

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**Fisicidade e imaginação: A construção do  
corpo-mente orgânico do ator**

**Daniela Varotto**

**CAMPINAS**

**2005**

**BIBLIOTECA CENTRAL  
DESENVOLVIMENTO  
COLEÇÃO**

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**Fisicidade e imaginação: A construção do  
corpo-mente orgânico do ator**

Daniela Varotto

Este exemplar é a redação final da  
Dissertação defendida pela Sra. Daniela  
Varotto e aprovado pela Comissão  
Julgadora em 21/02/2005.

  
Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos  
-orientadora -

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 Inaicyra Falcão dos Santos.

CAMPINAS – 2005

|            |                                     |
|------------|-------------------------------------|
| UNIDADE    | BC                                  |
| 1ª CHAMADA | 71-UNICAMP                          |
|            | V434f                               |
| EX         |                                     |
| OMBO BC    | 66192                               |
| ROC.       | 16-P-00086-05                       |
| C          | <input type="checkbox"/>            |
| D          | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO      | 11,00                               |
| DATA       | 09/11/05                            |
| 1ª CPD     |                                     |

ib ID 372963

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

|       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| V434f | <p>Varotto, Daniela.</p> <p>Fisicidade e imaginação : a construção do corpo-mente orgânico do ator / Daniela Varotto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.</p> <p>Orientadora: Inaicyra Falcão dos Santos.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Chekhov, Michael, 1891-1955. 2. Atores.</p> <p>3. Imaginação. 4. Corpo e mente. 5. Teatro. 6. Danças—Rio Grande do Sul. I. Santos, Inaicyra Falcão dos.</p> <p>II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.</p> <p>III. Título.</p> |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Palavras -chave em inglês (Keywords): Actors.

Imagination.

Body and mind.

Theater.

Dance Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teatro.

Titulação: Mestre em artes.

Banca examinadora: Inaicyra Falcão dos Santos, Márcia Maria Strazzacappa  
Hernández, Sara Pereira Lopes.

Data da defesa: 21/02/2005.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de registrar aqui um agradecimento especial às pessoas que me auxiliaram na delimitação das “margens pelas quais seguiram as águas do rio”: a minha orientadora Prof<sup>a</sup> Inacyra Falcão dos Santos que me acompanhou nessa dupla jornada e à Prof<sup>a</sup> Sara Pereira Lopes pela atenção dedicada. Ao Daniel pelo companheirismo, confiança, paciência,... Ao meu pai Genesio, minha mãe Cleufe, meus irmãos Eduardo e Glaucia, meus cunhados Jean e Marianne - pela credibilidade. Aos meus amigos Mariane Magno, Juliana Silva dos Santos, Rozane Cardoso, Gisela Reis Biancalana, Adriana Dal Forno, Marina Pelle, Ana Elvira Wuol, Senilde Guanaes, Cecília Borges, Camilo Scandolara, Cleide Miranda Magno, Tânia Carpinelli, Daniela Lot Lavandeira, por serenarem a turbulência daquelas mesmas águas.

Gostaria de agradecer também: ao CTG Rodeio da Querência, Invernada Artística e Patronagem 1988-1993; ao Departamento de Dança e ao Departamento de Teatro da UNICAMP; ao Instituto de Artes/UNICAMP; ao CCUEC/UNICAMP; ao LUME/UNICAMP; ao Prof<sup>o</sup> Dr. Euzébio Lobo; Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Strazzacappa; Prof<sup>o</sup> Dr Marcio Aurélio Pires de Almeida; e Prof<sup>o</sup> Dr Adilson Nascimento de Jesus.

000521833

## RESUMO

Considerando o trabalho do ator como um caminho individual a ser percorrido, o que se propõe neste estudo é a investigação de como construir o *corpo-mente orgânico*. A partir da relação investigada entre as Danças Tradicionais Gaúchas e o trabalho proposto por Mikhail Tchecov ao ator, foram detectados dois *princípios-chave* considerados fundamentais para essa construção: a *Fisicidade* e a *Imaginação*. Realizou-se, então, um processo criativo no qual se estabeleceram procedimentos técnicos para desenvolver tais princípios. Com base neste processo foi criado um exercício cênico, o qual apresentava como pretexto para a sua criação determinados movimentos das danças e a lenda gaúcha “O Sacristão e a Teiniaguá”.

## ABSTRACT

Considering the actor's work as an individual path to be covered, it is proposed in this study the investigation of how one can build the *organic body-mind*. After the investigation of the relation between the Traditional Dances of the South of Brazil and the work proposed by Mikhail Thecov to the actor, there were detected two *key-principles* considered fundamentals for this construction: the *Physicalness* and the *Imagination*. A creative process in which there were established technical procedures to develop these principles has taken place. Based on this process a cenic exercise was created, which had as a pretext to its creation certain moviments of the dances and also the south legend “The Sacristy Assistant and the Teiniaguá”.

## **SUMÁRIO**

|                                                   |    |
|---------------------------------------------------|----|
| Introdução.....                                   | 06 |
| Cap. I – Uma Tradição.....                        | 11 |
| Cap. II – Sobre Mikhail Tchecov.....              | 20 |
| Cap. III –Construindo a organicidade do ator..... | 30 |
| 3.1. A Relação.....                               | 30 |
| 3.1.1. Princípios-chave.....                      | 34 |
| 3.2. Dando forma às imagens.....                  | 38 |
| 3.2.1. O resgate.....                             | 40 |
| 3.2.2. Transformação - do processo à criação..... | 59 |
| Conclusão.....                                    | 75 |
| Bibliografia.....                                 | 78 |
| Apêndice A – As Danças.....                       | 84 |
| Anexo A – Texto adaptado.....                     | 86 |

## INTRODUÇÃO

O ator, elemento indispensável para o acontecimento teatral, é o principal responsável pela materialização do invisível, pelas impressões que ativarão o imaginário de quem é atingido por sua presença. Sobre ele é que recai a função de concretizar suas imagens, de compartilhar o subjetivo, o impalpável, através da sua capacidade de estar organicamente em cena, ou seja, de estar em cena agindo, inteiramente disponível, interna e externamente.

Seu trabalho pode ser visto como um caminho individual a ser percorrido, no qual cada um organiza e constrói o seu processo a partir das experiências vividas, sejam de âmbito profissional ou pessoal. Em seu corpo fica impressa toda sua experiência.

Essa investigação justifica-se, não só por uma necessidade individual, mas pela necessidade de se criarem possibilidades de sistematização do trabalho do ator, unindo a experiência de tradição pessoal à de procedimentos técnicos teatrais já registrados, para que outros atores possam se utilizar como ponto de partida para suas próprias reflexões.

Tendo em vista essa busca de construir uma forma pessoal de alcançar um **corpo-mente orgânico** é que esse estudo foi desenvolvido.

A trajetória se iniciou quando participei de um grupo de danças em um Centro de Tradições Gaúchas – “CTG Rodeio da Querência”, na cidade de Frederico Westphalen-RS – no período de 1988 a 1993. Nesse momento foram absorvidos, de forma espontânea, princípios técnicos que mais tarde, na graduação em Artes Cênicas, vim a relacionar com os princípios desenvolvidos para a atuação teatral. A dança, por si só, trabalhava o corpo para estar em cena. Sua prática, aos poucos, transformava o corpo do dia-a-dia em um corpo cênico.

Durante a graduação, tive contato com diversas propostas de técnicas para o ator, entre elas a trabalhada por Mikhail Tchecov. Um método que se preocupa com a construção da unidade psicofísica, que propõe procedimentos técnicos, tendo como objetivo maior, a construção de um corpo-mente orgânico.

Então surgiu, a hipótese de que, tanto as Danças Gaúchas quanto os procedimentos sugeridos por Tchecov encaminhavam para a construção de um corpo-mente orgânico, possuindo como base os mesmos princípios técnicos.

Essa suposição foi confirmada quando realizei, durante o mestrado, um resgate das coreografias dessas danças e a memória trouxe à tona a maneira como essas eram trabalhadas e transmitidas de dançarino para dançarino, bem como o universo ao qual pertenciam.

Após esse trabalho, era preciso detectar quais eram exatamente os princípios em comum que essas duas práticas desenvolviam.

A investigação deu-se por meio da criação de um exercício cênico individual, onde o ator propõe os procedimentos técnicos ao próprio ator e, dessa forma, busca uma forma pessoal de encaminhar seu processo criativo.

Esse processo de criação iniciou-se a partir do resgate das Danças Tradicionais Gaúchas, seguido pela seleção de determinados movimentos de suas coreografias. Essa escolha deu-se pelos movimentos que sugeriam mais possibilidades de ações, os quais passaram, num segundo momento, por um processo de transformação e ressignificação.

A partir disso, foi criada a partitura que corporificou em cena a lenda “O Sacristão e a Teiniaguá”, lenda da Tradição Gaúcha, previamente selecionada para a construção do exercício cênico.

No capítulo I dessa dissertação, abordarei quais são os aspectos que compõe o aprendizado e a espetacularidade das Danças Gaúchas, e brevemente suas origens. Explicação que introduz a discussão sobre a relação existente entre os princípios comuns à dança e à arte teatral.

No capítulo II, tratarei a respeito da proposta pedagógica que Mikhail Tchecov desenvolveu para o ator, abordando os procedimentos

técnicos por ele trabalhados e os princípios que enfatiza em seus exercícios psicofísicos.

Dividido em dois subcapítulos: “A Relação” e “Dando forma às imagens”, o capítulo III primeiramente apresenta como se dá à relação entre os princípios desenvolvidos pelas Danças Gaúchas e os trabalhados por Tchecov. E, na segunda parte, como foi realizado o resgate dessas danças, abordando também o processo de criação do exercício cênico “Teiniaguá”.

No transcorrer desse estudo, pude encontrar os dois princípios, que acabaram por guiar o trabalho, os quais denominei como *princípios-chave* para a construção do corpo-mente orgânico do ator: a fisicidade e a imaginação.

A partir deles, no decorrer do processo criativo se estabeleceram procedimentos técnicos que, se realizados pelo ator em sua completude, de corpo-mente presente, serão capazes de contribuir com o desenvolvimento de tais princípios, o trabalho sobre: a percepção de si, a musculatura, as articulações, o impulso, o fluxo, a base, a voz e a atenção.

Acredita-se que cada ator pode, partindo de suas experiências pessoais, construir seu próprio caminho, buscando sua forma particular de expressão.

A partir do momento em que o ator se percebe em seu trabalho e imprime nele sua história pessoal, não separa mais sua vida de sua arte, tudo reflete o que ele é, e o que ele é, é o caminho que já percorreu.

## Capítulo I

### UMA TRADIÇÃO

“A tradição é o ato de transmitir os fatos culturais de um povo, através de suas gerações. É a transmissão das lendas, narrativas, valores espirituais, acontecimentos históricos, hábitos inveterados, através dos tempos, de pais para filhos. É a memória cultural de um povo. É um conjunto de idéias, usos e costumes, recordações e símbolos, conservados pelos tempos, pelas gerações”.<sup>1</sup>

O estado do Rio Grande do Sul formou-se, principalmente, a partir da reunião das culturas ameríndia, africana, espanhola, portuguesa, alemã, italiana e polonesa. Nesse sentido sua própria gente e tradição acabaram por configurar-se como uma combinação dessas raças, de seus organismos, sentimentos e costumes.

Dessa forma foram sendo misturados os ideais, os valores, os gostos, as histórias, as receitas, as músicas, as danças e aos poucos foi nascendo de fato o gaúcho, o nativo daquela região.

Após o advento da indústria, as cidades foram crescendo e oferecendo diferentes possibilidades de vida às pessoas que viviam no

---

<sup>1</sup> LAMBERTE, Salvador Fernando. ABC do Tradicionalismo Gaúcho. P. 20.

campo, dessa forma os costumes tradicionais até então cultivados, foram sendo esquecidos e/ou substituídos.

Por volta de 1948, tendo lançado olhar sobre esse abandono das raízes culturais, os gaúchos Barbosa Lessa e Paixão Cortez realizaram, desejando retomar e preservar as antigas danças tradicionais da região, uma pesquisa no sul do Brasil. Dessa forma conseguiram reunir algumas danças que, segundo eles, eram as mais representativas do estado do Rio Grande do Sul.

A partir desta investigação, puderam registrar as coreografias e músicas encontradas e, em 1956, editaram o livro "Manual de danças Gaúchas", contendo a descrição das danças pesquisadas. Atualmente, o referido livro, unido a outro, editado pelo MTG<sup>2</sup>, "Danças Tradicionais Gaúchas", são considerados como referência e base para o aprendizado dos mais jovens nos Centros de Tradições Gaúchas - CTG<sup>3</sup>.

Estes CTGs possuem grupos denominados "Invernadas Artísticas", que comportam trovadores, gaiteiros, violeiros, declamadores, cantores e grupos de danças. Estes últimos estudam e mantêm vivas as coreografias, apresentando-as em festividades. Assim as danças tradicionais gaúchas acabam passando de geração em geração.

---

<sup>2</sup> MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho.

<sup>3</sup> Os Centros de Tradições Gaúchas são entidades associativas com finalidade sócio-cultural. Podem ser encontrados não só no Rio Grande do Sul e em outros estados brasileiros como também em alguns outros países.

