora do Strupício chegá. Tinha vêz que eu e seu Maneco pegava firme na lida. Chegava de tardizinha, morto de cansaço, loco por uma prosa e vesgo por um mate bem cevado. Parece que foi onti...(pausa)

IIª Cena: Seu Maneco e Chicão adultos (galpão depois da lida)

Uma porta que leva ao espaço interno do teatro se abre e a voz do Seu Maneco chama o público.

Maneco: Vão passando... Vão passando! O rancho é isso aqui, ma tá de porta aberta pra vocês.

Uma ilha de edição em vídeo recebe as pessoas com imagens da lida campeira em uma fazenda. As cadeiras estão arrumadas em semi-círculo para o público.

Texto:

Maneco: Ola! Que tal?... Éééé...a lida não foi fácil sem peão pra ajudá, só eu e o capataz. Hoje buscamos, separamos, contamos, pesamos e marcamos os bicho. O capataz ainda tá lá, terminando a marcação. Daqui a pôco ele tá aí pra tocá

gaita pra gente. O Chicão compõe música. Éééé. Mas música tradicionalista, não essas porcaria. A música tradicionalista é aquela que fala da nossa terra, da nossa gente. Fala do peão agarrado a sua lida e suas saudades. Isso é que é música, não esses tchê music. Que parece esses magrão. Eles vestem bombacha e cantam de tudo menos música tradicionalista. Taí o bicho feio: a tal da globalização, que compra a alma do gaúcho que não tem amor pela sua terra. E esse bicho feio não tá só aqui no RS. Um exemplo disso é os rodeios de boiadeiros em SP. Deus que me perdoe! Tudo se vendem por esses modismo americano. Perderam a identidade. Vestem camisa xadrez, calça vaqueiro com franjas e se assumem como cawboys. Eu tenho pena dessa gente. Tudo uns vendido. Eu não! Eu sô bombachudo. Me nasci e me criei bombachudo. Sô da descendência de Cezimbra Jacques. Tudo começou com Cezimbra. Ele reuniu em 1893 um grupo de amigos que como ele queriam resgatar a tradição do nosso povo gaúcho que havia sido deixada de lado. Na ânsia de recuperar os valores da nossa cultura ele instituiu o Grêmio Gaúcho em Porto Alegre. Assim esse pequeno grupo cresceu... depois desapareceu porque o Major foi transferido para o Rio de Janeiro e sem a iniciativa dele a coisa acabou dando pra traz. Depois veio aquela turma do “Júlio de Castilhos” que promoveu a celebração da Revolução Farroupilha e fundou o “35 Centro de Tradições Gaúchas”, foi o primeiro dando origem ao que chamamos hoje de CTG, CTF, CPF, ou seja, os grandes centros sociais e culturais nativistas do RS. Mas como eu vinha dizendo, música tradicionalista é aquela, então, que

mostra nossos costumes, nossa terra e nossa gente. Tem até uma que fala duma americana que por amor a um bagual troca o seu cachorro quente por um ensopado de cabeça de ovelha. Ô desgraçada!! Vocês querem vê o que que é música tradicionalista? Vô mostrá pra vocês o que é então: Abre a gaita Chicão. Ó! ó!

Música: O Guasca e a Roqueira (Xirú Missioneiro)

Chicão: Chá pra trais cachorro! Que praga desgraçada, deu pra pega as zorelha do ternêro agora. Abre a portera e leva esse gado la pra invernada dua vêz! Ó Seu Maneco! O serviço foi puxado hoje. E o Strupício ainda me chega atrasado.

Maneco: Não...capaz. Aquele Strupício... bem diz o nome Strupício. Ele não chega todos os dia atrasado: É um dia sim o otro também. Bueno, vamo tomá um mate (riem).

Chicão: Esse daí é o nosso cachorro de raça, o nosso pitibul, que a Dalva trouxe lá da cidade (assovia) - Bingo! Vêm aqui Bingo. Ó o tamanho da figura! Não pode nem cum peso duma chinela. Tem um otro... (riem) o nosso otro cachorro domesticado. O amigo. Tu estende o braço ele dá a pata: "- Bom dia, bom dia?" A otra, " - Bom dia, bom dia". Agora deitado. Deita! Se indireita!

Maneco: Mas quantos cachorro tu tem aqui Chicão!?

Chicão: Bá tchê! Esses dia juntô uma guaipecada aí. Eu até tentei contá. Mas meu mesmo só são três. Mai sabe como é que é né, um dá cria, otro aparece na porta e assim vai... me aparecem pra comê a boia dos meu, mai dai eu fico com pena e dô pros outro, também quem dá pra um dá pra outro. Tchsz! E já tá na hora de dá a boia pra eles.

Maneco: Em matéria de principalmente, cada um com seus cada qual. (riem) Bueno, vá dá a boia pros cusco, eu não quero incomodá.

Chicão: Mai que incomodá o que?! O que incomoda é doença! Tchsz! Aquela gente do CTG que veio aqui me chamá de novo pra sê patrão. Mai eu já falei pra eles que eu já assumí quatro anos a patronagem e agora não quero me compromete. Aqui tem muita lida, e eu não dô vencimento, tem mais tudo os filho pra criá e o que tá pra nascê.

Maneco: Ah! e ainda tem os cusco aí, não te esquece...

Chicão: (riem) ainda a semana passada fui num rodeio...

Maneco: Com toda aquela chuvarada?

Chicão: Que chuvarada o que! Faça sol eu faça chuva é mais fácil faltá os boi do que eu no rodeio! Se a pista tá lisa eu laço igual, nem que se quebre e se esborrache. A pista molhada é que dá mais gosto. Mesmo sabendo que se pode morrê e dexá uma viúva nova pros Zurrilho (riem).

Maneco: Não adianta, o sujeito tem malícia na cabeça, o pensamento vem e não adianta.

Chicão: Lacei e tirei o primeiro lugar! Já fui campeão várias vês. Tenho um monte de medalha, troféu e prêmio lá em casa, meu e do meu gurí, ele era dos bom também. Era, porque agora casô... A munhé não deu otra. Mandô ele escolhê ô ela ô a égua (riem).

Imagens no vídeo simultâneas ao jogo das artistas: Carpeta assando (ver figura 9).

Maneco: É... hoje em dia a mulherada faz de tudo. Montando até é bonitinho, mas laçando... é uma judiaria, são muito delicadas. Outra coisa é assá!

Chicão: A carpeta assa!

Maneco: Qué assá tudo bem, mas daí que faça tudo, não vem querer que o homem vá pras panela, bote a mesa ou faça a salada.

Chicão: Ah! Eu não sei de nada, não sei de nada...só sei dizê que quando eu boto a minha bombacha eu me sinto livre, me sinto bem, monto no meu cavalo e saio por aí campo a fora. Coisa que me agrada é í pros rodeio laçá.(pausa)
Pena que tem que pagá pra se inscrevê, e é caro. Hoje em dia virô dinheiro e competição. Antes a gente botava bombacha e só pensava em se divertir, agora tá perdendo a graça.