Da mesma forma que o estado do Rio Grande do Sul surgiu do encontro entre vários povos, também suas danças se caracterizam pela combinação de suas culturas. Com o passar do tempo, e à medida que foram sendo dançadas, essas danças se reorganizaram acabando por tornarem-se próprias dos gaúchos.

Os elementos como os sapateios, os ritmos, a formação de pares independentes ou em fileiras, as castanholas (como são chamados os estalos dos dedos), o passeio de braços dados, os giros, os pares enlaçados, os passos de polca, os chotes, a interpretação alegre e cantada, a gaita<sup>4</sup>, as reverências, os gestos e os passos comedidos, são heranças que, aos poucos, foram combinando-se até formarem as coreografias que conhecemos hoje.

"São universais os elementos; são regionais as combinações. Pois o que confere fisionomia regional a cada região não é tanto a matéria original como o produto de suas especiais e singulares maneiras de superposição e mescla".<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Instrumento também conhecido como Acordeon.

<sup>5</sup> BARBOSA LESSA, L.C. e PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. Danças e Andanças da Tradição Gaúcha. P. 17.

Segundo BARBOSA LESSA<sup>6</sup>, as danças tradicionais gaúchas podem ser divididas em três grupos diferenciados: sem sapateio, com sapateio e danças exclusivamente masculinas.

As danças caracterizadas sem sapateio são: Maçanico, Chimarrita, Pezinho, Cana-verde, Caranguejo, Chotes de Duas Damas, Chote Quatro Passi, Pau-de-fita, Quero-Mana, Rancheira de Carreirinha e Rilo. As com sapateio: Tirana do Lenço, Anu, Balaio, Chimarrita Balão, Roseira, Tatu com Volta no Meio e Tatu de Castanholas. E finalmente as danças exclusivamente masculinas que são a Chula e a Dança dos Facões.

As referidas danças, com exceção das masculinas e do "Chotes de Duas Damas", onde um peão<sup>7</sup> dança com duas prendas<sup>8</sup>, configuram-se como coreografias dançadas em conjunto de pares, independentes ou dependentes, ora em fila, ora em círculo ou meio círculo.

A invernada de danças é acompanhada por um grupo musical formado por gaiteiros, violeiros e vocalistas.

Variando de acordo com a época a ser representada pelo grupo, o figurino - que no caso denomina-se pilcha - habitualmente usado pelos dançarinos é, para as prendas, um vestido longo e rodado, de tecido geralmente florido e sapatos de salto baixo e, para os peões,

---

<sup>6</sup> BARBOZA, Maria Cândida. Aspectos de folclore, tradição e cultura do Rio Grande do Sul: fundamentos básicos para quem quer conhecer e divulgar a cultura gaúcha. P. 71.

<sup>7</sup> Denomina-se peão, na referida tradição, o homem, no caso o dançarino.

<sup>8</sup> Denomina-se prenda, na tradição gaúcha, a mulher, no caso a dançarina.

bombachas, que são calças largas, camisa, lenço no pescoço e botas de cano longo.

Um dos peões faz o papel do Posteiro, sendo incumbido de indicar quais as danças a serem dançadas naquele momento, bem como de comunicar o início e o final das mesmas. Através de comandos como: abre a Gaita gaiteiro (para iniciar o espetáculo); tirar o espinho (determinando o tipo de sapateio a ser desenvolvido); cumprimento da prenda; torna-se, ele, o responsável pelas ordens e organização do grupo.

Cada apresentação inicia e termina com a coreografia de entrada e saída respectivamente. Diferente das anteriores, estas são fruto da criatividade dos grupos ou coreógrafos que, a partir do repertório de movimentos e temas da referida cultura, elaboram outras seqüências, as quais acompanham os grupos por algum tempo. Muitas delas mantêm espaço para a improvisação dos dançarinos, em cena.

Essas coreografias, atualmente, são encaradas como verdadeiras dramatizações, principalmente quando apresentadas em grandes festivais como, por exemplo, o ENART<sup>9</sup>. Para colocar em cena temas como situações da história do estado, ou da origem de seus povos, são elaborados cenários e figurinos especiais, no intuito de criar uma atmosfera de representação.

---

<sup>9</sup> Encontro de Artes e Tradição Gaúcha.

No decorrer de seu aprendizado, primeiramente este dançarino prima pela exatidão na execução da coreografia aprendida, através do trabalho intenso de repetição das mesmas. Num segundo momento, outra questão se faz necessária: peões e prendas não devem apenas executar movimentos vazios de significado e, sim, devem se envolver inteiramente na coreografia e na situação em que estão atuando, transformando os movimentos em ações.

“... não é a *quantidade* de danças que eleva o mérito de um repertório artístico-tradicionalista. É a *qualidade* da interpretação. É a *técnica*, posta a serviço da Tradição”.<sup>10</sup>

As danças tradicionais gaúchas são geralmente cantadas e coreografadas detalhadamente, necessitando, assim, do imaginário de cada participante para tornar vivos e expressivos os movimentos que são repetidos ao longo dos anos.

Cada uma delas possui características particulares, porém alguns movimentos se mantêm ou sofrem pequenas alterações, dependendo da coreografia em que estão inseridas. Podemos citar, como exemplo: os sapateios realizados pelos peões, que podem ser de ritmo binário ou

---

<sup>10</sup> BARBOSA LESSA, L.C. e PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. Danças e Andanças da Tradição Gaúcha. P. 129.

ternário; o sarandeio<sup>11</sup> realizado pelas prendas, que podem ser contínuos, interrompidos, com avanços ou no lugar; o aceno com o lenço; as castanholas; os giros; os cumprimentos; os passeios; as palmas; os avanços e recuos; as saudações; as tentativas de conquistas e os encontros.

O tema do romance está freqüentemente presente, arraigado na memória de um povo que muito viveu em meio a revoluções. As mulheres, esperando que seus homens voltassem da guerra, e estes, com esperança de sobreviver a ela para poder um dia retornar. Assim, esse repertório foi se formando repleto de situações de conquistas e namoros.

Pode-se afirmar que a prática das danças gaúchas não significa apenas dançar um repertório, constitui-se numa vivência intensa da cultura, sendo incorporado assim em cada dançarino a postura ou o papel social que lhe é atribuído.

A prática das Danças Tradicionais Gaúchas, o aprendizado de suas coreografias através dos ensaios e o transcender do movimento mecânico, bem como o momento da realização dos espetáculos vivenciados, somado aos preceitos culturais que envolvem essa prática com sua ética e disciplina, contribuem para a construção de um corpo diferenciado.

---

<sup>11</sup> Sequência de passos que as prendas executam em praticamente todas as Danças Tradicionais Gaúchas.

Assim, no exercício da dança, pela técnica e pela criação emerge um corpo cênico, que representa um tipo característico da cultura: peão e prenda.

Este corpo, que pode ser referenciado como um **corpo em estado de prontidão**, presente e disponível, é criado pelo desenvolver de uma técnica, na qual princípios básicos para a atuação cênica são trabalhados no intuito de alimentar um instrumental, que é o corpo, para a execução e a criação cênica.

A partir desta análise, pode-se então fazer uma ponte entre a presença do dançarino e a do ator em cena. Este paralelo dá-se, não só na estrutura de espetáculo - em se tratando de elementos cênicos como cenário, sonoplastia, figurino - como na atuação do dançarino que se imbuí de atmosfera, situação de representação e personagem, e, o que se torna o principal neste estudo, em sua formação técnica corporal.

Esta é elaborada através do aprimoramento de elementos da atuação cênica. Pode-se nomeá-los como: postura em cena, concentração, base, coluna, ritmo, foco, equilíbrio, fluidez, impulso, exatidão, interpretação, desenvoltura, imaginação, vontade, desenho e qualidade de movimento, espírito de grupo, responsabilidade e generosidade.

O aprendizado e a prática das Danças Tradicionais Gaúchas desenvolve princípios técnicos fundamentais para a formação do

dançarino, os mesmos presentes na formação do ator. Princípios estes que constroem este corpo cênico seja ele empregado na dança ou na arte teatral.

Assim, essas danças não se constroem com movimentos sem significados, ao contrário, por fazerem parte de uma tradição, da história de um povo, carregam em si a possibilidade de integração entre movimentação, imaginação e voz do dançarino.

Assim a dança pode ser considerada como organizadora de um corpo que atua, um instrumento para a construção de uma organicidade, diferenciada do corpo cotidiano, trabalhando o nível poético do corpo do ator; como propiciadora da elaboração de um corpo cênico, ou seja, de um corpo instrumentalizado para a cena, no qual princípios técnicos são desenvolvidos.

## Capítulo II

### SOBRE MIKHAIL TCHECOV

Mikhail Tchecov<sup>12</sup>, aluno de Stanislavski, carregou consigo a herança de reflexões a respeito da pedagogia do ator. Pesquisou e registrou um método de atuação no qual propõe a sistematização de um trabalho prático, enfatizando o que chama de "*atuação inspirada*"<sup>13</sup>.

Para ele a inspiração se apresenta como a base do trabalho do ator, é a centelha de luz que irradiará em sua criação. Porém, acredita que esta inspiração não pode ser comandada sem uma técnica eficaz que sirva como um caminho de acesso.

Neste sentido apresenta uma proposta de pedagogia na qual aborda pontos a serem exercitados pelo ator em sua formação: corpo e centro imaginário; composição; gesto psicológico; estilo; verdade; percepção de desenvoltura; percepção de forma; percepção estética; percepção de totalidade; qualidades (sensações e sentimentos); exercícios psicofísicos; imaginação; irradiar/receber; improvisação; totalidade; ponto focal; objetivo e atmosfera<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Adotou-se a escrita de seu nome na versão original, em russo.

<sup>13</sup> CHEKHOV, Michael. On the technique of acting. Prefácio XXXV.

<sup>14</sup> IDEM: XXXVI.

Para desenvolver os quesitos acima relacionados, Tchecov aborda três requisitos que, segundo ele, não podem ser ignorados pelo ator: a "*sensibilidad del cuerpo ante los impulsos psicológico creadores*"; a "*riqueza de la psicología em sí misma*"; e a "*completa obediencia de ambos, cuerpo y psicología, al actor*"<sup>15</sup>.

O primeiro requisito "*sensibilidad del cuerpo ante los impulsos psicológico creadores*", pode ser entendido como o desenvolvimento da sensibilização do corpo ator, do aprender a se perceber e "ouvir" sua imaginação para que os exercícios propostos não se tornem apenas físicos. Criar um "existir", alicerçado na percepção de si, colocando suas impressões individuais no que faz. Segundo Tchecov "*el cuerpo del actor debe moldearse y rehacerse desde adentro*"<sup>16</sup>.

No segundo, "*riqueza de la psicología em sí misma*", refere-se ao trabalho do ator de nutrir sua própria subjetividade. Exercitar sua capacidade de memória e imaginação, e, entender o pensamento de pessoas de outras épocas e de outras culturas, permitirá que se torne mais sensível e flexível a sutis diferenças que possa haver entre seus personagens.

---

<sup>15</sup> "Sensibilidade do corpo diante dos impulsos psicológicos criadores"; a "riqueza da própria psicologia"; e o "domínio completo do ator sobre seu corpo e sua psicologia" (tradução nossa). CHEJOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 22, 24, 25.

<sup>16</sup> "O corpo do ator deve remodela-se e refazer-se a partir de dentro" (tradução nossa). CHEJOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 24.

“El cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, debe ser poseído y colmado por ellas hasta que lo trasmuten gradualmente en una membrana sensitiva, una especie de receptor o conductor de las imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos”<sup>17</sup>.

A *“completa obediencia de ambos, cuerpo y psicología, al actor”* que é o último requisito enfatiza a necessidade do ator de, além de desenvolver a percepção de seu corpo e sua imaginação, criar caminhos para acessar esse conhecimento sobre si, os impulsos e sensações que o levam a criação. A partir dessa construção o mesmo poderá realizar o que desejar da forma que desejar, tornando seu corpo e sua imaginação flexíveis a sua própria vontade.

“Pero el actor, que debe considerar su cuerpo como un instrumento con el cual expresar las ideas creadoras en el escenario, debe esforzarse por obtener la completa armonía entre ambos: cuerpo y psicología”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> “O corpo do ator deve absorver qualidades psicológicas, deve ser tomado e preenchido por elas até que o transformem em uma membrana sensitiva, uma espécie de condutor ou receptor das imagens sutis, sentimentos, emoções e impulsos” (tradução nossa). CHEJOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 22.

<sup>18</sup> “Mas o ator, que deve considerar seu corpo como um instrumento com o qual expressa as idéias criadoras no palco, deve esforçar-se para obter completa harmonia entre ambos: corpo e psicología” (tradução nossa). CHEJOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 21.

Exercitando-se com base nesses requisitos o ator acaba por construir sua **fisicidade**, ou seja, sua capacidade de colocar no concreto, na ação, sua subjetividade, bem como um redimensionamento de seu corpo e da sua **imaginação**. Dessa forma, conquista um corpo **disponível e expressivo**, como também um **impulso gerador da ação**, que faz com que seu corpo aja **externa e internamente**.

Assim, este estudo, no que se refere à proposta de Tchecov, centra-se no aprimoramento dos dois princípios do trabalho do ator acima citado, fisicidade e imaginação, ou seja, em seus exercícios psicofísicos.

“Solamente un incontestable dominio sobre su cuerpo y su psicología le darán la indispensable confianza en sí mismo, así como la independencia y armonía necesarias para su actividad creadora”<sup>19</sup>.