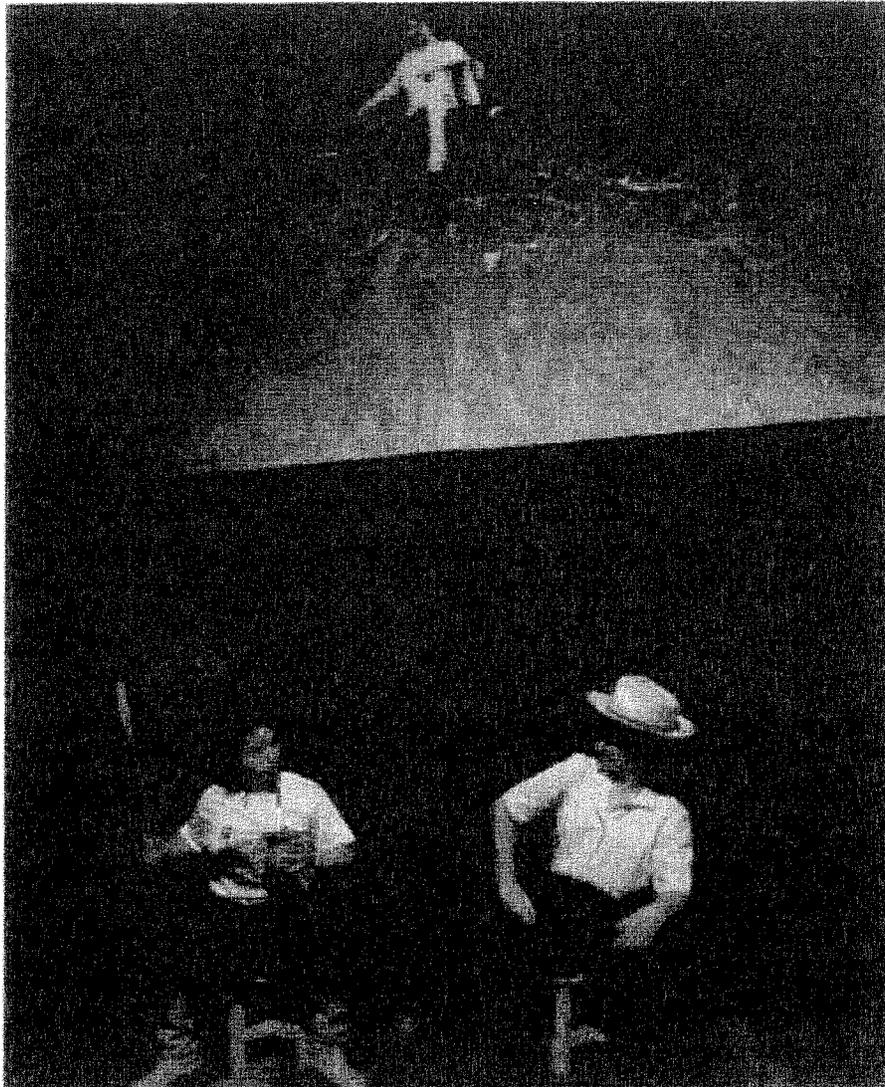


Figura 9 – Chicão e Seu Maneco, Adultos, no Galpão

Maneco: Ah! Eu não digo... O bicho feio te come por uma perna se tu não te cuidá!! (pausa) Barbaridade que a hora se adianta! Vamo se aprumá pro bailão logo mais.

Imagens no vídeo simultâneas ao jogo das artistas: Strupício no ócio.

Chicão: Bá, mas o Strupício deve de tá lá trabalhando ainda.

Maneco: Deixa quieto! Deixa ele lá, quem manda se atrasá. Quero só vê se pro baile ele também vai chegá atrasado. Se eu não me engano é hoje que ele se apresenta com o grupo de danças. Pra isso ele presta, igual que o pai. Muito desafiei o pai dele.

Declamação: Buchincho (Jayme Caetano Braum) convida para o baile

IIIª Cena: Fandango com os quatro personagens jovens

O som vem do próximo ambiente, no interior do teatro que foi dividido com um muro de praticáveis em duas partes, a primeira para o galpão e a segunda para o fandango. A luz se apaga no galpão e acende no fandango. Os dois contra-regras convidam o público para sentar nas mesas com toalhas xadrez vermelho e branco (típica nos bailes de CTG) e servem cerveja para o público (ver figura 10). A terceira cena tem três momentos e música tradicionalista de fundo.



Figura 10 – Contra-regra Servindo Cerveja

1º Momento - Chicão e Maneco.

Texto:

Chicão: Óh Seu Maneco! (Cumprimentam-se)

Maneco: Olha quem! Como é que tá Chicão?! Todo na beca, mas credo!! Óóó, só falta o gel!

Chicão: Que gel o que, lá tenho cara de terneiro lambido? Que nada! Minhas bombacha nova que eu comprei só ! Fica aí me tirando pra loco. Era só o que me faltava...

Maneco: Uhg barbaridade. Mas que horas tu chegou Chicão, que eu não te vi?

Chicão: Eu saí tarde da lida, tomei meu banho e me vim prá cá!

Maneco: E a namorada, não trouxe?

Chicão: Mais essa eu não quero nem vê na minha frente.

Maneco: Uigaletê! Deu peleia Chicão?

Chicão: Que peleia nada, se eu te contá o senhor não vai acreditá. (ver figura 11)

Maneco: Barbaridade que lá vem caso grosso. Mas para aí home, vamo sentá e tomá uma cerveja. (sentam e bebem) Mas tchê, vem cá, como é essa história aí que o povo anda comentando. Eu não tô acreditando, tu o Chicão, cuiudo, perdê pra uma de rabo torcido??



Figura 11 – Seu Maneco e Chicão, Jovens, Conversando no Fandango

Chicão: Pois perdi, perdi pra uma porca. Nunca passei tanta vergonha na minha vida, que eu nunca mais boto o meus pé naquela casa! Imagina seu Maneco? A primera vez que eu vô na casa da namorada e eu chego lá tarde, já tavam tudo dormindo... e eu não quis incomodá e dormi lá pelo galpão mesmo. Pois não é que no outro dia de manhã eu acordo e vô pegá as minhas calça e nada? Olho prá fora uma porca desgraçada com as minhas calça Seu Maneco!! Saí de atrás da porca só de cueca e não é que o meu sogro tava vendo tudo? Oíá, depois desse dia eu nunca mais botei o meus pé lá! Sei que depois eu fui prum bar e conheci a filha do dono - a Dalva. Fiquei de olho nela, até escrevi uma música pra ela! (Tira do bolso o papel com a letra da música). Não sei se ela não tá por aqui...(Procura-a pelo salão). Mas e o Senhor Seu Maneco?

Maneco: Eu? Pois óia meu amigo, agora tô de freio. É assumí o compromisso com a Graça. Coisa querida, não incomoda nada o bichinho. (riem) Assim fiz moral lá com o velho pai dela. Ééé... tá na hora de se aquetá. Chega de esgavioná. Ainda mais quando se encontra um anjinho desses. Uma moça de família, mas de muito respeito. Moça assim é que é boa pro casamento. Tem que casá com que se conhece bem e a família tem que gostá da moça. Casá com que não se conhece é o maior tufo. As nossas famílias até já conversaram para tratar do casamento. Mas eu vô casá com ela porque eu gosto mesmo dela. Nunca namorei ela de varde e nem fiz ela de boba. (Chicão debocha) Gosto da Graça mesmo, até fiz um verso pra ela... (verso)

Voz off de Graça:

"Estrelinha miudinha
Que corre do sul pro norte
Pra mim não casar contigo
Só que Deus me traga a morte."

Chicão: (olhando para uma prenda) Vô lá buscá um pé de valsa.

Maneco: Vai firme que eu te seguro. Vamo vê!

Chicão: (Chicão leva um carão e volta contido). Ma eu não sei então pra que que vem em baile...

Maneco: Mas o que que tu fez Chicão?

Chicão: Eu não fiz nada porque eu sô um home educado.