Esses são investigados, levando em consideração que não é sua forma o mais importante e, sim, o princípio por eles trabalhado, bem como a necessidade do ator de estar inteiramente presente e à vontade no que está fazendo.

---

<sup>19</sup> “Somente um incontestável domínio sobre seu corpo e sua psicologia lhe darão a indispensável confiança em si mesmo, assim como a independência e harmonia indispensáveis para sua atividade criadora” (tradução nossa). CHEJOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 25, 26.

Nesta perspectiva Tchecov aponta primeiramente para um trabalho sobre a musculatura onde, através da prática com seu exercício de Expandir e Retrair, cria-se uma disposição física diferente da aplicada ao cotidiano. Através do trabalho de criar movimentos amplos e abertos, ocupando o maior lugar no espaço, e num segundo momento o menor lugar, a musculatura do corpo do ator é despertada e alongada, construindo dessa forma sua **expansão corporal**. Enfatiza, aqui, a importância de alternar os ritmos, não retendo a respiração, e de fazer uma pausa no final de cada movimento.

A segunda referência é o exercício sobre o Centro Imaginário, por meio do qual coloca em pauta uma questão fundamental para o ator: o **impulso**. Através da imagem de um centro no peito que constrói todo e qualquer movimento, o ator experiencia “impulsos de vida” que nascem desse centro e vão até as extremidades do corpo. Assim cria a **percepção** de que seu corpo não possui partes *separadas* por articulações e sim *ligadas* por articulações, possibilitando sua movimentação. Movimentação essa que não nasce nas extremidades, que não acontece por acaso e, sim, é impulsionada por esse centro e sabe exatamente para onde vai. Toda a ação do ator deve nascer a partir desse impulso.

Em seguida apresenta os Movimentos de Moldar. Nesse exercício, o ator deve se concentrar em fazer movimentos simples, repletos de

"*atividade interior*"<sup>20</sup>. Esses necessitam construir um contorno à sua volta, bem como serem amplos, **precisos** e claramente diferenciados uns dos outros. Esses movimentos, trabalhados a partir de **ritmos** e **intensidades** alternadas, devem manter-se preenchidos da consciência dessa "*atividade interior*".

Já no exercício *Movimentos Fluidos*, Tchecov trabalha a criação de uma **fluência** entre os movimentos. Nesse momento, mantendo-se precisos, esses movimentos devem abandonar a definição de seu início e fim passando para a construção de uma linha, a qual define como uma "onda", que conduz organicamente um movimento para o outro, crescendo e diminuindo. Apesar de executar com suavidade seus movimentos, o ator deve conservar a atividade interior e experimentar diferentes ritmos. Aqui enfatiza a **leveza** e a **fluidez** da ação.

Propõe então um terceiro tipo de movimento, os *Movimentos "Voantes"*, em que o ator deve criar movimentos como se voasse no espaço. Não voar num sentido tão suave como antes, mas considerando o ar à sua volta como algo que o carrega e o impulsiona para o movimento seguinte. Ao mesmo tempo em que suspende a si próprio, em que luta contra a lei da gravidade, seus movimentos voam para longe dele. Tendo em mente essa imagem, sugere ao ator que faça movimentos de variadas dimensões até chegar no mínimo de

---

<sup>20</sup> CHEKHOV, Michael. On the technique of acting. P. 45.

movimento com o máximo de **impulsos** internos, variando o ritmo. Observa a atenção que o ator deve manter na atividade interior para não se deixar envolver por uma possível doçura e sentimentalismo que esses movimentos podem aludir.

O sexto exercício é o de Movimentos de Irradiação. Aqui Tchecov propõe que os movimentos, criados pelo ator, devem ocorrer como se emitissem raios pelo espaço, na direção em que é executado. Trata-se de enviar para fora do corpo a atividade interna criada junto com o movimento. Enfatiza nesse momento que irradiação nada tem a ver com tensão física. Primeiramente os raios acompanham o movimento e, no decorrer do exercício, chegam a precedê-lo ou continuam acontecendo depois do mesmo ter sido feito.

“Radiar sobre el escenario, equivale a *dar*, expeler. Su contrapartida es *recibir*. La verdadera actuación es un constante intercambio de las dos cosas”<sup>21</sup>.

Exercitando-se sobre essas quatro propostas de movimentos, acredita-se que o ator construirá uma riqueza interna juntamente com uma liberdade externa que, unidas, atuarão em função de sua organicidade em cena.

---

<sup>21</sup> “Irradiar sobre o palco, equivale a dar, lançar. Sua contrapartida é receber. A verdadeira atuação é um constante intercâmbio dessas duas coisas” (tradução nossa).CHEJOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 41, 42.

A sétima proposta é que o ator, depois de ter experienciado essas quatro qualidades de movimentos, intensifique o trabalho sobre a Imaginação. Este se dará a partir da repetição imaginária dos exercícios de moldar, flutuar, voar e irradiar até que, em sua imaginação, o ator possa acessar as sensações que esses exercícios lhes proporcionam.

Tchecov então apresenta quatro qualidades importantes a serem desenvolvidas pelo ator as quais preenchem e completam seus movimentos objetivando a construção de um “corpo mais artístico”<sup>22</sup>: *percepção de desenvoltura; percepção de forma; percepção estética e percepção de totalidade.*

Construir a percepção de Desenvoltura consiste em desenvolver a “ability to express things in a light and easy way, in his psychological and physical makeup”<sup>23</sup>. Ainda que a ação ou personagem elaborada pelo ator seja pesada, cabe a ele a desenvoltura de permanecer leve, relaxado em cena. Tchecov alerta para a diferença entre facilidade e passividade. Ao contrário desse último, na percepção de desenvoltura um impulso interno está presente o tempo todo.

Ao abordar a percepção de Forma, refere-se principalmente aos exercícios de moldar. Os movimentos, formas construídas, necessitam ser precisos, claros, tanto em sua estrutura quanto na conformidade do

---

<sup>22</sup> CHEKHOV, Michael. On the technique of acting. P. 48 (tradução nossa).

<sup>23</sup> “... habilidade de expressar as coisas de uma maneira clara e fácil na sua constituição física e psicológica” (tradução nossa). CHEKHOV, Michael. On the technique of acting. P. 48.

que querem comunicar. Assim não basta o ator possuir internamente impulsos e sensações se não conseguir comunicá-las através de formas concretas e precisas, e, estas, devem ser construídas a partir de dentro.

Através da prática da observação do cotidiano, é exercitado o senso de Estética do ator. Não considerando a beleza física o importante e sim a poesia existente no interior de cada gesto, objeto, pessoa ou lugar, o ator deve resistir a vontade de ser belo; seu trabalho deve ser desenvolvido com “verdadeira beleza”, a qual nasce sinceramente no interior de cada um.

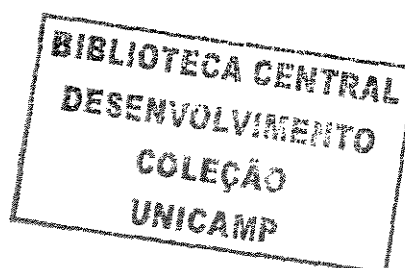
No último exercício propõe a construção da Percepção de Totalidade pelo ator a partir do trabalho com a memória e a imaginação. Nesta etapa desenvolve-se a percepção de que cada ação possui estrutura de uma obra acabada, uma inteireza, ou seja, começo, meio e fim. Esse princípio invade o trabalho do ator em todos os momentos. Pode-se pensar na integridade de cada ação, na integridade da vida de uma personagem, bem como na integridade de uma montagem cênica. Nestas, existe um fio condutor que carrega a linha de ação, que justifica o como e o porquê de estar fazendo aquilo daquela forma. Ao ator cabe construir e manter este fio que justifica toda sua ação.

Esses exercícios devem ser desenvolvidos pelo ator como um treinamento. Praticados seriamente, pouco a pouco serão incorporados ao seu repertório e aparecerão intuitivamente em seu trabalho.

Assim, pode-se ressaltar dois princípios básicos que permeiam todo o trabalho que Tchecov propõe para a formação de ator: a fisicidade e a imaginação.

O trabalho do ator consiste em expressar por meio de formas aquilo que deseja. Estas devem ser precisas e preenchidas com sua imaginação, princípio a ser alimentado constantemente pelo ator e, se aprimorado, permite que ele viva o ato da cena a cada instante que a refaz.

São as imagens que ligam o real e o simbólico. A forma viva depende do imaginário, da experiência interna que cada ator pode experienciar e expressar.



## Capítulo III

### CONSTRUINDO A ORGANICIDADE DO ATOR

Os dois universos aqui apresentados – as Danças Tradicionais Gaúchas e a proposta de trabalho para o ator, de Mikhail Tchecov – serviram como estímulo, ponto de partida para uma reflexão sobre a *organicidade no trabalho do ator*.

#### 3.1. A RELAÇÃO

A partir da experiência física das referidas práticas, pude tecer algumas relações entre o trabalho do dançarino<sup>24</sup> e o do ator no que se refere à construção de um *corpo-mente orgânico*<sup>25</sup>.

A condição desse *corpo-mente orgânico* trata da habilidade para agir que o ator constrói a partir de um impulso físico que é sustentado, durante a ação, pelo fluxo corpo-mente sincronizado; significa agir naturalmente<sup>26</sup> com o corpo disponível ao mesmo tempo *interna e externamente*. É a total unidade, presentificando a ação no momento da cena.

---

<sup>24</sup> Entenda-se por *dançarino*, neste contexto, o dançarino das Danças Tradicionais Gaúchas.

<sup>25</sup> Considerando a voz como parte do corpo.

<sup>26</sup> Segundo Peter Brook em *A porta aberta* (P. 60), agir naturalmente significa não analisar nem comentar o momento, apenas agir verdadeiramente.

Ruffini, in BARBA, quando expõe o pensamento de Stanislavski sobre a organicidade salienta que:

“A organicidade corpo-mente revela-se no corpo que não age em vão, que não se esquia da ação necessária, que não reage de uma maneira autocontraditória e contraproducente. Na verdade, o corpo-mente orgânico é a ‘condição humana mais simples e normal’, e é desconcertante que ela ‘desaparece sem deixar vestígio, tão logo o ator põe os pés no palco’. Desconcertante, mas real, como todos sabemos. Tão logo está no palco, o corpo tende a tornar-se redundante, negligente e incoerente: ele age em vão, recusa-se a representar, contradiz-se a si mesmo. Ele perde a organicidade que possuía antes de entrar em cena e a terá de volta tão logo deixe o palco. Para criar a organicidade, a ‘voz da vida humana, da realidade’, ‘trabalho, estudo e técnica’ são necessários”<sup>27</sup>.

Pode-se considerar, então, que a busca pela organicidade do ator passa por um método de aprendizado no qual se estabelecem princípios e procedimentos no intuito de auxiliar o ator na construção desse estado em cena. Tchecov reflete sobre sua prática e nos apresenta uma forma de organizar seus procedimentos.

---

<sup>27</sup> BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. P. 150.

O ator de que Tchecov fala, e ao qual me refiro, tem na organicidade uma meta a ser alcançada, um caminho a ser construído. É com esse intuito que o desenvolvimento sincronizado dos aspectos físicos e psicológicos do ator são propostos, pois somente sendo um corpo disponível psicofisicamente o ator pode realizar, de fato, a concretização do seu imaginário na ação em cena.

Na Dança Gaúcha, por se tratar de uma manifestação tradicional, esse aprendizado em nome da construção desse corpo não existe. Diferente do ator que busca a organicidade, o dançarino a constrói espontaneamente<sup>28</sup>, tendo em mente apenas o desejo de dançar, realizar um gestual codificado do imaginário de sua tradição o mais perfeitamente possível. Esse gestual traz, conjuntamente com o movimento, temas, circunstâncias dadas, enfim, toda uma história que deve ser incorporada na sua efetivação. O aprendizado físico vem imbuído de uma lógica que lhe dá sentido. O dançarino reporta-se a uma época e circunstância que não são as suas, mas de seus ancestrais, cabendo a ele reviver plenamente aquele momento representado na dança.

No decorrer do exercício das danças, através de sua repetição e apresentações, o gestual apreendido deixa de ser algo imposto de fora para dentro e passa a ser algo alimentado pela imaginação do

---

<sup>28</sup> Digo espontaneamente devido a não busca dessa organicidade e, sim, a conquista natural da mesma quando da preocupação de imbuir-se de sua tradição para executar as danças.

dançarino, algo que ele possui internamente e que se manifesta externamente, da imaginação para a fisicidade.

A diferença apresentada está no nível de procedimento: Tchecov propõe exercícios psicofísicos para desenvolver um instrumental do ator que corresponda aos princípios que podem levar à organicidade na construção da cena, enquanto a dança os exercita através do próprio aprendizado das coreografias e de suas apresentações.

### 3.1.1. Princípios-chave

Ter conhecido, no corpo, a experiência de viver inteiramente as danças gaúchas, construindo um corpo cênico e, num segundo momento, percebido que essa aquisição, já impressa em meu corpo pela dança, se relacionava com o trabalho proposto ao ator por Tchecov, possibilitou a percepção que ambas possuem verdades em comum e se relacionam fundamentalmente no que concerne ao desenvolvimento do que chamarei de *princípios-chave para a construção da organicidade do ator*, ou seja, a **imaginação** (interno) e a **fisicidade** (externo).