Maneco: Não Chicão, mas vai vê tu não foi delicado. A prenda gosta de peão delicado, gentil. Eu vô te mostrá como é que se conquista... é assim ó, presta a atenção. Tu chega perto, olha para ela, dá uma volta em volta da prenda...

Chicão: E eu lá sô catavento pra ficá rodiando...

Maneco: Calma rapaiz, faz isso que te garanto, vai lá que fico te cuidando daqui.

Chicão faz todo o rodeio leva outro carão e volta enfurecido.

Chicão: Êêêê.... ma eu queria sabê quem é o responsável por essa égua.

Maneco: Calma Chicão, cala essa boca. Tá todo mundo te olhando home. Ô animal, tôma bebe, bebe, vai te fazê bem. Deixa pra lá, vai vê a moça tá com calo nos pé.

Chicão: Ma então que ficasse em casa a desgraçada.

Maneco: Chega, vamo se diverti!

Chicão toma um porre e vai embora enquanto a patroa anuncia a invernada de danças).

2º Momento: Maneco na chula e Maneco e Graça nas danças.

Contra-regra mulher anuncia a invernada artística: Boa noite amigos, agora nós vamos interromper o baile para dar início a programação da nossa invernada artística. Primeiro o desafio da chula com Maneco:

Chula - Maneco apresenta-se contrapondo a imagem em slide de Graça chuleando.

Mesma contra-regra: Em seguida, o grupo adulto fará sua demonstração. Tenham todos um bom espetáculo.

Imagem slide Graça abrindo a gaita – Casal Graça e Maneco a dançar um poutpourri de danças tradicionalistas: Balaio, Pezinho, Anu, Chote de 4 passi, Tatu de castanhola (ver figura12). Saída do casal.



Figura 12 – Seu Maneco e Graça, Jovens, se Apresentando com a Invernada

Artística

Graça sapateando escondida atrás das mesas durante as próximas imagens. O som do seu sapateio confunde-se com a voz.

VOZ OFF e imagens em slide da intelectual: Visto sob o prisma da perspectiva marxista os CTGs valorizam as classes dominantes e a propriedade privada refletindo o poder hegemônico simbolizado pela estância. Através da estrutura proposta pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho, a figura maior denomina-se “patrão” e vai descendo até chegar ao último degrau da pirâmide constituído pelos “peões”. Relações de poder reaparecem em diversas instâncias dentro do tradicionalismo como, por exemplo, nos papéis ocupados por homens e mulheres no referido contexto social, cabendo a cada um atividades específicas que reforçam a diferenciação sexual e, conseqüentemente, as relações de poder travadas entre dominantes e dominados. Um ponto relevante a ser abordado diz respeito ao significado etimológico da palavra “prenda” e da palavra “peão”. Prenda é o nome, em sentido figurado, atribuído à moça gaúcha, porém, o sentido real da palavra é jóia, relíquia, presente de valor. Neste contexto, observa-se claramente de que modo o conceito de mulher é trabalhado aqui, como um adorno ou como algo que se possui. A postura em questão revela a ideologia hierarquizante do papel do homem em relação ao da mulher. Peão em sentido figurado é o homem associado a uma entidade tradicionalista gaúcha, porém, o significado real é do homem ajustado ao trabalho rural ou empregado para condução de

tropa. Observava-se que o nome atribuído ao homem é oriundo das lidas campeiras conferindo-lhe o status de provedor, aquele que trabalha na terra e dela tira o sustento. A organização social abordada desdobra-se em diversos segmentos artísticos e culturais onde vem reforçando a problemática exposta. Sendo assim, conclui-se que a estrutura reflete a ideologia dos interesses de setores dominantes tanto no que se refere a classe social como a categoria gênero.

3º Momento - Graça e Dalva:

Dalva entra procurando Graça e a pega sapateando escondida.

Texto:

Dalva: Graça!! Tão te chamando lá na cozinha muié! Ma o que tu tava fazendo aí? O que era que tinha debaixo da tua saia heim?

Graça: Não, não era nada. Eu tava assistindo agora a apresentação da chula e me lembrei do tempo que eu dava aula pro grupo mirim. Eu tava é sapatiando escondido do Manuel. Uma vez eu tava ensinando um menino lá do grupo a sapatear né, daí o Manuel viu, mas pra que foi, me xingô na frente de todo mundo. Eu não sabia onde enfiar a cara. Eu fiquei tão braba, mas tão braba que quase larguei tudo. Adorava quando ele faltava os ensaios, daí eu podia instruir os alunos.

Dalva: Mas o que é isso. Mas eu não tô acreditando... deixa de sê boba menina!! Hoje em dia a mulher pode fazê o que quiser, pode votá, dirigir, beber, fumar, seja lá o que for. E na tradição acontece o mesmo agora... Ééééé. Eu conheço três CTGs com patroa mulher.

Graça: Não, eu concordo contigo, mas depois que eu casei com o Manoel de tanto ele me incomodar eu larguei de mão. Na verdade, é característica do peão sapatear, onde ele traz toda essa teatralidade e cortesia. A prenda não poderia sapatear, pois ela é mais suave mais delicada. Ah! Mas eu acho lindo.

Dalva: Não adianta. Não me entra na cabeça uma coisa dessas. Até que antes muita coisa não se podia, agora o mundo mudô. Um exemplo disso é a chula. Quem disse que a mulher chuliando descaracteriza a tradição?! Tem que respeitá é o significado... que é o desafio né. Ai pode chuliá até mulher com mulher. Mais credo! (ver figura 13)

Graça: É também acho Dalva, mas é a tradição.



Figura 13 – Dalva e Graça Discutindo o Tradicionalismo

Dalva: "Mas é a tradição" que nada Graça! Eu não fico quieta pra essas coisas. Olha só, uma vez eu fiz um curso de danças com o Paixão Cortes. Ele sempre conservador resolveu se incarná em mim. Mas uma barbaridade! Sabe o que eu fiz? Me vesti de bombacha e bota e também chapéu e me fui pro ensaio. O home bufava quando me viu (riem). Parecia um king-kong. E resmungava e resmungava e aquela gente tentando acalmá e aquele home se mexia e me olhava com uns olho de bolita assim ó. Mas fico ofendido!! Claro que no outro dia eu tava expulsa né, mas que foi bonito foi.

Graça: Que horror Dalva. Dessa eu não sabia. Eu nunca ia me prestá pra isso. Tu é loca mulher. Imagina se o Manuel me vê de bombacha. Ele todo conservador do jeito que é...

Dalva: Não!! Tu pode fazer de tudo. Pra isso só precisa é sê muié. Mas muié mesmo, não essas... essas...zzz sss essas zinha ai.

As duas continuam falando cada vez mais baixo e voltando-se para si mesmas na defesa de suas idéias até congelarem quando entram os contra-regras para anunciar a continuidade do baile.

Contra-regras anunciam a continuação do baile: E agora, seguindo o baile de comemoração do dia do gaúcho tá todo mundo convidado pra dançá... Possível participação do público dançando até que a voz chame para o churrasco. As duas artistas e os contra-regras tiram pessoas do público para dançar com eles.

Voz OFF de Dalva convidando para o churrasco: Mais o que é que vocês ainda tão fazendo aí, gente. Apura que o churrasco tá pronto. Vamo gente, vamo que vai esfriá.

IVª Cena: Chicão e Dalva.

Os contra-regras conduzem o público com um lampião para fora do recinto do teatro onde há um gramado e um fogo de chão a espera. Foram dispostos bancos de madeira em volta do fogo. O público é recebido por Chicão e pelo som de uma música. chega Dalva com um espeto de churrasco que ela f

Música: Ritual Campeiro (Antonio Gringo e Adão Lanes).