Considero aqui **imaginação** como a capacidade do intérprete de criar imagens. Essas podem nascer a partir de estímulos visuais, auditivos, olfativos, táteis... As imagens criam estados internos que, transformados em impulsos, se exteriorizam transformando-se em ação. O estímulo e desenvolvimento da imaginação são indispensáveis ao ator, desde exercícios com procedimentos básicos até a construção de seus personagens, se for considerado que é através da imaginação que ele se coloca, particularmente e intransferivelmente, no que se configura como sua criação.

A partir de um estímulo, o ator, por meio de sua imaginação, reconfigura e ressignifica, construindo uma ponte entre o real e o

simbólico. Assim, cria sua forma, única, de manifestar uma imagem, preenchida por seu imaginário.

É por meio da imaginação que o ator evita se tornar um repetidor de formas vazias, que ele aprende como se vive, como pela primeira vez, cada ação toda vez que a refaz.

De acordo com ADLER:

“Talento e técnica é o que, finalmente, transforma os aspectos mortos em vivos – de ‘teatrais’ a humanos, do artifício à arte – por intermédio de um ingrediente secreto: a imaginação do ator”<sup>29</sup>.

A ação, concretizada na exteriorização dos impulsos internos, é o que denomino **fisicidade**, ou seja, a forma concreta, externa, de o ator revelar suas imagens internas. É por meio dela que ele pode tornar físico, visível, o lado subjetivo de sua criação, o invisível.

É através da realização concreta da imaginação no corpo do ator, em cena, que este alcança seu objetivo fundamental, a comunicação com o espectador.

Aqui é preciso salientar que a arte teatral é feita para um observador, portanto necessita primordialmente da comunicação entre ator e público. Para tanto é preciso que o ator consiga concretizar uma

---

<sup>29</sup> ADLER, Stella. Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov. P. 131.

idéia, imagem ou situação. De nada adianta a imaginação dentro do ator: ela precisa emergir para algum ponto físico (corporal e/ou vocal), tornar-se externa, visível. Não bastam suas imagens, elas precisam materializar-se causando sensações no público, fazendo-o perceber algo através dos seus próprios sentidos.

A relação entre fisicidade e imaginação é contínua no trabalho do Tchecov. Sempre que apresenta um exercício como, por exemplo, o “movimentos de moldar”, além de se preocupar em instrumentalizar fisicamente o ator, desenvolvendo sua sensibilidade quanto às formas que seu corpo constrói no espaço, enfatiza que essas devem nascer a partir de dentro. A forma externa, desde a mais simples até a mais complexa, nasce de um impulso físico interno; é preenchida de uma intensa “atividade interior”. Segundo Stanislavski:

“... o elo entre o corpo e a alma é indivisível. A vida de um dá vida ao outro. Todo ato físico, exceto os puramente mecânicos, tem uma fonte interior de sentimento”<sup>30</sup>.

Considero essa mesma preocupação quando as danças gaúchas enfatizam a consciência de que a gestualidade ali apresentada não é, e não foi, construída por movimentos aleatórios e sem significados. Antes,

---

<sup>30</sup> STANISLAVSKI. A preparação do ator. P. 183.

foi criada a partir de um imaginário popular carregando, em sua forma, seus costumes, suas histórias, sua tradição.

Para que as apresentações de suas coreografias se tornem verdadeiros espetáculos, primam pela perfeição do gestual, combinado com a imaginação de cada dançarino, o que o torna vivo e atuante, mesmo realizando uma forma que não foi criada por ele e, sim, aprendida e superada por ele. Digo superada porque já não se trata de um movimento que outrem criou, mas, sim, de um movimento que se torna pessoal e, para cada um dos dançarinos, possui um significado particular.

Portanto, Tchecov, através do trabalho da psicofisicidade, propõe a concretização da imaginação do ator na concretude de sua ação enquanto que, as danças, a concretização do imaginário dos dançarinos na concretude das coreografias de sua tradição.

### 3.2. Dando forma às imagens

“O processo de dar forma é sempre um compromisso que temos que aceitar, dizendo ao mesmo tempo: “É provisória, tem que ser renovada”. Trata-se de uma dinâmica que nunca terá fim”<sup>31</sup>.

Considerando que a criação é o momento em que culmina o trabalho do ator e, no intuito de experimentar, na prática, a relação que se ia tecendo no decorrer deste estudo iniciei, individualmente, uma pesquisa de processo criativo. Um exercício cênico a partir da lenda “A Salamanka do Jarau”, do universo popular gaúcho, para cuja concretização busquei selecionar procedimentos apropriados para o desenvolvimento dos “*princípios-chave*” abordados, **fisicidade** e **imaginação**.

Após ter pesquisado algumas versões da lenda, a opção se deu pela escrita por João Simões Lopes Neto, “O Sacristão e a Teiniaguá”<sup>32</sup>, por acreditar que a poética de sua escrita impulsiona a ação cênica através de imagens extremamente concretas.

No decorrer das experimentações foi se definindo que a lenda seria colocada em cena sob a perspectiva de um de seus personagens,

---

<sup>31</sup> BROOK, Peter. A porta aberta. P.45.

<sup>32</sup> LOPES NETO, João Simões. Contos Gauchescos, P. 57.

Teiniaguá<sup>33</sup>, o que acabou por definir a linha de ação que a montagem do exercício cênico seguiria.

Objetivando expor de forma clara o processo criativo, separei-o em duas etapas, que se construíram juntas, uma alimentando a outra:

1ª) Reconstrução das danças tradicionais e reaproximação do imaginário gaúcho;

2ª) Criação e organização de ações a partir da transformação do material trabalhado, em função da concretização cênica do texto escolhido.

---

<sup>33</sup> Conta a lenda que num dia muito quente, no povoado de São Tomé, enquanto todo mundo seesteava, o sacristão foi até a lagoa refrescar-se um pouco. Nesse momento percebe algo estranho, a água da lagoa ferve e borbulha sem explicação. Era Teiniaguá, uma princesa moura transformada por Anhagá-pitã, deus indígena, em uma lagartixa que traz na cabeça uma pedra preciosa, brilhante da cor de um rubi. Ele sabia que se a possuísse poderia ter todas as riquezas do mundo. Aprisionou-a numa guampa e levou-a para seu quarto, alimentando-a com mel de lexiguana. Teiniaguá transforma-se então em mulher e revela que tudo aquilo já estava escrito e que ele seria seu par se a cruz do seu rosário não a esconjurasse. Pede para beber o vinho da santa missa e o sacristão, apaixonado, rouba-o e se embebedam; isso se repete por dois dias. Pela manhã os padres descobrem tudo e ele é condenado a morrer pelo garrote, em frente a igreja. Teiniaguá, que havia fugido para a lagoa, percebe o perigo que corre o seu amado e volta para salva-lo. Evoca todos seus poderes, lança labaredas, abre rombos na terra, estoura a barranca do rio. Assustado o povo recua e ela salva o sacristão. Ele segue para a barranca do rio e com ela desce a correnteza. Por anos ficam juntos no Cerro do Jarau, que se tornou "o paiol das riquezas de todas as Salamancas de outros lugares".

### 3.2.1. O resgate

O processo “dando forma às imagens” teve início num mergulho no repertório de movimentos das danças da Tradição Gaúcha. Retomando suas coreografias, determinadas Danças<sup>34</sup> se incorporaram ao trabalho por haver nelas movimentos que mais sugeriam possibilidades de criação de ações.

A tentativa de re-entender corporalmente aqueles movimentos, apreendidos no passado, bem como perceber de que forma os mesmos iam retornando ao físico, a partir da **memória**, foi o primeiro passo.

A memória resgatou a prática das danças reconstruindo os movimentos que, por sua vez, acessaram o universo cultural envolvido: o campo, o lago, o calor, o abrir a porteira, o apaixonar, o esperar, o trotar, o guerrear, o arrebanhar, o encontrar...

Nesta etapa, o acesso à memória pôde ser percebido de várias formas: a partir de um ritmo proposto, da repetição de pequenos movimentos, da lembrança visual de outros dançarinos, até chegar ao todo da coreografia. A memória acabava por trazer de volta o corpo em ação, reorganizando-o enquanto se movimentava e evocando o universo ao qual pertencia.

---

<sup>34</sup> Ver Apêndice A

Segundo Damásio, as imagens produzidas por nosso corpo podem ser separadas em duas classes: *imagens perceptivas* e *imagens evocadas*. As primeiras são imagens que nos *assaltam* a partir do universo sensorial e, as segundas, pertencem àquelas que podem ser *evocadas* pela atenção enfocada em determinados estímulos, "imagens, que vão ocorrendo à medida que evocamos uma recordação de coisas do passado,..."<sup>35</sup>. E é nesta última que se enquadram: memória e lembranças.

Pode-se apontar que o trabalho com a memória, seja ele consciente ou não, é o princípio do exercício da imaginação. Partindo de uma **atenção** direcionada para algo já vivenciado – uma forma no espaço, um cheiro, uma música, um gosto – uma sensação será provocada no corpo do ator, no momento presente, que impulsionará sua imaginação, a qual se responsabilizará pela seqüência de imagens que serão criadas a partir de então.

Sempre se parte de algo conhecido para chegar ao novo. Segundo Bérqson:

"Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e

---

<sup>35</sup> DAMÁSIO, Antonio R. O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano. P. 123.

presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”<sup>36</sup>.

Essa abordagem é também apontada por Tchecov quando indica o desenvolvimento da imaginação partindo do resgate da memória. O ator passa de uma imaginação passiva, lembranças de situações e pessoas, para uma imaginação ativa, na qual começa a construir, em meio às imagens conhecidas, novas situações, fruto então de sua “Imaginação Criativa”<sup>37</sup>.

Considerando essa perspectiva é que o processo “dando forma às imagens” foi encaminhado, primando pela reconstrução das danças para, num segundo momento, a partir dos estímulos surgidos dessa retomada, e do universo que se faria presente, ir além, criando novas imagens transformadas em ações. Como se refere Campbell em Keleman:

“A partir de uma experiência, podemos criar uma imagem que passa a governar a ação, que passa a impulsionar a ação”<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. P. 30.

<sup>37</sup> CHEJOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 46.

<sup>38</sup> KELEMAN, Stanley. Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell. P. 58.

O desafio que se fez presente tratava de como construir um corpo-mente **sensível**<sup>39</sup> e **disponível**, capaz de exteriorizar sua subjetividade e impressionar, comunicar, tornar visíveis as novas imagens que aos poucos iam aparecendo, tornando-as ações concretas, mantidas pela imaginação.

Para tanto, acredito que o ator necessita desenvolver uma **percepção**<sup>40</sup> apurada de si, levando-o à compreensão de até que ponto seu corpo está preparado para realizar o que deseja, bem como descobrir quais as suas potencialidades e obstáculos.

Dessa forma, cabe a cada ator investigar as suas possibilidades, reconhecendo seu corpo e organizando-o para poder trabalhar tecnicamente sobre os aspectos particulares encontrados. Segundo dos Santos:

“O corpo é, portanto, um elemento portador de conhecimento e de expressão (...). Cada pequena parte desse instrumento tem sua importância no processo. Conhecê-lo possibilita ao indivíduo uma consciência de seus poderes e de suas limitações...”<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> “Ser sensível, para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo”. BROOK, Peter. A porta aberta. P. 17.

<sup>40</sup> “Perceber, significa antes de tudo conhecer”. BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. P. 24.

<sup>41</sup> DOS SANTOS, Inacyra Falcão. Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. P. 82.

Essa consciência é conquistada através de um trabalho minucioso de **conhecer-se**, na qual a **atenção** é focada no interno do ator, sua musculatura, respiração, imagens, impulsos ou vibrações. Sempre levando em consideração que, em última instância, o objetivo final de seu trabalho será o de *exteriorizar* artisticamente esse *interno*.

No processo de “*resgate*”, conforme as danças iam sendo retomadas, procedimentos eram desenvolvidos com a finalidade de amplificar as possibilidades de *corporificar o imaginário* que se apresentava.

Essa prática apontou para a necessidade primeira de habitar o corpo, ou seja, estar presente integralmente na sala de trabalho, suspendendo o tempo cotidiano para criar um outro tempo, *o tempo do redimensionamento e conhecimento de si*. Um processo de se reconhecer para descobrir como expressar artisticamente o que desejava.

Esse redimensionamento trata da transformação do corpo do dia-a-dia em um corpo cênico, expandido, presente e disponível, ou seja, num **corpo-mente orgânico**.

Traçando um caminho para a construção desse *corpo-mente cênico*, posso destacar procedimentos que se mostraram fundamentais nesse “*resgate*”, ou seja, o trabalho sobre a musculatura, as articulações, o impulso, o fluxo, a base, a voz e a atenção.

No dia-a-dia a **musculatura** não é utilizada em todo seu potencial, seus movimentos são limitados, o que torna alguns grupos musculares tensos, encurtados e com pouca mobilidade, acabando por transformar o corpo a partir das tensões nele impressas. Ao contrário disso, a busca do ator deve se dar por uma musculatura expandida e sem tensões desnecessárias para executar seus movimentos livremente.

Nesse sentido, o acordar e o expandir da musculatura apresentou-se, na prática, como uma forma eficaz de transformar corpo-mente do cotidiano em um corpo redimensionado.