Texto:

Chicão: Vamo sentando que o churrasco tá quase pronto. Vão se acomodando por aí que tem lugar pra todo mundo.

Chicão: Essa música fui eu que fiz, eu sempre escrevi música tradicionalista, eu já nasci tradicionalista. A minha família toda já era tradicionalista. Meu pai tocava, e eu aprendi com ele. Aqui fora é tudo muito deserto assim, então pra gente ouvi música já era difícil. Aprendi porque tava no sangue mesmo. Meus filho tudo se criaram no CTG. Eu também sô músico. Nós somo tudo de família

da música, meus avós, meus pais... Desde os seis, sete anos de idade que eu toco gaita. Toco sempre nos festival. Eu componho né. Já ganhei muito em festival. Última "comparsa" fui eu que ganhei. Música minha né?! O que me inspira pra compor, pra música... Brota... uma coisa assim. Anormal, de uma maneira que nem eu sei explicá realmente (gaguejando). É uma coisa muito difícil. É algo que vai contagiando, que tá no sangue. Olha, se eu te contá uma história, eu vô te dizê que... hoje, é isso que eu gosto de incentivá principalmente a meninada, né tchê? Quando eu era gurí... com doze ano... minha irmã conseguiu um rádio, olha bem, nem nós isso nós tinha. Ainda botavam o rádio a três metro de altura, pra não ligá porque não deixavam criança mexê. Então aprendí a tocá mesmo por muita insistência... Tava no sangue.

Chega Dalva com um espeto de churrasco que ela finca no chão.

Dalva: Óia carne!Vamo tudo se atracá! "Segura que o bicho tá vivo!"
(brincando com o contra regra).

Os dois oferecem para o público, escolhem partes para si e os contra-regras vêm com uma gamela de carne já picada para o público.

Chicão: Não tem coisa melhor que assá uma carne. Mai têm que sê uma picanha! E picanha de gado novo e gordo...

Dalva: É! Não adianta intendê de carne boa. Têm que sabê fazê! Quem sabe assá mesmo, assa tudo que é tipo de carne. Tem que fazê o fogo, salgá a carne, espetá e nunca mais tirá o olho do bicho. Tu só entende é de panela, isso sim. Esse daí é que faz os carretero lá no CTG. Quando sabem que é ele que tá nas panela fazem fila. Semana de Farroupilha sempre é um horror de gente. O CTG sempre foi um lugar de muito movimento. Mais credo... mais credo... É um horror de gente. Barbaridade! Não dá vencimento aquelas panela. Desocupa uma, lava, pega outra. Mais credo... O que eu faço muito é cortá carne pra fazê carretero. Ah! Eu digo pras guria, não lavem, dexa assim, não adianta né? Nós vamos pra lá de madrugada. No outro dia cedo voltamo de novo. E lava panela, e corta carne. Deus o livre! Coisa mais horrível! Ele pra largá das panela só quando erram as música dele lá no salão. Aí sim, se infurece e vai lá peitá os home.

Chicão: Se tem coisa que me irrita, me tira do sério, é quando erram as minhas música! Já pensô se erram aquela que eu fiz pra ti?!

Dalva: É! No dia até que eu queria mesmo que tivessem errado. Me fez passá vergonha, esse daí... disse que ia sê uma homenagem e sê declara na frente dos otrô!!

Chicão: Vergonha... Vergonha o quê!! Como coisa que tu não gostô? Eu lá todo enfatiotado com a minha oito baxo...Uah! Dois, três tava morta!!

Dalva: Ah! Mais barbaridade! Me tontiô! Éééé... (irônica)

Chicão: É! (rindo) Daí tu vê né... mai... nós se acertamo.

Dalva e Chicão: Nós se acertamo!

Entra a música final e Chicão tira Dalva para dançar, ela aceita e os dois somem no meio do mato valsando.

Música do final: "Valsa que fiz pra ti" (Adão Lanes).

Chicão e Dalva voltam, apresentam ficha técnica e fazem os agradecimentos convidando o público para terminar o churrasco e para uma conversa informal sobre o trabalho realizado.

6.2 O CONTATO COM O PÚBLICO

O trabalho foi apresentado três vezes contando com público total de 200 pessoas, média de 63 por dia. Com exceção de feiras e eventos onde são convidadas para fazer animação, as artistas nunca haviam interagido com o público. A interatividade obrigou-as a estar atentas o tempo todo. O acaso é uma constante no jogo com o público conferindo um caráter ritual à apresentação.

A estréia do exercício cênico foi no dia 4 de novembro às 21 horas no Teatro Caixa Preta do Centro de Artes e Letras (ver anexo 3) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). O público constituiu-se de parentes, amigos e pessoas da comunidade santamariense em geral. Pelo fato da proposta envolver deslocamentos, interatividade, experiências olfativas e gustativas, o número de assistentes foi reduzido e restringiu-se a 60 pessoas, aproximadamente, por apresentação. O primeiro dia contou com 66 pessoas.

O público deste dia era composto por pessoas estranhas entre si, que hesitaram um pouco na hora de levantar para dançar e permanecer no salão dançando. Poucos foram rapidamente, os outros foram levantando a medida que a música permanecia tocando e convidando-os a bailar. Dançaram uma marca⁴ e, quando a primeira música acabou, olharam-se e voltaram para seus lugares com algumas exceções que também acabaram voltando, pois estavam sozinhas no salão.

No dia da estréia as artistas estavam muito cansadas, pois haviam passado os dois dias anteriores comprando coisas que faltavam, principalmente as perecíveis, como a carne do churrasco e montando cenário, afinando luz, fazendo ensaios gerais, então, resolveram que não iriam convidar o público para uma conversa no fim da apresentação. A conversa visaria a troca de experiência. Porém, as coisas aconteceram diferente do que

⁴ O termo corresponde a música para dançar.

pretendiam, pois o convite não foi necessário. As pessoas permaneceram ali e começaram a conversar com as artistas. Talvez o fato do trabalho envolver a proximidade da interação constante, possibilitou o encaminhamento para conversa.

O público santamariense não está muito habituado ao teatro, muito menos fora do espaço tradicional do palco italiano. Havia pessoas de outros estados que dirigiram-se a elas parabenizando-as pela verdade com que se apresentavam. Uma outra pessoa, um amigo, que elas não sabiam que fazia parte de um CTG e ele não sabia que o tema era este, foi falar da sua emoção ao reviver seu tempo de adolescente. Segundo ele, a transformação conferida pela arte e o uso de recursos mediáticos, renovou a temática abordada e o fez pensar em coisas nas quais nunca havia pensado enquanto era integrante da internada artística do seu CTG como, por exemplo, as relações entre homens e mulheres e as relações entre patrões e empregados.

Este resultado foi um aspecto não intencional a princípio, e emergiu da postura crítica que, em determinado momento, foi inevitável. Durante o exame de qualificação da pesquisa, esta foi a grande polêmica levantada, a qual contribuiu decisivamente para o resultado: manter uma postura de respeito à cultura, ou criticá-la visto que este é um fato observado pela pesquisadora e pelas artistas?

O pensamento que passou a inquietar o andamento do processo foi, como mostrar a beleza e vida da cultura sem estar cegas aos seus problemas.

Como fazer isso sem parecer indecisão ou incoerência? A resposta foi construída a partir da mistura da ação com os recursos mediáticos, do humor na linha de ação, e da proposta condizer com a necessidade de um conflito teatral. Outras pessoas do público, que pareciam mais adeptas do antitradicionalismo taugoliniano, mostraram-se deliciasdas com a crítica feita através da arte: “Não é preciso ler um livro sobre isso para tornar-se consciente, basta assistir um belo espetáculo como este”.

A segunda apresentação ocorreu no dia 5 de novembro e contou com a presença dos alunos e professores do curso, ex-alunos, bem como, funcionários e outros professores do Centro de Artes e Letras da UFSM, somando cinquenta pessoas, aproximadamente.

O público deste dia era de conhecidos entre si, professores e alunos de artes e, assim, não hesitaram nada para interagir com as artistas e para entrar na dança do fandango. O fato de não serem leigos acabou, neste dia, terminando a dança antes do momento previsto, pois ao observarem que as artistas saíram, todos pararam de dançar, talvez pensando que alguma coisa estava prestes a acontecer, mas elas só saíram para vestir o figurino da próxima cena.

Um dia depois da estréia, o resultado pareceu muito melhor. As artistas não estavam cansadas e, passada a hesitação da estréia, estavam mais confiantes. Afinal, era a primeira vez que atuavam tão perto do público e jogando com ele. Os alunos do curso mostraram-se muito interessados no

trabalho e procuraram a pesquisadora para saber se o projeto continuaria e se eles poderiam participar. Um dos professores do curso mostrou-se muito emocionado, professores e alunos de outras áreas também vieram manifestar sua aprovação.

A terceira apresentação foi no dia 6 de novembro para o público fonte da pesquisa: pessoal do Centro de Pesquisas Folclóricas *Piá do Sul*; pessoal da fazenda; outros contatos ligados à temática como o secretário de cultura do município. O número de pessoas, neste dia, chegou a setenta e alguns ficaram para fora. As apresentações coincidiram com o feriado de 2 de novembro e muitos alunos estavam viajando. Como este último dia de apresentação foi na segunda-feira, pois o pessoal do *Piá* estava na final do ENART até domingo, grande parte dos alunos que viajaram já estavam de volta e queriam assistir.

Neste dia foi requisitado um ônibus da UFSM para ir buscá-los e vieram praticamente todos, até os mais idosos, menos os doentes. As artistas estavam receosas, não tanto por causa da crítica, estava claro que ela não era agressiva. O receio vinha da tristeza deles, pois o *Piá do Sul* era campeão do estado e estava buscando o tricampeonato na véspera, porém, ficaram em 13º lugar. Quando um grupo atinge o tricampeonato ele fica definitivamente com o troféu, que é itinerante, até hoje nenhum grupo conseguiu. No ônibus, o único assunto era este.

A terceira apresentação foi, sem dúvida, a mais emocionante. Pessoas que nada tinham a ver com o pessoal do CTG, emocionaram-se ao vê-los

entregues à situação, participando de cada momento. As pessoas iam se reconhecendo nas ações, nas situações, nas histórias de vida, chamavam-se uns aos outros, movimentavam-se para chegar mais perto. No fandango, na hora da dança, não ficou quase ninguém sentado e os deslocamentos tomaram a forma dos bailes de CTG onde se faz a volta completa no salão, todos girando no mesmo sentido. Não pararam de dançar enquanto não surgiu a voz em *off* da personagem Dalva chamando para o churrasco, inclusive as artistas não saíam para trocar o figurino. Ao final da apresentação todos estavam emocionados e vieram agradecer pelo presente que receberam. Algumas pessoas do *Piá* não sabiam que este trabalho estava sendo feito, ficando muito surpresas com o que saiu das visitas daquelas pessoas estranhas que de repente começaram a aparecer no CPF, participando e querendo saber de tudo. O Sr. Marques, que é um apresentador de um programa de TV nativista, ficou impressionado, ressaltando a importância da pesquisa e da universidade e insistindo para que seu programa divulgasse o resultado. Para ele, a divulgação do trabalho é fundamental para a comunidade. As pessoas agradeceram, também, porque esqueceram, momentaneamente, da derrota no ENART, sentindo-se novamente valorizadas. Este retorno também foi bom para as artistas e a pesquisadora que emocionaram-se com eles. No fim do espetáculo ninguém ia embora, ficaram horas conversando e querendo saber de tudo e só saíram quando o motorista do ônibus da UFSM disse que estava na sua hora.

7 CONCLUSÃO

A proposta deste trabalho não teve a pretensão de ser um modelo de processo artístico a ser seguido, pelo contrário, ela tentou mostrar que o modelo dos processos criativos em arte estão nos artistas que se propõem a criar, sua predisponibilidade, credulidade, seu conhecimento, sua técnica.

A escolha da fonte temática foi, então, oriunda do olhar estranho sobre as danças tradicionalistas, e a perspectiva do movimento foi um aspecto cinestésico fundamental para a apreensão do universo pesquisado. Porém, elementos característicos de manifestações socioculturais não existem isolados de seu contexto e, portanto, a experiência em campo foi definitiva para o processo criativo. Cada contato estabelecido, cada visita realizada, cada festividade vivenciada, foi registrada em diários de campo, escritos individualmente pelas participantes do trabalho. Os diários individuais não buscaram uma objetividade científica, mas foram o modo pessoal de perceber e apreender o universo cultural vivenciado, contribuindo para a construção de um processo que aliou contexto cultural e subjetividade. Assim, o corpo-sujeito do artista criador permitiu-se sensibilizar através das histórias de vida e da realidade com a qual se deparou e, ainda, sensorializar-se através da participação ativa no cotidiano do grupo investigado, especialmente na prática das danças tradicionalistas.

Uma cultura abarca dimensões do sensível, do perceptível, do social e, assim, foi importante que as artistas trabalhassem estas relações a partir de si mesmas, para que pudessem criar algo verdadeiro. A imersão na pesquisa e, ao mesmo tempo, em si próprias, sugeriu o caminho a ser percorrido no processo criativo. Este processo trabalhou, não apenas um corpo físico, mas sim, toda unidade corporal, resultando em uma proposta integrada que valoriza o potencial e respeita os limites pessoais.

A experiência cinestésica corporal, como meio para apreensão do universo pesquisado, foi fundamental para conferir as qualidades necessárias às artistas em cena, possibilitando a comunhão com o público. Falou-se em co-autoria, pois, a medida que aumenta a participação do público, a criação torna-se mais coletiva, implicando num percurso de interatividade. Acredita-se que as investidas neste campo prometem inúmeras renovações para os próximos rumos das artes cênicas.

A retomada do corpo é essencial para as relações sociais e experiências coletivas, que remontam a comunhão com o público, o mito e o ritual, presentes entre nossos antepassados. Como aqui, as formas de representação dirigiram-se para o público implicaram, algumas vezes, na participação do receptor para a construção dos significados. A co-produção passou a ser mais importante que a recepção cognitiva. Compartilhar, pareceu ser um verbo mais adequado à relação com o público, do que contemplar.

Outro aspecto relevante, foi que o trabalho tornou-se instigante com a mudança de foco proposta. O conteúdo temático de base e a roteirização foram construídos pela vivência em campo, ao invés de partir da dramaturgia, poesia, contos, romances, análises de textos, entre outras possibilidades literárias, com as quais as artistas estavam habituadas.

O termo artes cênicas foi usado, neste trabalho, no sentido de ampliar os horizontes das linguagens puras, tais como, o teatro e a dança, não restringindo-se à manutenção de uma fronteira entre ambas. O termo adotado - arte cênica - nem teatro nem dança também foi oriundo de uma tentativa de não rotular o resultado antecipadamente, buscando absorver linguagens diversas, sendo esta uma das características da cena contemporânea, a hibridização. Mesmo que o resultado não seja exatamente uma coreografia, a dança foi a pista que forneceu a fonte temática e um meio para a apreensão do universo pesquisado, permanecendo como a essência do produto artístico. Desta forma, o produto híbrido apresentou-se em consonância com a cena contemporânea.