É possuindo essa consciência apurada de si que o ator atinge uma percepção de onde, a cada dia, se localizam suas tensões, os pontos onde sua musculatura está presa e rija, para, então, poder trabalhar sobre elas.

No decorrer do trabalho diário, alongando e soltando a musculatura, eliminam-se as tensões localizadas e abrem-se espaços internos que constroem um corpo-mente flexibilizado e desperto para a livre movimentação e perfeita execução da ação.

Despojar-se das tensões, no trabalho do ator, não deve ser confundido com entrar num processo de entorpecimento corporal, antes, essa prática trata da construção de um estado no qual se estabelece, em um ponto tênue, um equilíbrio entre tensão e relaxamento.

Ao ator cabe encontrar essa medida, a sua medida. Deve construir apenas a tensão necessária para executar o que deseja no momento, o que permitirá um maior fluxo de seu movimento. Para exemplificar esse estado, Stanislavski apresenta a imagem de um gato:

“Seja qual for a posição que eu invente para ele, quer o deite de cabeça para baixo, de lado, ou de costas, fica pendurado por uma pata de cada vez, ou pelas quatro juntas. Em todos os casos é fácil notar que ele primeiro se curva como uma mola e depois, com uma facilidade extraordinária, ajeita os músculos, afrouxando aqueles de que não precisa e mantendo rijo os que está utilizando”<sup>42</sup>.

A tensão que é construída, além da necessária, só atrapalha o ator, acaba por prendê-lo, impedindo-o de revelar precisamente suas imagens. Para desfazer a tensão exagerada, é necessário criar o seu oposto, o relaxar, ou uma imagem que conduza o ator a esse estado.

A negação – não vou tensionar – acaba por reforçar ainda mais a tensão; por isso, a imagem de relaxar, soltar, desmanchar as tensões da musculatura, se torna de fundamental importância para a conquista desse relaxamento.

---

<sup>42</sup> STANISLAVSKI. A preparação do ator. P. 139.

Estar presente em cena nada tem a ver com manter rigidez muscular desnecessária. O que dá vida ao trabalho feito pelo ator, é a sua capacidade de concretizar o seu imaginário através de um corpo sensível e livre.

Assim como na musculatura, o exercício sobre a soltura e consciência das **articulações** vem para redimensionar o corpo do ator e proporcionar uma melhor fluência em sua ação.

Há necessidade de trabalhá-las a partir de exercícios que conscientizem sobre seus espaços internos e suas possibilidades, o que permitirá mais mobilidade, soltura e disponibilidade. Dessa forma o ator estará menos sujeito ao bloqueio do fluxo vital das ações em suas articulações.

Para que esse fluxo não seja impedido é necessário que, a partir de uma intenção, entendida como uma mobilização muscular que dá sentido ao agir do ator, o percurso do impulso até a concretização da ação não encontre nenhum obstáculo de tensão muscular.

Nesse momento do trabalho, é necessário despender atenção especial à **coluna**. O ator deve perceber que sua coluna possui mobilidade, percebê-la, não como um bloco inteiro e rijo, mas como formada por vértebras que, apesar de serem parte de um mesmo todo, são articuláveis.

A partir da conscientização, por meio da prática constante de exercícios específicos, a coluna, conjuntamente com as outras articulações, tornar-se-á um condutor de impulsos criadores que carregarão o fluxo vital da ação pelo corpo do ator.

O **impulso** é a essência física da ação, uma mobilização muscular que acontece a partir de uma intenção direcionada para algum lugar do espaço, alterando o corpo do ator. Segundo Burnier:

“O impulso é como a mola propulsora do movimento, que, por sua vez, será o acontecimento ou a realização da ação no espaço”<sup>43</sup>.

É este impulso, gerado num centro imaginário do corpo, que levará o movimento vivo, não mecânico e nem setorizado, mas repleto de imagem, para todo o corpo, fazendo com que a ação aconteça no espaço em um determinado tempo-ritmo.

O impulso é a base da ação do ator. É algo concreto que passa pela musculatura e articulações e que, no final de seu percurso, gera a ação; é como um fio condutor da intenção para a ação. Conforme Barba, quando aponta sobre o trabalho de Decroux, os movimentos “tornam-se

---

<sup>43</sup> BURNIER, Luis Otávio. A Arte do Ator: Da Técnica à Representação-Elaboração, Codificação e Sistematização de técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator. P. 43.

cenicamente vivos somente se são uma prolongação de um impulso ou de uma microação que acontece na coluna vertebral”<sup>44</sup>.

Essa prolongação só é possível a partir do trabalho sobre a musculatura e articulações: trata-se do **fluxo do movimento**. Do impulso cria-se uma corrente, do interno para o externo, levando-o do centro do corpo até suas extremidades. É a não fragmentação da ação do ator, um fluxo contínuo de seus movimentos.

Mesmo que uma ação se externalize somente nos dedos dos pés, internamente terá uma outra dimensão e seguirá todo um percurso, fundamental para sua existência: a partir de uma **intenção**, nascerá um impulso interno, que passará pela coluna, sua musculatura e articulações, as quais já estarão disponibilizadas, e chegará às pernas, pés, e finalmente aos dedos; dessa forma todo corpo do ator é envolvido numa mesma ação.

Para que essa ação se desenvolva plenamente no espaço e mantenha-se viva, externa e internamente, é essencial o desenvolvimento de um trabalho com a **base**, ou seja, com pés, pernas e quadris, o qual permitirá ao ator um estar solidamente posicionado. A base sustentará e dará equilíbrio ao ator.

Ter uma base sólida não significa não correr perigo, não estar nunca em desequilíbrio. A diferença é que, no ator, o desequilíbrio deve

---

<sup>44</sup> BARBA, Eugenio. A canoa de papel: tratado de antropologia teatral. P. 48.

acontecer propositalmente e não acidentalmente. O ator deve construir uma segurança, uma base, para poder estar em equilíbrio ou desequilíbrio quando for necessário.

Os pés se tornando raízes que sustentam o peso do corpo, os joelhos levemente flexionados como se fossem aterrar os movimentos, dar base, enquanto que a coluna e o espírito querendo ir além, voar no espaço, criam uma força em direções opostas que desperta um estado que não é a do cotidiano.

Nesse novo equilíbrio, o ator constrói uma base capaz sustentar a ação e uma agilidade que permitirá realizar a imagem a que se propuser, realizar o que desejar, da forma que desejar.

Considerando que voz é corpo, quando se fala da percepção, dos espaços internos, dos impulsos, da musculatura, das articulações, do fluxo, da base, do re-conhecimento do corpo, enfim, de um **corpo redimensionado** também está se abordando o trabalho sobre a voz do ator, ou seja, uma **voz redimensionada**.

No cotidiano a voz é mais freqüentemente empregada como um elemento informativo e utilitário, do que um elemento de expressão individual. Para trabalhar teatralmente sobre a voz é necessário, da mesma maneira que o restante do corpo, de um trabalho que redimensione essa voz, que a torne cênica.

Consideradas estas premissas, conjuntamente com a reconstrução das danças gaúchas e ainda buscando amplificar as possibilidades de *concretização do imaginário* do ator, é que o estudo vocal foi abordado.

Por considerar que o movimento do corpo no espaço é criado pelo mesmo **impulso** que cria o movimento, a produção e a emissão da voz do ator, também no espaço, o que se propõe é um trabalho de conscientização dessa voz conjuntamente com o trabalho de reconhecimento das articulações e expansão da musculatura.

O trabalho muscular realizado em conjunto com a produção e pesquisa de vibrações sonoras, além de conscientizar sobre a **fisicidade da voz** e apresentar os espaço internos ocupados por ela, intensifica a consciência e a atenção para o próprio corpo do ator, no momento presente.

Instala-se então uma **vontade física**, um impulso para o trabalho que ativa a transformação do estado cotidiano do ator para um corpo-mente em estado de prontidão, disponível para ser colocado a serviço da formação do ator e sua criação.

Este trabalho é proposto levando em consideração que a voz é produzida por uma musculatura que se expande e retrai e, nesse movimento inspira e expira o ar, ou seja, uma musculatura que respira. Através da expiração, arremessa o ar para fora do corpo passando e vibrando pela ossatura e pelas cordas vocais. Pode-se perceber, então,

que a **musculatura** e **ossatura** têm papel fundamental no processo de criação e emissão do som.

Considerando que o corpo naturalmente respira o tempo todo e que a proposta inicial é trabalhar sobre o acordar da musculatura, por que não despertar também o som transformando a expiração do ar em emissão sonora? Ao invés de expirar ar, expirar o som que se configura naquele momento? Dessa forma, a voz, e sua vibração, vão fazendo parte do corpo em movimento já durante os primeiros exercícios, sendo exploradas conforme a movimentação e expansão do corpo.

Os exercícios sobre as **vibrações sonoras** deixam claro para o ator o quanto sua voz realmente é física, é corpo. Preenchendo os espaços internos, constrói imagens que despertam estados e fluem para sua emissão – a **ação vocal**.

Após o trabalho com a vibração sonora, basta deixar o corpo falar, abrir espaço para a saída de som para perceber o potencial concreto que a voz apresenta, o quanto ela pode ser emitida para uma direção específica no espaço, o quanto possui intenção, a partir de um impulso interno, e o quanto a ação vocal é a prolongação da ação física. Barba falando sobre sua experiência coloca que:

“A voz era um prolongamento do corpo, que através do espaço golpeava, tocava, acariciava, cercava,

empurrava ou sondava a distância ou a poucos centímetros. Uma mão invisível que se estendia do corpo para agir no espaço, ou mesmo renunciar à ação. E também esta renúncia era dirigida pela mão invisível. Mas para que a voz pudesse agir, tinha que saber onde era o ponto ao qual se dirigir, quem era este ponto e porque se dirigia a ele”<sup>45</sup>.

Na etapa subsequente, ainda pensando trabalhar as vibrações sonoras, porém trazendo com mais ênfase a questão da emissão vocal já com a utilização de palavras, um trabalho sobre algumas canções tradicionais gaúchas foi realizado. Essas foram sendo unidas ao repertório, conforme o imaginário da tradição ia sendo ativado.

A atenção voltou-se sobre a vibração sonora, trabalhando a melodia da canção e acessando a memória e imaginação. Posteriormente, um trabalho sobre a musculatura e o colorido das palavras, abrindo possibilidades de corporificar, no tempo e espaço, as imagens que surgiam.

A busca das imagens e sons que as palavras podiam sugerir trouxe a percepção das sensações que as mesmas podiam causar no corpo: um exercício de perceber as imagens e tornar o som um condutor das mesmas, preenchendo e invadindo o espaço.

---

<sup>45</sup> BARBA, Eugenio. Além das ilhas flutuantes. P. 62.

Oida, falando de sua experiência e sobre a forma de se relacionar com as palavras, como exemplo cita o trabalho com um texto de Shakespeare:

“Com o exercício de estudar a sonoridade do texto, de observar como as palavras agem na forma que tomam a língua e os lábios, percebe-se que certos sentimentos foram evocados. É por intermédio dessas sensações físicas que se começa a penetrar o universo shakesperiano, e que se torna possível descobrir nos personagens traços novos, aspectos mais secretos. Não é suficiente, que fique bem claro, dizer palavras em voz alta. É preciso estar receptivo às sensações que essas palavras evocam no interior de nós mesmos, saber escutá-las e reconhecê-las. O acesso ao texto, por sua sonoridade, revela-se absolutamente precioso”<sup>46</sup>.

Por meio do exercício com as canções foram trabalhados elementos musicais como ritmo, melodia, altura, os quais se relacionam com a fala poética – uma fala que não se apresenta como utilitária, mas redimensiona não só o corpo e imaginário de quem a emite, como o imaginário de quem a ouve e sente.

---

<sup>46</sup> OIDA, Yoshi. Um ator errante. P. 65.

O trabalho com a canção concretiza no corpo do ator a idéia de que o som existe permanentemente dentro do corpo, em forma de vibração, mesmo quando não emitido externamente. O corpo passa a compreender que a musicalidade da fala persiste até mesmo no silêncio, nas pausas. Esse procedimento, no decorrer da prática, acaba sendo absorvido pelo ator e transferido para sua fala poética.

Assim, cria-se a consciência de que a voz está sempre presente no corpo, primeiro porque é parte dele, segundo porque sua produção e emissão são uma questão de **fisicidade** e **imaginação**. A voz não termina a cada vez que cessa a sua emissão, mas, antes, é suspensa, mantendo-se vibrante internamente, disponível para ser emitida novamente.

A partir do reconhecimento da musculatura, das vibrações sonoras que o corpo pode produzir a partir de suas imagens, da emissão dos sons, das palavras que, através de suas possibilidades e potencialidades causam impressões em quem as ouve, e da conexão do som vocal com o ponto interno, impulso, o ator acaba por perceber o corpo como produtor vocal e redimensiona sua voz.

Todo o trabalho de formação do ator deve ser permeado pela atenção e imaginação. Seu corpo-mente só será redimensionado se os elementos aqui abordados forem trabalhados a partir de um foco de atenção dirigido para tal desenvolvimento. De nada adianta fazer

exercícios se o ator não estiver com a atenção focada para **o que** quer trabalhar naquele determinado momento. É preciso se enxergar interna e externamente, estar presente de corpo e mente, percebendo a função que se pode agregar a cada exercício a cada vez que é realizado. Possuir consciência **do quê** e **para quê** é feito. Nesse sentido Brook coloca que:

“O ator precisa ter consciência de que qualquer movimento que execute pode continuar sendo uma casca vazia ou algo que ele preencha conscientemente com uma significação autêntica. Só depende dele. A qualidade reside no detalhe”<sup>47</sup>.