Buscou-se contemplar, ainda, outros sentidos não enfatizados usualmente como, olfato, tato e paladar, a fim de alargar as possibilidades de fruição. Os cheiros e os gostos da erva mate, da cerveja e do churrasco, assim como a possibilidade de interação, propiciaram uma fruição mais próxima, a medida que remete-se ao contexto pesquisado, e mais ampla do universo proposto, uma vez que proporcionou experiências diversificadas.

A utilização de multimeios, apresentou-se como uma possibilidade muito explorada, acompanhando o desenvolvimento tecnológico. Acredita-se que os significados mais profundos das obras não remetem-se, apenas, às idéias transmitidas pela ação cênica, mas também, às imagens e sons. As imagens propuzeram sentidos diversos, jogando com a ação, complementando-a e, mesmo, opondo-se a ela. A utilização da tecnologia, telões com vídeo e slides, assim como o uso de gravações sonoras, entre outras possibilidades, ampliou a visão do espectador, tornando-a multifocal, e proporcionando que ele fizesse suas próprias escolhas.

As combinações entre ação, som e imagem, muitas vezes colocadas simultaneamente, geraram significados que transcenderam a compreensão racional, proporcionando leituras diversas de acordo com a percepção do espectador. O espectador tinha que esforçar-se para compreender tudo, ou optar por um campo audiovisual. As experimentações vocais, gerando seis vozes para cada artista, aliadas às vozes em *off* e as músicas gravadas, compuseram o ambiente sonoro.

Num mundo fortemente dominado pelas imagens, viabilizadas pela tecnologia e pelos meios de comunicação de massa, o receptor é facilmente penetrado por elas, modificando as antigas estruturas transmissoras do narrar como a cronologia e as relações de causa e efeito. O resultado foi fragmentado não apenas pela utilização de recursos mediáticos, mas, ainda, no que se refere ao espaço físico, composto por quatro ambientes, e também, no tempo,

uma vez que os personagens apareciam em épocas de vida diferentes em cada cena, sem compromisso cronológico e sem obedecer a uma estrutura de efeito causal.

Finalmente, as artistas conceberam, não apenas o que compete a função de atrizes em cena, como também, o conteúdo, a elaboração do treinamento e da preparação corporal, a forma do espetáculo e o espaço/tempo cênicos para seu trabalho, atuando como sujeitos na concepção da obra de arte. Para o ator e para o bailarino, a possibilidade de ser um artista criador é recente. Historicamente, ele foi um simples objeto na mão do dramaturgo, do encenador ou do coreógrafo. Por mais que exista uma margem de criação do personagem para o ator e de movimentos para o bailarino, eles ainda não criavam uma obra de arte, mas por outro lado, eram chamados de artistas, um grande paradoxo. No teatro, sua criação restringia-se ao tipo de personagem e, às vezes, quando o ator atribuía ao personagem uma nova concepção. Na contemporaneidade, ator e bailarino almejam mais, requisitam para si a criação da obra. Sendo assim, a pesquisa realizada buscou alterar a relação artista/criação. Desta forma, acredita-se ter alcançado a coerência entre processo e resultado e, ainda, a autonomia no processo formativo das artistas. A autonomia na condução do processo revelou o desenvolvimento de um trabalho criativo, que surgiu de dentro de cada uma. A técnica adquiriu intencionalidade, uma vez que a elaboração do trabalho das artistas exigiu, ao mesmo tempo, a superação de limites pessoais, o desenvolvimento de uma

técnica coerente para preparação corporal e laboratórios de criação em busca do exercício cênico.

O mundo encontra-se num momento histórico de conquistas espaciais, o homem já chegou a lua e encaminha-se para mais longe, assim como as artes cênicas escapam dos tradicionais limites do passado e avançam espaço adentro. Neste contexto, foi fundamental desembaraçar-se das convenções antigas, especialmente quando encontra-se na pesquisa universitária um espaço propício.

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética** Lisboa, Ed. 70 Lda., 1970.
- ARTAUD, Antonin **O Teatro e seu Duplo** S.P., Martins Fontes, 1993. ASLAN, Odette **O Ator do Século XX** S.P., Ed. Perspectiva, 1994.
- BACHELARD, Gaston **A Poética do Devaneio** S.P, Martins Fontes, 1996.
- BARBA, Eugênio **A Canoa de Papel: tratado de antropologia teatral** Trad.: Patrícia Alves S.P., Ed. Hucitec, 1994.
- BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral** Campinas – S.P.,Ed. Hucitec/Ed. UNICAMP, 1995.
- BARBOSA LESSA, L.C. e PAIXÃO CORTÊS, J. C. **Danças e Andanças da Tradição Gaúcha** Porto Alegre/R.S., Ed. Garatuja, 1975.
- _____ **Manual de Danças Gaúchas** Porto Alegre/R.S.,Irmãos Vitale Editores, 1957.
- BARBOZA, M. C. **Aspectos de Folclore, Tradição, Cultura do Rio Grande do Sul** Passo Fundo/R.S., Gráfica e Editora Padre Bethier, 1996.
- BERTHOLD, Margot **História Mundial do Teatro** S.P., Perspectiva, 2000.
- CADERNOS GAÚCHOS 9 Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 1994.
- CANTON, Kátia **E o Príncipe Dançou...** S.P., Ática, 1994.
- CARLSON, Marvin **Teorias do Teatro** S.P., Ed. UNESP, 1995.

- CHACRA, Sandra **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral** S.P., Ed. Perspectiva, 1991.
- COHEN, Renato **Performance como Linguagem** S.P., Ed. Perspectiva/EDUSP, 1989.
- _____ **Work in Progress na Cena Contemporânea** S.P., Ed. Perspectiva, 1998.
- CORDEIRO, A; HOMBURGER, C.; CAVALCANTI, C. **Método Laban** S.P., Instituto de Psicologia, USP, 1989.
- EAGLETON, T. **A Ideologia da Estética** R.J., Jorge Zahar Editor, 1993.
- ESSLIN, M. **Teatro do Absurdo** R.J., Zahar Ed., 1968.
- FAGUNDES, Antonio Augusto **Curso de Tradicionalismo Gaúcho** Porto Alegre/R.S., Martins Livreiro-Editor, 1995.
- FAHLBUSCH, Hannelore **Dança moderna – contemporânea** R.J., Sprint, 1990.
- FAVARETTO, Celso **A Invenção de Hélio Oiticica** S.P., EDUSP/FAPESP, 1992.
- GARAUDY, Roger **Dançar a Vida** R.J., Nova Fronteira, 1980.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas** R. J., Guanabara, 1989.
- GOLIN, T. **Por Baixo do Poncho** R.S., Tchê, 1987.
- _____ **Tradicionalidade na Cultura e na História do Rio Grande do Sul** R.S., Ortiz S.A., 1989.

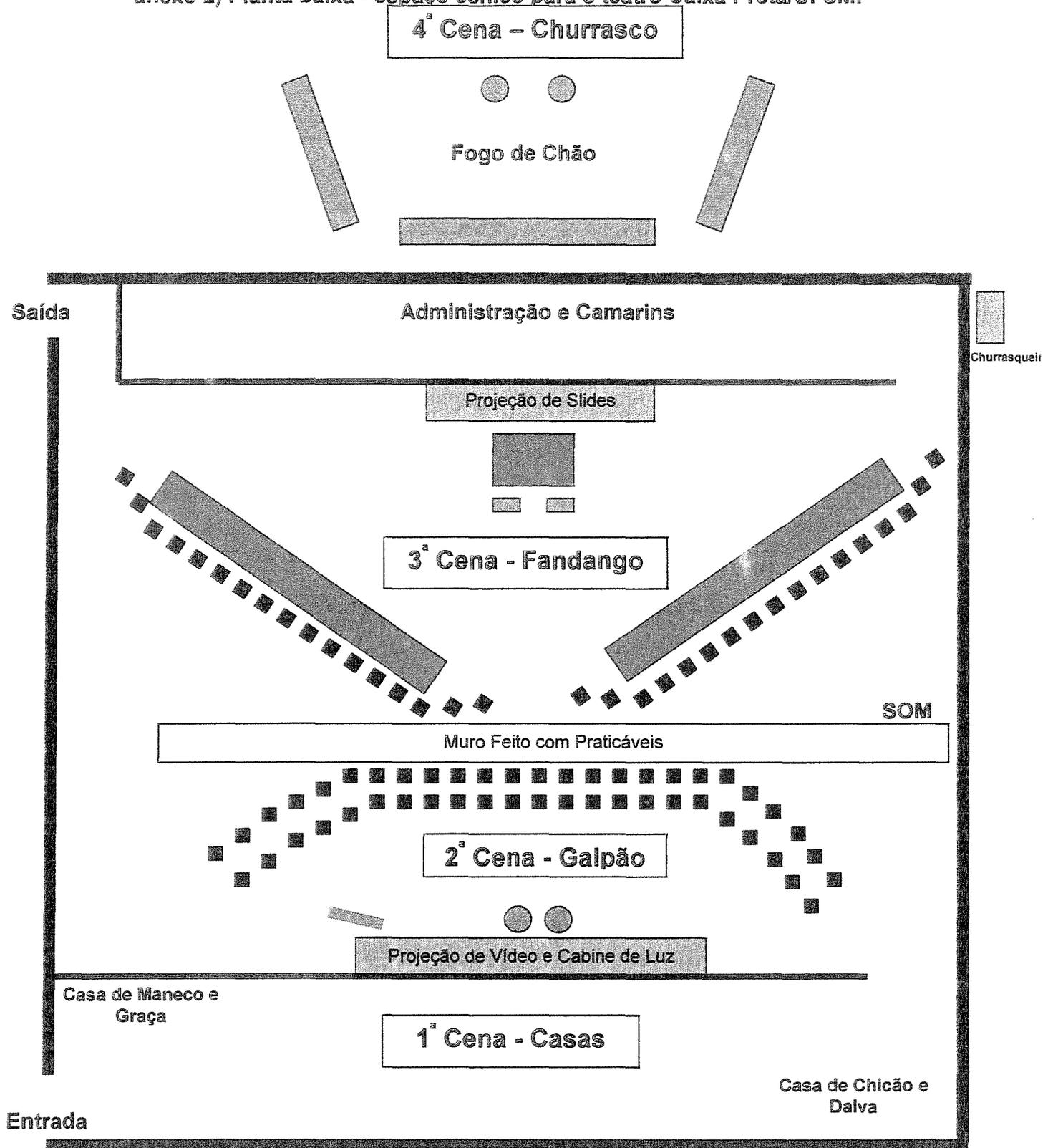
- GROTOWSKI, J. **Em Busca de um Teatro Pobre** R.J., Civilização Brasileira, 1971.
- HUYSEN, A. **Memórias do Modernismo** UFRJ, R.J., 1996.
- KOUDELA, Ingrid Dormien **Brecht:: Um Jogo de Aprendizagem** S.P., Perspectiva, 1991.
- LABAN, Rudolf **Domínio do Movimento** S.P., Summus, 1978.
- LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia** Trad.:Marie-Agnès Chauvel, S.P., Editora Brasiliense, 1996.
- MEYER, Dagmar Estermann **Do Poder do Gênero: uma articulação teórico analítica** In Gênero & Saúde (Orgs. LOPES, Marta Júlia Marques e outros), Porto Alegre, R.S., Artes Médicas, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich **A Origem da Tragédia** S.P., Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, Z. C. e NUNES, R. C. **Minidicionário Guasca** Porto Alegre/R.S., Martins Livreiro-Editor, 1998
- OITICICA, Hélio **Aspiro ao Labirinto** R.J., Rocco, 1986.
- PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. **Danças Tradicionais Rio-Grandenses – achegas** Passo Fundo/R.S., Gráfica e Editora Padre Bethier, 1994.
- PLAZA, JÚLIO **Arte, Ciência, Pesquisa: Relações** in TRILHAS, Revista do Instituto de Artes da UNICAMP nº 6 UNICAMP, Campinas, S.P.,1997.
- RAMOS, Fernão Pessoa **Criação Artística e Espaço Acadêmico** in TRILHAS, Revista do IA-UNICAMP, Campinas, S.P., 1997.

- RODRIGUES, G. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**
R.J., Ministério da Cultura/Funarte, 1997.
- RÖHL, Ruth **O Teatro de Heiner Müller** S.P., Ed. Perspectiva, 1997.
- ROSENFELD, A. **História da Literatura e do Teatro Alemães** S.P.,
Perspectiva, 1993.
- SCOTT, Joan **Gênero: uma categoria útil de análise histórica** In:
EDUCAÇÃO & REALIDADE. Porto Alegre/R.S., UFRGS V. 16 nº2, 1990.
- SUSSEKIND, F. A **Imaginação Monológica** in Um Encenador de Si Mesmo:
Gerald Thomas (Orgs. FERNANDES, Silvia e GUINSBURG, J.) Ed.
Perspectiva, S.P., 1996.