O ator necessita de uma **atenção** redobrada e da consciência do que acontece com o seu corpo. Pode-se trabalhar sobre as mais diversas imagens em cada exercício, e ele trabalhará os mais variados elementos técnicos conforme a imagem apreendida. O que faz com que o corpo do ator seja sensibilizado é justamente a qualidade colocada no exercício através do trabalho com as imagens.

A imaginação é que dá sentido ao trabalho do ator. Os exercícios possuem uma forma, a qual o ator deve empenhar-se para executar com perfeição, porém de nada adianta esta forma se ela estiver vazia,

---

<sup>47</sup> BROOK, Peter. A porta aberta. P. 63.

se não tiver uma imaginação ativa trabalhando concomitantemente.

Conforme Oida:

“Como atores, é essencial que ocupemos e exercitemos nossa imaginação sempre que possível. Em tese, qualquer exercício físico que fazemos deveria também ser um exercício para a imaginação, em vez de ser algo exclusivo para o corpo”<sup>48</sup>.

A atenção focada em um objetivo seja ele concreto – musculatura – ou imaginário – circunstância –, faz com que o ator não se fixe num trabalho físico, mecânico, mas trabalhe psicofisicamente sobre seu ofício.

Stanislavski coloca que:

“Lidamos com uma atenção arbitrária, de origem intelectual. Os atores precisam dela, mas não com muita freqüência. É sobretudo útil para recuperar a atenção dispersa. A simples contemplação de um objeto ajuda-nos a endireitá-la. Mas não pode prender muito tempo. Para agarrar firmemente o nosso objetivo quando representamos, é preciso um outro tipo de atenção, que provoque uma reação emocional. Temos de ter alguma coisa que nos interesse, no objeto da nossa atenção, algo que

---

<sup>48</sup> OIDA, Yoshi. O ator invisível. P. 44.

serve para por em movimento toda a nossa aparelhagem criadora. Está claro que não é preciso dotar cada objeto de uma vida imaginária, mas devemos ser sensíveis à sua influência sobre nós”<sup>49</sup>.

É preciso destacar que esse objeto de que fala Stanislavski, não se configura necessariamente como algo fora do ator: é um objeto concreto com o qual ele se relaciona, seja uma imagem, uma percepção ou até mesmo uma situação dramática.

O que deve ser construído é um corpo e imaginário envolvidos numa mesma ação, um corpo permeável que deixa transparecer a sua imagem, que transforma o **corpo-mente do dia-a-dia** em um **corpo-mente orgânico** para a cena. Um ator, um ser único, que age presente no tempo e espaço.

Assim, reconstruídas as danças gaúchas e realizado o trabalho vocal sobre as canções da tradição, pôde-se partir para a reconfiguração do material conhecido em algo novo. A transformação dos movimentos em ações e situações dramáticas que colocariam a narrativa “Teiniaguá” em cena.

---

<sup>49</sup> STANISLAVSKI. A preparação do ator. P. 123.

### 3.2.2. Transformação – do processo à criação

“O gesto criador é o homem puro e total. Nesse momento, o homem é agindo. O ser não é mais que o agir. Então, o ser se iguala perfeitamente ao agir. O artista é todo ele agindo, sem corpo, sem alma; é todo sentimento, toda ação, toda razão, todo homem sem distinção”<sup>50</sup>.

Nesta proposta de prática com a dança, após seu resgate e o reencontro com a tradição, era chegada a hora de investigar para onde todo aquele material poderia me levar e de que forma corporificaria organicamente o conto escolhido. Abriu-se então um espaço para a reelaboração e ressignificação do já experienciado.

Num trabalho individual<sup>51</sup>, o caminho apresenta-se solitário e muitas vezes difícil. Esta dificuldade aparece pela exclusão da figura do *encenador teatral*<sup>52</sup> que faz com que o ator acabe por transitar entre o exercício dessas funções, de ator e de encenador. Essa proposta de trabalho foi uma opção, que se justifica por se tratar de um exercício de procedimentos técnicos para o ator, proposto pelo próprio ator.

---

<sup>50</sup> FONTANELLA, Francisco Cock. *O Corpo no Limiar da Subjetividade*. P. 08.

<sup>51</sup> Como foi o caso dessa experimentação

<sup>52</sup> Concordando com PAVIS quando define *Encenador Teatral* como a “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo,...” *Dicionário de Teatro*. P. 128

Criar organicamente e, concomitantemente, perceber e selecionar o que se concretiza, provoca no ator o desenvolvimento de uma sensibilidade apurada bem como de uma consciência que abrange o “estar dentro”, agindo, e o “estar fora”, observando. Devo salientar que uma divisão real dessas duas funções, como dois momentos distintos, é inexistente, a “margem” entre elas é tênue e irregular.

Assim, o ator se torna um “encenador de si mesmo”, decidindo quais possibilidades apresentadas irá perseguir e quais as que abandonará pelo caminho; é do seu olhar sobre a criação que emergirá o resultado final.

Desde o princípio tinha estabelecido uma premissa: que o trabalho prático não fosse confundido com um exercício cênico esteticamente comprometido com a tradição gaúcha. Não gostaria que o espectador visse nele o retrato de uma cultura. O objetivo era que a dança, no momento da criação, servisse como pretexto para a construção da partitura.

Assim sendo, na retomada das danças, alguns movimentos se mostraram mais geradores de imagens, impulsionadores para composição de ações. De cada coreografia foram sendo selecionados movimentos específicos que, por meio de sua repetição em novas situações, fizeram brotar outras imagens internas e externas.

Paralelamente, realizei um estudo aprofundado do texto para o exercício cênico, verificando: quais eram as circunstâncias que se apresentavam naquela narrativa; qual o objetivo de cada momento; e quais os objetivos e ações da personagem Teiniaguá. O texto foi adaptado em função da concretização de uma narrativa da lenda em cena, mantendo sua linha de ação dramática. Esse estudo trouxe, ainda, imagens que sugeriram espaços/lugares e situações que serviram de estímulo à concepção das cenas.

Dispondo os dois materiais lado a lado, os movimentos, extraídos das danças, e o conto "O sacristão e a Teiniaguá", verifiquei que, por se tratarem de duas manifestações da mesma tradição, as imagens que surgiam de um e de outro se fundiam, e criavam, já naquele momento, uma unidade para a concretização do imaginário que as gerava.

Aos poucos, a ação de acenar do lenço<sup>53</sup> transformava-se em esconder-se, e em chamar o sacristão, sendo a primeira construída a partir da sensação do lenço tocando no rosto e, a segunda, da supressão do objeto e ampliação da ação inicial. A seqüência de passos, chamada "sarandeio"<sup>54</sup>, compôs a forma de caminhar da personagem Teiniaguá. Assim, o mundo novo se apresentava a partir do imaginário presentificado em ação. Nesse processo, os movimentos tornavam-se fonte de imagens, de formas não fechadas, que renasciam a cada vez

---

<sup>53</sup> Encontrado nas coreografias: "Tirana do Lenço"; "Tatu", entre outras.

<sup>54</sup> Rever Cap I, P. 6.

que refeitas. Foi neste espaço de estímulo à imaginação que surgiram as primeiras ações.

Esse processo de criação foi elaborado por meio de improvisações, investigações que partiram do texto e do repertório técnico adquirido, pré-estabelecendo os elementos que serviram como pretexto ao trabalho criativo. O desenvolvimento desse procedimento pôde ser observado como um tempo em que se estrutura uma forma pessoal de agir, de criar, como também de ajustar uma descoberta à outra, a partir de regras definidas e um objetivo concreto.

As improvisações se iniciavam a partir do movimento escolhido e pela busca das possíveis variações de suas qualidades: dimensão, peso, velocidade, direção, níveis, sensações...

Aos poucos, essa prática trouxe estados diversos que alteraram o movimento inicial proposto. Naquele momento o que importava era o universo que se estabelecia e as imagens que dele surgiam possuindo uma lógica própria, libertando o movimento de sua forma primeira.

O processo da criação mostrou-se como a busca pela ação que melhor construísse o que se queria significar. Para tanto, além da sensibilidade e da disponibilidade para criar, este tempo exigia um determinado desapego para, quando necessário, abrir mão de alguns aspectos da criação em nome de outros, por considerá-los mais adequados ao momento e circunstância dada.

No decorrer deste processo, a seleção se dava de forma descontínua, tecendo combinações. De cada escolha surgia outra teia de possibilidades, abrindo algumas portas e fechando outras. A escolha era fatalmente o que impulsionava para o próximo acontecimento, que acabava por necessitar de outra opção e assim por diante. Nunca se saberá como seria o trabalho se as opções tivessem sido outras. Cada passo que se dá, numa criação, determina o resultado final. Nesse sentido Ostrower coloca que:

“... o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento e uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, se dá uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou”<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação. P. 26 e 27.

O que vinculava o que se ia criando, e transformava os elementos soltos em algo com continuidade, e que se “fixava”, era a linha da narrativa da personagem Teiniaguá, determinada para o exercício cênico, que foi sendo concretizada por meio da ação.

A improvisação com os movimentos da dança foi estendida aos movimentos vocais. Esta experimentação corpóreo-vocal deu-se por duas vias: uma, partindo da percepção da fisicidade e imagem de cada palavra estendendo-se para todo o corpo e, a outra, a descoberta da imagem corporal expandindo até a vocal.

O processo de relacionar as ações que foram criadas com as situações e as palavras que o texto apresentava, proporcionou a percepção do significado que as palavras tomavam quando brotadas das ações já criadas, e como as mesmas ações se modificavam a partir da presença do som das palavras. A lenda propunha um mundo de imagens, cada palavra trazia um universo rico que transformava as ações, até então corporais, em ações corpóreo-vocais.

Certas imagens foram surgindo de experimentações da própria fisicidade das palavras, da forma que elas se concretizavam e se transformavam na musculatura da fala e das sensações que essa fala constrói, outras, das possibilidades sonoras de suas vogais e consoantes e, outras ainda, das imagens que se instauravam no corpo a cada experimentação.

A partir da incorporação destes procedimentos, se fez presente um entendimento sensível, além do significado utilitário das palavras, que foi essencial para sua efetiva presentificação.

Através do trabalho com a imaginação, deixando a voz ser transformada em seu corpo, o corpo da voz, **o como** se falava passou a representar mais significados.

Durante essas improvisações, além dos movimentos e palavras, elementos de cena foram incorporados: uma saia longa e um lenço, que foram integrados devido sua eficiência como geradores de possibilidades de criação. Estes foram tomando diferentes significados durante a criação da partitura, ora sendo manipulados como objetos, ora usados como partes do figurino, bem como construindo a personificação, a presença da personagem, em cena.

Assim, seqüências de ações foram criadas, trechos do que, mais tarde, foi organizado como **a partitura**, através da qual seria narrada a lenda em cena.

Por partitura entendo, no trabalho do ator, uma estrutura de ações psicofísicas, sobre a qual ele desenvolve seu trabalho **técnico** e **sensível**. Uma estrutura que necessita de precisão e, no entanto, de maleabilidade para novos impulsos criativos e permeabilidade para as sensações do momento presente.

Grotowski apresenta uma imagem que presentifica de uma forma muito clara a idéia de partitura no trabalho do ator, “um rio com suas margens”. As margens como a forma criada pelo ator e o rio como o fluxo de vida que deve manter em seu trabalho.

“... due aspetti così importanti per il processo creativo in teatro, i due poli che danno a uno spettacolo il suo equilibrio e la sua pienezza: la forma da um lato e il flusso della vita dall'altro, le due rive Che permettono al fiume di scorrere agevolmente, senza le quali ci sarebbe solo uno stagno. Il paradosso Del mestiere dell'attore è che solo dalla lotta tra queste due *forze opposte* può apparire l'equilibrio della vita scenica”<sup>56</sup>.

A questão da **precisão**, na ação do ator, refere-se ao fato dele saber exatamente o que faz e como age em cena. Um dos caminhos para alcançar esta precisão é através do refazer. Cada ação, por menor que seja, pode ser repetida e estudada em seus mínimos detalhes, ou seja, identificando seu começo e seu fim, de onde vêm seus impulsos e para onde vão, qual a sua extensão no espaço, em que tempo ela

---

<sup>56</sup> “... dois aspectos igualmente importantes para o processo criativo em teatro, os dois pólos que dão para um espetáculo o seu equilíbrio e a sua plenitude: a forma de um lado e o fluxo da vida do outro, as duas margens que permitem ao rio deslizar facilmente, sem as quais se teria só um pântano. O paradoxo do ofício do ator é que só o conflito entre estas duas forças opostas podem manifestar o equilíbrio da vida cênica” (Tradução nossa). RICHARDS, Thomas. Al lavoro com Grotowski sulle azione fisiche. P. 32.

acontece e qual o seu objetivo. É o reconhecimento das margens que permite o rio fluir por elas.

CHEKHOV assim propõe ao ator:

“Cree contornos fuertes y definidos. Para que ello le sea posible, piénselo desde el principio hasta el fin de cada movimiento que va realizando. Dígase otra vez a sí mismo: “Ahora, doy principio a mi movimiento para crear una forma”. Después, complételo: “Ahora, lo he terminado. La forma está ahí”. Junto con esto, piense y sienta que su propio cuerpo es una forma mutable. Repítalo a cada momento varias veces hasta que llegue a ser libre y esté más plenamente satisfecho. Su esfuerzo recuerda al trabajo de un dibujante que, una y otra vez, traza la misma línea aplicándose a darte forma mejor, más limpia y expresiva”<sup>57</sup>.

A repetição vem para libertar o ator do raciocínio sobre a forma estabelecida, para que o intelectual não invada o *momento da cena* tornando-o um executor de formas frias, calculadas. Essa minúcia cabe ao ator em seu estudo sobre suas ações, não no momento da

---

<sup>57</sup> “Crie contornos fortes e definidos. Para que isso seja possível, seja consciente do movimento desde o princípio até o fim. Diga outra vez a si mesmo: “Agora inicio meu movimento para criar uma forma”. Depois conclua-o: “Agora terminei. A forma está aí”. Junto a isto pense que o seu corpo é uma forma mutável. Repita cada momento várias vezes até que se torne livre e esteja plenamente satisfeito. Seu esforço reporta ao trabalho de um desenhista que, vez após vez, traça a mesma linha aplicando-se a dar-lhe uma melhor forma, mais limpa e expressiva” (tradução nossa). CHEKHOV, Michael. Al actor: sobre la técnica de actuación. P. 29, 30.

representação. É preciso que, neste momento, o ator aja com propriedade, que apenas se deixe agir.

O ator, estabelecendo sua forma de “ser” na criação, necessita saber como mantê-la viva, como “estar” nela. É preciso habitar a forma, habitar a si mesmo e o espaço à sua volta.

Há necessidade de manter uma precisão no corpo, e do corpo no espaço e, ao mesmo tempo, não permitir que essa forma se cristalice, se fixe, mas, sim, mantenha a sua essência a partir de um impulso interno que percorre o corpo até suas extremidades e é lançada para o espaço.

Uma criação teatral não se fixa totalmente. Para manter-se orgânica, viva, sua forma deve ser preenchida por imagens nascidas de impulsos, elementos invisíveis que se transformam e são reinventados a cada instante que o desenho acontece no espaço, ou seja, a água que se renova e corre no mesmo rio a cada momento. Uma organização interna que mantém o impulso e cria as imagens.

O que se “fixa” é a forma. O ator deve se deixar permear pelo momento presente. Um fluxo interno é criado a cada instante e, este, leva a diferentes imagens dependendo das circunstâncias que são apresentadas.

Quando se parte para a construção de uma partitura é preciso ir além de criar imagens soltas, é necessário construir um fluxo entre

essas imagens, ou um **fluxo de ações**. As ações não podem se encontrar apenas uma ao lado da outra: uma deve fazer parte da outra, preceder ou continuar a outra, uma linha de ações.

Indo ainda mais fundo, o que deve ser construído a partir desse fluxo de ações é o que Stanislavski chama de **linha direta de ação**<sup>58</sup>. Uma linha que constrói uma lógica entre os pequenos objetivos de cada ação até chegar ao objetivo final, ou superobjetivo. Um fio condutor que interliga e justifica toda e qualquer ação feita em cena, uma lógica que passa a contar uma história.

A clareza a respeito da linha direta de ação é fundamental para a compreensão do ator de qual o seu objetivo em cena, do porque as coisas estão acontecendo daquela forma; acaba por justificar o que acontece e o como as ações acontecem em cena.

No presente exercício, depois de construída a partitura, apresentou-se a dificuldade de como mantê-la viva. Como manter as imagens se, a cada vez que eram refeitas, percebia que umas iam tomando o lugar de outras? Como ser orgânico não só na criação como na repetição do criado? O primeiro passo foi entender que as sensações não são passíveis de serem fixadas, e que as imagens não podem ser mantidas e, sim, **construídas e reconstruídas**. O fundamental torna-

---

<sup>58</sup> STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. P.326.

se, então, a **permeabilidade aos novos impulsos** que vão surgindo no decorrer do trabalho. Nesse sentido Stanislavski esclarece que:

“O problema é recapturar a emoção que certa vez lampejou, qual meteoro. Se ela permanecer junto a superfície e voltar-se, pode dar graças à sua estrela. Mas não conte recuperar sempre a mesma impressão. Amanhã pode surgir, em lugar dela, alguma coisa muito diferente. Dê graças por esta e não fique esperando a outra. Se aprender a ter receptividade para essas lembranças recorrentes, então, as novas lembranças, a medida que se formarem, serão mais capazes de mover repetidamente os seus sentimentos. Sua alma, por sua vez, tornar-se-á mais responsiva e reagirá com um calor novo às partes do seu papel cuja atração se tiver desgastado pela repetição constante”<sup>59</sup>.

Trabalhar sobre a partitura e refazer as imagens significava ir além da repetição de formas no espaço e no tempo, era necessário reconstruir o estado que se apresentava no momento da criação das ações. Mais que realizar formas, falar o texto claro e preciso, era necessário dar vida a estas manifestações e, mais, a cada instante criar impulsos novos que reinventassem essa vida nas ações já estabelecidas.

---

<sup>59</sup> STANISLAVSKI, Constantin. A preparação do ator. P. 213 e 214.

Iniciei, então, uma busca ao desenvolvimento do que chamo de **precisão, fluxo, permeabilidade aos novos impulsos e construção e reconstrução de imagens.**

Os exercícios propostos por Tchecov, dos quais falei no capítulo II, serviram como base para o estudo nessa nova etapa, não da forma sugerida por Tchecov, ou seja, no momento da improvisação e da criação de movimentos, mas, sim, no processo de construir a organicidade em uma forma pré-estabelecida.

Assim, para aprofundar o estudo de precisão, de impulso, de fluxo, e de imaginação, retomei o procedimento da **repetição**, entendendo este como reconstrução e não um ato superficial de fazer novamente o que já está mecanizado.

A cada repetição, a atenção se voltava para o estudo de um determinado procedimento técnico. Os exercícios eram recriados para aquela nova realidade, aquele novo corpo, como também tomavam outra dimensão quando aplicados a voz. Essa última se reconfigurava por meio da busca de fluxo da voz, e, do encontro de uma voz nascida do mesmo impulso físico que o movimento.

A questão da **precisão** foi desenvolvida no sentido de especificar a forma, ou seja, em definir exatamente o desenho que ela fazia no espaço a partir do impulso inicial.

O **impulso** e o **fluxo** foram trabalhados, sendo que o último em dois níveis distintos e complementares. Na primeira etapa, a repetição da partitura enfatizava o trabalho sobre a criação do impulso físico que mantinha o movimento, bem como a passagem desse impulso pelas articulações, detalhando os movimentos até alcançar o fluxo de cada ação proposta. Numa segunda etapa, o fluxo *entre* as ações foi abordado, reforçando e redefinindo a linha de ações que formavam a partitura.

Trabalhei, então, o procedimento de prolongamento desse impulso, que, além de reforçar e refinar o trabalho com o impulso, desenvolveu a criação da relação entre o ator e o espaço a sua volta. O que aconteceu foi que o **impulso** interno, carregado pelo fluxo até as extremidades do corpo, passou a ser irradiado pelo espaço, e através do espaço, o que, no momento da representação atingiria o público estabelecendo a relação palco e platéia.

É necessário que fique claro que os procedimentos eram cumulativos e não um abandonado em função do outro, agiam como complementares, um dando base ao outro.

O que deve ser levado em consideração é que todos esses exercícios, trabalhados necessariamente em conjunto com uma **imaginação** ativa, seja imaginando um centro no corpo, ou uma

corrente de luz que percorria os movimentos, exercitavam a psicofisicidade, ou seja, o corpo-mente presente, agindo em unidade.

Por meio desse tipo de repetição, na qual o ator coloca sua atenção em procedimentos diferenciados que irão compor seu trabalho, conquista intimidade e segurança com sua própria criação. A repetição permite o domínio técnico e sensível sobre suas ações, ou seja, psicofísico, como também, acaba por enfatizar a linha direta de ação que existe por detrás da partitura.

Nessa etapa, partes da partitura foram sendo transformadas. A forma externa servia como estímulo à imagem interna, enquanto que as imagens acabavam por interferir nessas mesmas formas – trazendo à tona novamente a imagem proposta por Grotowski: as águas e as margens do rio que se complementam e formam a unidade. Era preciso conectar cada vez mais o interno com o externo, estreitar cada vez mais o espaço entre a forma e seu conteúdo.

Foi um processo de desenvolver a capacidade e a sensibilidade para agir interna e externamente e, com isso, a ciência de que toda ação orgânica é estabelecida por meio da coerência entre o externo e o interno do ator.

Durante todo esse processo de criação o que se tornou difícil, pela proposta de ser o ator “*encenador de si mesmo*”, era o se lançar no vazio, ou seja, o se propor mergulhar num espaço onde o que impera

não é a racionalidade. Um espaço onde a imaginação se torna a compositora de movimentos, sons e imagens, ressignificando e transformando.

Porém, sem jogar-se no vazio, o ator não cria esse espaço para a sua imaginação e acaba por não experimentar novas formas de agir. Permanece no que lhe é familiar, conhecido.

Portanto, esse se perder no vazio torna-se uma necessidade, pois a criação artística, bem como o estado de **organicidade**, dependem fundamentalmente do exercício da imaginação: é ela que dá o recheio que torna verdadeiras as ações. A imaginação é a alma que “respira através do corpo”<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> DAMÁSIO, Antonio R. O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano. P. 18.

## **CONCLUSÃO**

O trabalho do ator não se limita a uma repetição de modelos pré-estabelecidos. Ele, o ator, a partir de suas experiências, necessita construir um caminho próprio significativo, no qual possa traduzir sua busca em uma forma particular de expressão.

Este estudo, fundamentado na relação estabelecida e verificada entre as Danças Tradicionais Gaúchas e os procedimentos de trabalho propostos ao ator por Mikhail Tchecov, possibilitou a confirmação de que há princípios técnicos comuns a estas duas práticas, bem como a afirmação de que o trabalho concretizado a partir desses princípios contribui com a construção e o aprimoramento do corpo cênico do ator.

Verificada a hipótese inicial, dos princípios extraídos, dois foram considerados princípios-chave para o trabalho do ator: a fisicidade e a imaginação. Estes últimos serviram como ponto inicial para o estabelecimento de procedimentos técnicos, os quais foram propostos visando a transformação do corpo cotidiano do ator num corpo expandido e disponível. Este trabalho trata de um aprimoramento físico sensível, e de uma ampliação da imaginação, os quais alimentam o trabalho do ator psicofisicamente.

A criação e organização dos referidos procedimentos técnicos se deram através da concretização de uma partitura num exercício cênico.

Esta ação levou a constatação de que o continuar do trabalho com os procedimentos após a partitura “pronta”, permite que a mesma não se cristalize.

O compreender das ações do ator como algo que não pode ser totalmente fixado, considerando que as imagens não são passíveis de serem mantidas e sim são reconstruídas a cada momento, permite a reconstituição do estado que se fez presente no momento de sua criação. A partitura do ator, reconstruída a cada vez que é refeita, permite que as imagens surjam novas a cada dia, mantendo a criação em processo.

O trabalho de aprimoramento da arte do ator não trata de procedimentos imediatistas. É indispensável a prática constante para que os princípios se incorporem ao seu repertório tornando-se parte de sua memória, sensibilizando-o interna e externamente.

Os procedimentos técnicos elaborados a partir dessa experiência foram verificados no trabalho com outros atores, sem deixar de levar em consideração de que se tratavam de outros corpos, com outras histórias. Percebeu-se, dessa forma, que os procedimentos se mantêm, todavia adquirem uma forma particular a cada experiência, construída a partir da individualidade de cada ator.

Acredita-se então que a partir do estudo e desenvolvimento dos princípios-chave encontrados **fisicidade** e **imaginação**, cada ator pode

elaborar seus próprios procedimentos, encontrando dessa forma uma maneira pessoal de articular a sua construção artística, buscando uma atuação cênica mais orgânica.

## BIBLIOGRAFIA

### Sobre o ator:

ADLER, Stella. **Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg e Chekhov**. Trad: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: Dicionário de Antropologia Teatral**. Supervisor de Trad. Luis Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: HUCITEC / UNICAMP, 1995.

BARBA, Eugenio. **A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral**. Trad. Patrícia Alves. São Paulo/SP: Editora HUCITEC, 1994.

\_\_\_\_\_. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luis Otávio Burnier. São Paulo-Campinas: HUCITEC / UNICAMP, 1991.

BIANCALANA, Gisela Reis. **Fragmentos Gaúchos: tradicionalismo riograndense e exercício cênico**. Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, 2001.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas/SP: Ed da Unicamp, 2001.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro/RJ: Ed. Civilização Brasileira, 2002.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo/SP: Martins Fontes, 1996.

CHEJOV, Michael. **Al actor: sobre la técnica de actuación.** Trad. Jose Villarba Pinyana. México: Editorial Diana, 1955.

\_\_\_\_\_. **On the technique of acting.** New York: Harper Perennial, 1985.

DAL FORNO, Adriana. **A Organicidade do Ator.** Dissertação (Mestrado em Artes), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, 2002.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.** Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes/ UNICAMP, Campinas/SP, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de Um Teatro Pobre.** Trad. Aldomar Conrado. 2.ed. Rio de Janeiro/RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. La Voz. Revista **MÁSCARA**, México, nº4-5, ano 2, 1991.