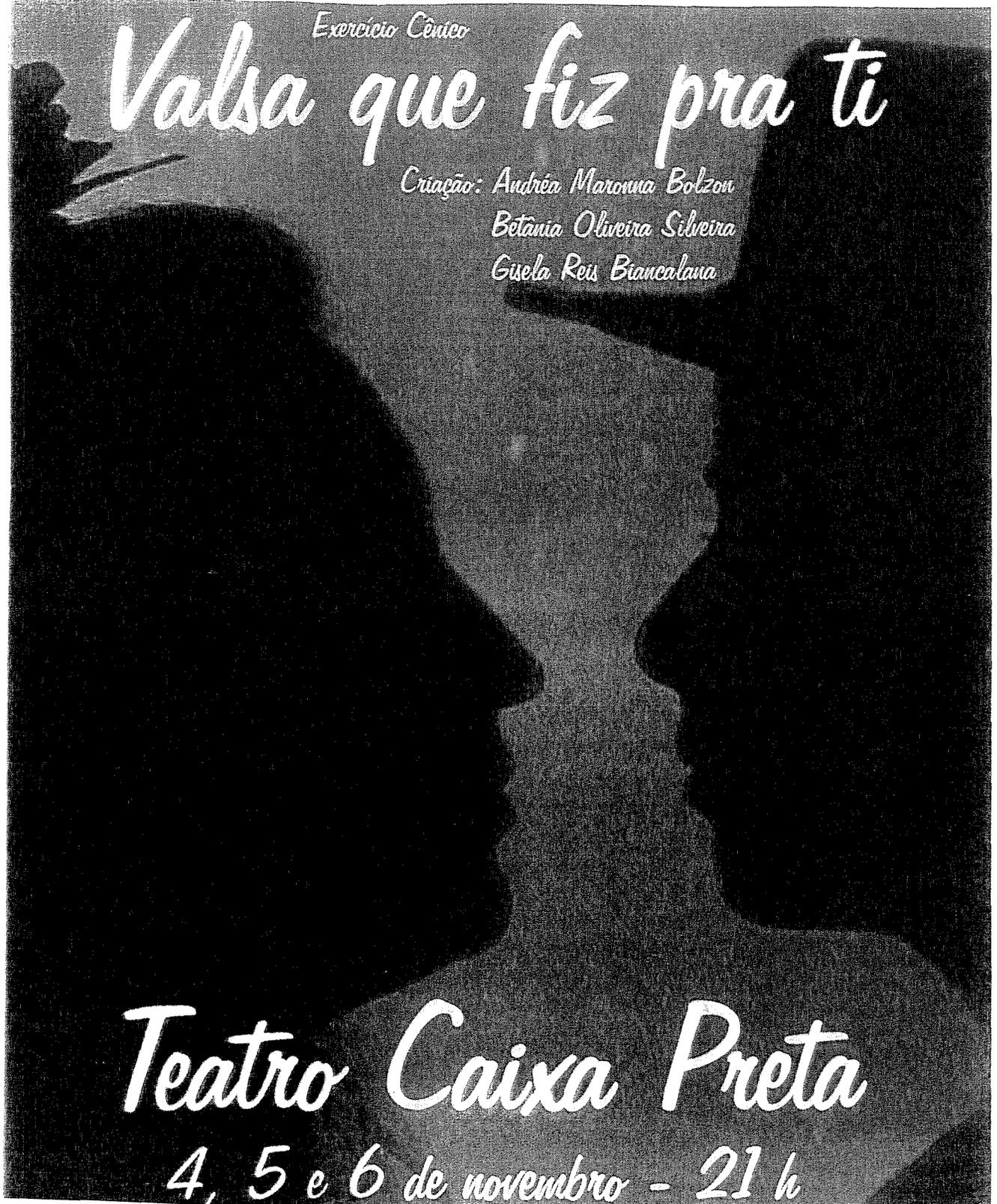
9 ANEXOS

anexo 1) Fita cassete: vídeo do exercício cênico.

anexo 2) Planta baixa - espaço cênico para o teatro Caixa Preta/UFSM:



anexo 3) Cartaz:



Anexo 4) Programa do ENART:

PROGRAMA OFICIAL

ENART

Dia 05/11 - Sexta-feira

20:30 horas - Abertura oficial no Ginásio Poliesportivo

Dia 06/11 - Sábado

Poliesportivo - Palco A

08:00 horas - Danças Tradicionais - (1º Bloco)

13:30 horas - Danças Tradicionais - (2º Bloco)

18:30 horas - Danças Tradicionais - (3º Bloco)

Pavilhão -3 - Palco B

08:00 horas - Intérprete Vocal Feminino

13:00 horas - Intérprete Vocal Masculino

Galpão Preto - Palco C

08:00 horas - Declamação Feminina (Eliminatória)

14:00 horas - Trova Mi-Maior de Gavetão (Eliminatória)

- Trova de Martelo (Eliminatória)

18:00 horas - Declamação Masculina (Eliminatória)

Pavilhão Central - Palco D

08:00 horas - Chula

11:00 horas - Gaita de Botão até 8 Baixos

- Gaita de Botão mais de 8 Baixos

16:00 horas - Chula (2ª eliminatória)

18:00 horas - Gaita Piano

- Gaita de Boca

- Bandoneon

23:00 horas - BAILE - Grupo Querência de Pelotas

Dia 07/11 - Domingo

Poliesportivo - Palco A

08:00 horas - Chula

- Chula

13:00 horas - Danças Tradicionais

20:00 horas - Sessão Solene de Encerramento

- Divulgação dos Resultados

Pavilhão -3 - Palco B

08:00 horas - Conjunto Instrumental

- Violino/Rabeca

- Violão

- Viola

Galpão Preto - Palco C

08:00 horas - Declamação Feminina (Final)

10:00 horas - Declamação Masculina (Final)

11:00 horas - Trova Mi-Maior de Gavetão (Final)

- Trova de Martelo (Final)

Pavilhão Central - Palco D

08:00 horas - Conjunto Vocal

anexo 5) Documento de associada ao CPF Piá do Sul:

PIÁ DO SUL

..... / 1999.
Nº ANO

Centro de Pesquisas Folclóricas

Desejando fazer parte do quadro social deste centro, submeto-me à vossa aprovação de conformidade com os Estatutos Sociais.

Nome: GISELA REIS BIANCALANA

Data de Nascimento: 23 / 07 / 1967 Estado Civil: CASADA

Filiação: CARLOS BIANCALANA FILHO

SUELI FATIMA REIS

Profissão: PROFESSORA UNIVERSITÁRIA Onde exerce: UFSM

Residência: R. SENADOR CASSIANO 245/101 CENTRO SANTA MARIA

Local de cobrança correspondência: RESIDENCIAL

Citar pelo menos um clube social a que faz parte: TENIS CLUBE

Grau de DEPENDENTES FAMILIARES

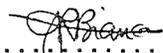
Parentesco	NOME	Data nasc.:
MARIDO	FELIPE MARTIN MÜLLER	5/07/196

PIÁ DO SUL
CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS
SEDE PRÓPRIA - RUA JUSTINO COUTO, 179
SANTA MARIA - RS - FONE - 221-7158

NOME GISELA REIS BIANCALANA			
ENDEREÇO RUA SENADOR CASSIANO 245/101			
MATRÍCULA 001537E	MÊS/ANO 08/2000	CATEGORIA 01	VALOR 1000

ASSOCIADO

- Proponentes:
- 1 - Nome: _____ Rubrica _____
 - 2 - Nome: _____ Rubrica _____
 - 3 - Nome: _____ Rubrica _____


 Assinatura do requerente

MISSA CRIOLA

L: Pe. Paulo Aripe – M: Honeyde Bertussi

CANTO DE ENTRADA

1. Jesus que morreu cravado
Com a lança no coração,
Em cada missa de novo
Renova a mesma oblação

/: PATRÃO CELESTE ABENÇO O TEU RODEIO CRISTÃO.:/

2. O altar e o monte Calvário
São dois montes de oração,
Nos dois altares nós vemos
A mesma cruz em ação.
3. Jesus sobre a cruz pregado,
Vertia sangue no chão.
O mesmo corpo com sangue
Teremos no vinho e pão.
4. O Padre oferece a Deus
Jesus na Consagração
A missa tem um valor
Igual à crucificação.
5. Jesus morreu no Calvário
Por todos sem exceção
Na missa morre por nós
Reunidos em oração.

Padre: Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

**NINGUÉM MAIS NOS ARRANCA DO PEITO
ESTA FÉ NO ESTANDARTE DA CRUZ.
SEGUIREMOS O RASTRO SEGURO
DO DIVINO TROPEIRO, JESUS.**

2. Ó Maria, do céu Virgem Prenda,
Padroeira da Pátria querida:
Abençoa o Brasil para sempre,
Sob o manto da Aparecida.
3. Ó São Pedro, sagrado sinuelo,
Capataz deste pago bendito:
Vem levar este heróico Rio Grande
Ao rodeio do céu infinito.

RITO FINAL

Padre: Aqui entre nós está o Pai Onipotente.
Povo: E conosco permaneça eternamente!
Padre: A bênção do Pai Santo,
Desça agora do além
E nos conserve no bem,
Com a fé sempre no trilho,
Em nome do Pai, do Filho
Do Espírito Santo.
Povo: Amém!