GROTOWSKI, Jerzy. Los Ejercicios. Revista **MÁSCARA**, México, nº11-12, p. 27-38, ano 3, 1993.

HERNANDEZ, Márcia Maria Strazzacappa. **O corpo em-cena.** Dissertação de Mestrado, UNICAMP/SP, 1994.

JIMENES, Sergio. **El Evangelio de Stanislavski, segun sus apóstoles, apócrifos, la reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote**. México: Editorial Gaceta, Col.Escenologia, 1990.

LOPES, Sara Pereira. **Diz Isso cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro**. Tese de Doutorado, USP, São Paulo, 1997.

MEYERHOLD, Vsévolod. **O Teatro de Meyerhold**. Trad. apres. e org. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro/RJ: Projeto Educacional de Propaganda Educacional, 1976.

OIDA, Yoshi. **Um ator Errante**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

\_\_\_\_\_. **O ator Invisível**. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo/SP: Perspectiva, 1999.

RICHARDS, Thomas. **Al Lavoro con Grotowski sulle Azzione Fisiche**. Milão: Ubulibri, 1993.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. 7.ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. 20.ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2004.

\_\_\_\_\_. **A criação de um papel.** Trad. Pontes de Paula Lima. 7.ed. Rio de Janeiro/RJ: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias.** Buenos Aires, Argentina: Ed. Quetzal, 1980.

\_\_\_\_\_. Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación.** Buenos Aires, Argentina: Ed. Quetzal, 1983.

Sobre dança:

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Trad. The mastery of movement. Summus Editorial, São Paulo, 1978.

DOS SANTOS, Inaicyra Falcão. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de dança-arte-educação.** Tese de doutoramento, FEUSP, São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** Salvador: EDUFBA, 2002.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino – Pesquisador – Interpretete: Processo de Formação.** Rio de Janeiro/RJ: FUNARTE, 1997.

Sobre as danças tradicionais e cultura gaúcha:

BARBOSA LESSA, L.C. e PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. **Manual de Danças Gaúchas**. Porto Alegre/RS: Irmãos Vitali Editores, 1957.

\_\_\_\_\_. **Danças e Andanças da Tradição Gaúcha**. Porto Alegre/RS: Ed. Garatuja, 1975.

BARBOZA, Maria Candida. **Aspectos de Folclore - Tradição - Cultura do Rio Grande do Sul: fundamentos básicos para quem quer conhecer e divulgar a cultura gaúcha**. Passo Fundo/ RS: Editora Pe Berthier, 1996.

LAMBERTE, Salvador Ferrando. **ABC do Tradicionalismo Gaúcho**. Porto Alegre/ RS: Martins Livreiro Ed.,1989.

LOPES NETO, João Simões. **Contos Gauchescos**. Porto Alegre/ RS: Globo, 1983.

MÁRQUES, Lílian Argentina B. et all. **Rio Grande do Sul: Aspectos do Folclore**. 5.ed. Porto Alegre/ RS: Martins Livreiro, 1998.

PAIXÃO CORTÊS, J.C. **Danças Tradicionais do Rio-Grandendenses - achegas**. Passo Fundo/RS/ Gráfica e Editora Padre Bethier, 1994.

Sobre metodologia e outros:

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

DAMÁSIO, Antonio R. **O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo/SP: Companhia das Letras, 1996.

DURAND, Gilbert. **O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Trad. René Eve Levié. 2.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

FONTANELLA, Francisco Cock. **O corpo no limiar da subjetividade**. Piracicaba/ SP: UNIMEP, 1995.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro/RJ: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.

KELEMAN, Stanley. **Mito e Corpo: Uma conversa com Joseph Campbell**. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo/SP: Summus, 2001.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de *Filosofia em Nova Chave***. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Ed. Atlas S.A., 1987.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 14.ed. Petrópolis/RJ: Ed Vozes, 1999.

## APÊNDICE A

### As Danças

Durante o processo de reencontro com as Danças Tradicionais Gaúchas, determinadas danças mostraram possuir movimentos que sugeriam mais possibilidades de ações e desta forma se incorporaram a experiência de concretizar a lenda “O sacristão e a Teiniaguá” em cena. Estas foram: “Balaio”, “Chimarrita”, “Anu”, “Pezinho” e “Tirana do Lenço”.

O **Balaio** é uma dança de conjunto e em círculo, com sapateio. Inicialmente formam-se dois círculos: peões ao lado de fora e prendas ao lado de dentro. A coreografia ao mesmo tempo em que é dançada e cantada e, em determinados movimentos brinca com o formato da saia da prenda: ao rodarem, o ar emboca embaixo da saia transformando-a em um balaio. Segundo as pesquisas de Paixão Cortez e Barbosa Lessa a origem do **Balaio** procede do Nordeste do Brasil.

A dança **Chimarrita** foi trazida pelos colonos dos Açores ao Rio Grande do Sul e aos poucos foi tomando a forma que ainda hoje é dançada. Trata-se de uma dança sem sapateio, dançada em fila. Sua coreografia manteve características fortes das danças portuguesas como as grandes filas que se afastam e se aproximam.

O **Anú** caracteriza-se como uma dança de conjunto onde os pares são soltos, posicionados em fila, formando uma meia lua. Durante a execução da coreografia o comando do posteiro é seguidamente presenciado. É composta basicamente pelo sarandeio das prendas e pelos sapateios dos peões, **cerimoniosa e viva ao mesmo tempo**.

Já a dança do **Pezinho** é uma das danças mais populares do estado do Rio Grande do Sul. Além de ser dançada pelos grupos artísticos, também é aprendida nas escolas. Dança de pares independentes, muito alegre, brinca com o romantismo do povo gaúcho. Trata-se da única dança dessa tradição que todos os dançarinos dançam e cantam obrigatoriamente.

A **Tirana do Lenço** é a mais dramática entre todas do repertório popular gaúcho. Dança de origem espanhola, de pares independentes e com sapateio, onde o tema é a conquista amorosa, dividindo-se em situações de sedução, ora partindo do peão, ora da prenda. Faz parte de sua coreografia as aproximações e fugas entre os pares, terminando com o encontro final, bem como a manipulação de um lenço que serve como elemento de provocação entre os pares.

## **ANEXO A**

### **Texto adaptado**

#### O sacristão e a Teiniaguá

A sua cabeça foi banhada na água benta da pia, mas nela entraram soberbos pensamentos maus... O seu peito foi ungido com os santos óleos, mas nele entrou a doçura que tanto amarga, do pecado...

A sua boca provou o sal piedoso... E nela entrou a frescura que requeima, dos beijos...

Mas, é assim que era o fado...

Tudo que volteia no ar tem seu dia de aquietar-se no chão.

Um dia, na hora do mormaço, todo povo estava nas sombras, sesteando. O sol faiscava nos pedregulhos lustrosos, e a luz parecia que tremia, peneirava no ar parado, sem uma vibração.

Todo povo sesteava, por isso ninguém viu.

Foi nessa hora que o sacristão saiu da igreja, levando no corpo a frescura da sombra benta, levando na roupa o cheiro da fumaça piedosa. E saiu sem pensar em nada; foi andando, como levado...

A água da lagoa borbulhava toda, numa fervura. Por certo que lá em baixo, dentro da terra, é que estaria o braseiro que levantava aquela fervura que cozinhava os juncos e as traíras e pelava as pernas dos socós e espantava todos os mais bichos barulhentos daquelas águas...

Se viu, o milagre de ferver toda uma lagoa... ferver sem que fogo se visse!

Todo povo sesteava, por isso ninguém viu.

A mão direita, pelo costume, andou para fazer o “Pelo Sinal” e parou, pesada como chumbo; quis rezar um “Credo”, e a lembrança dele recuou; e voltar, correr e mostrar o Santíssimo... e tanger o sino em dobre... e chamar o padre superior, tudo para esconjurar aquela obra do inferno... e nada fez, sem governo do corpo!...

E veio andando, para de mais perto ver o espantoso...

Era Teiniaguá.

Lembrou-se do que corria na voz da gente sobre o estanguimento que transpassa o corpo na hora do encantamento: é como azeite fino num couro ressequido...

Todo povo sesteava, por isso ninguém viu.

E não pensou mais dentro da cabeça, não; era uma coisa nova e esquisita: via, com os olhos, os pensamentos diante deles, como se fossem coisas que se pudesse tatear com as mãos...

E foram se escancarando portas de castelos e palácios, onde entrava e saía, subia e descia escadarias largas, deitava em camas grandes, de pés torneados.

Tudo isso podia ter – e tinha, tinha! – porque era dono da Teiniaguá.

Os pés se enraizaram e o coração mermou no compassar o sangue!...

Todo povo sesteava, por isso ninguém viu.

Vim, e Anhangá-pitã transformou-me em Teiniaguá, que outros temem e desejam, porque sou a rosa dos tesouros escondidos dentro da casca do mundo...

Muitos têm e procurado com o peito somente cheio de torpeza, e eu lhes hei escapado das mãos ambicioneiras e dos olhos cobiçosos, relampejando desdenhosa o lume vermelho da minha cabeça transparente...

Tu, não; tu não me procuraste ganoso... e eu subi ao teu encontro; e bem me trataste me dando água e trazendo mel fino.

E estava escrito que tu serias meu par.

Serás o meu par... se a cruz do teu rosário me não esconjurar...

A cruz do teu rosário...

Foi passando as contas... e quando tenteou a última... os dedos, formigando, deram com a Cruz do Salvador... foi levantando o Crucificado... na altura do meu coração... na altura da minha garganta... da minha boca... na altura dos...

E aí parou.

Parou... e a sua alma de cristão foi saindo, como o sumo se aparta do bagaço, como o aroma sai da flor que vai apodrecendo...

Uma noite eu quis misturar o mel com o vinho do santo sacrifício;  
e ele trouxe-o, transbordante, transbordando...

De boca para boca, por lábios incendiados o passamos...

Sol nado, despertou; estava cercado pelos santos padres.

No ar farejaram cheiro mulherengo...

Foi sentenciado a morrer pela morte do garrote, que é infame;  
condenado foi por ter dado passo errado do bicho imundo, que era bicho  
e mulher moura, falsa, sedutora e feiticeira.

Dentro do seu sofrer floreteou uma réstia de saudade do seu  
cativo e soberano amor...

E aquela saudade saiu para fora do seu peito, subiu aos olhos feita  
lágrima e ponteou para algum rumo, ao encontro doutra saudade  
rastreada sem engano... nesse momento, um ventarrão estourou sobre  
as águas da lagoa e a terra tremeu, sacudida.

A lágrima do adeus ficou suspensa, como uma cortina que  
embacia o claro ver; e o palmital da lagoa, o boleado das coxilhas, o  
recorte da serra, tudo isto, enxergava junto, empastalhado e pouco,  
espelhando-se na lágrima suspensa, que se encrespava e adelgaçava,  
fazendo franjas entre as pestanas balançantes dos seus olhos de  
condenado sem perdão...

E por certo por essa força que nos ligava sem ser vista, como  
naquele dia em que o povo sesteava e também nada viu... por força

dessa força, quanto mais ordenavam que ele morresse, mais pelo seu livramento forcejava meu irado peito, não sei se de amor perdida pelo homem, se de orgulho perverso ou perjuro, se da esperança de um dia ser humana...

O fogo dos borralhos foi se alterando em labaredas... as crianças de peito soltaram palavras feitas... e bandadas de urubus apareceram e começaram a contradançar tão baixo, que lhes ouvia o esfregar das penas contra o vento... e contradançar, afiados para uma carniça que ainda não havia, porem que havia de haver...

Deu logo a lagoa um ronco dilatado e monstruoso... e todos me viram, de cabeça de pedra transparente, fogachando luminosa como nunca, a correr até rasgar, romper, arruir a boca do sangão.

E o milagre se fez: o Santíssimo, de si próprio, perpassou a altura das coisas, e lá em cima, cortou no ar turvado a Cruz Bendita!... Desandaram todos como em procissão.

Ficou sozinho, ouvindo com os ouvidos da cabeça as ladainhas que iam mingando, em retirada... mas também ouvindo com os ouvidos do pensamento o meu chamado carinhoso; os olhos do seu rosto viam a consolação da graça de Maria Puríssima... mas os olhos do pensamento viam a tentação do meu riso mimoso; o nariz do rosto tomava o faro do incenso que fugia... mas o faro do pensamento sorvia a essência de flores do mel fino de que eu tanto gostava; a língua da sua boca estava

seca, de agonia, dura, de terror, amarga, de doença... mas a língua do pensamento saboreava os meus beijos, doces e macios, frescos e sumarentos como polpa de guabiju colhido ao nascer do sol; o tato das mãos tocava manilhas de ferro, que o prendiam por braços e pernas... mas o tato do pensamento roçava sôfrego pelo meu corpo, que se encolhia em ânsias, arrepiado como um lombo de jaguar no cio, que se estendia planchado como um corpo de cascavel em fúria...

Sem peso de dores nos ossos e nas carnes, sem peso de ferros no corpo e sem peso de remorsos na alma, tanto como o povo ia entrando na cidade, vinha chegando à barranca do Uruguai. Ia começando o seu fadário, todo dado a mim, Teiniaguá, que o enfeiticei de amor, pelo meu amor de princesa moura, pelo meu amor de mulher, que vale mais que destino de homem...