

GISELA REIS BIANCALANA

**CORPOS EM PERFORMANCE:
O PROCESSO FORMATIVO E O ASPECTO IMPROVISACIONAL
DOS TROVADORES GAÚCHOS E DOS ATORES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes - área de concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

Co-orientadora: Profa. Dra. Regina Polo Müller.

CAMPINAS

2010

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

B47c	<p>Biancalana, Gisela Reis.</p> <p>Corpos em Performance: o processo formativo e o aspecto improvisacional dos trovadores gaúchos e dos atores./ Gisela Reis Biancalana. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.</p> <p>Orientador: Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes. Coorientador: Regina Aparecida Polo Muller. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Performance. 2. Processo formativo. 3. Improvisação. 4. Trovadores gaúchos. 5. Atores. I. Lopes, Sara Pereira. II.Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III.Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
------	---

Título em inglês: “Bodies in Performance: the formative process and the improvisational aspect of trovadores gauchos and actors.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Performance ; Formative process ; Improvisation ; Trovadores gauchos ; actors.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sara Pereira Lopes.

Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann.

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Prof^a. Dr^a. Grácia Maria Navarro.

Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Mário Alberto Santana.

Prof^a. Dr^a. Luciane Wilke Freitas Garbosa.

Data da defesa: 26-01-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Gisela Reis Biancalana - RA 880374 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente



Profa. Dra. Luciana Hartmann
Titular



Prof. Dr. Cesar Augusto Pimentel de Alencar
Titular



Prof. Dr. Eusebio Lobo da Silva
Titular



Profa. Dra. Gracia Maria Navarro
Titular

Dedico este trabalho ao meu marido
Felipe e às minhas filhas Giovana e Giulia.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa Interno de Capacitação Docente e Técnico-administrativa (PICDT) da CAPES, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível. Entre as pessoas que me acompanharam e contribuíram nesse processo tão árduo, porém enriquecedor e produtivo para um docente do ensino superior, agradeço:

À minha querida orientadora, que sempre me “alimentou” com sua atenção poética e objetiva simultaneamente, que, na distância, se fez sempre presente e sempre disponível, acompanhando cada passo com respeito, ética, companheirismo e muito café. A ti Sara meu sincero e profundo obrigada, foi sua luz que iluminou o meu caminho.

À Regina Müller, pela confiança depositada novamente em mim e pela contribuição advinda do seu conhecimento e da sua dedicação ao meu trabalho; eternamente obrigada.

À minha família que sempre me apoia, oferecendo-me o suporte necessário para mais uma empreitada, acolhendo-me em sua casa, dando-me, literalmente, “casa, comida e roupa lavada”, além de ajudar a cuidar da minha filha Giovana, tudo isso acompanhado de carinho e compreensão. Obrigada, minha mãe Sueli e minha vó Dina, amo vocês.

Ao meu querido pai, que faleceu durante este percurso, que participou com alegria dos momentos comemorativos e difíceis, proporcionando-me o justo “*relax*” nos finais de semana, regados a comidinhas e passeios em família. A saudade é grande, mas sei que você está muito bem, te amo para sempre e até, quem sabe, um dia.

À minha especialíssima tia Mirna, tia, vó, mãe, amiga. Nem sei explicar como você é importante para mim, sua presença forte, em todos os momentos da minha vida é marcante. Desde as minhas “escorregadas” na matemática, passando pelas minhas escapadas à noite, pelo suco no copinho e massa de bolo.

São tantas coisas, minha tia, te amo do fundo do coração, com sabor de arroz com coisa, carne de porco, salada de maionese e sorvetão. Aos meus queridíssimos manos, Fabrício, Leonardo e Marcelo, sempre muito mais que irmãos, meus amigos de verdade, aqueles com os quais a gente sabe que pode contar até debaixo d'água, que pode por a mão no fogo, essas coisas. As circunstâncias da vida nos aproximaram assim, assim somos e assim seremos, amo muito vocês. Vocês são tudo de bom.

À minha amada sogra Heloisa, a quem me aproximei mais depois da perda de meu sogro e do nascimento da minha primeira filha. Essa é minha mãe gaúcha, ninguém, com toda certeza do mundo, pode ter uma sogra melhor que a minha: parceira de todas as horas, atenta, dedicada, carinhosa, enfim, uma pessoa maravilhosa, modelo para mim.

Aos colegas do curso em geral, e aos Danis em especial, por tanta conversa, café, cerveja. Discutimos todos os problemas do teatro, achando que resolveríamos alguma coisa: o ideal nunca chega, mas move o mundo. Quantos planos fizemos, uma amizade preciosa de Santa Maria à Santa Maria, passando por Campinas, que legal, gente boa tá aí.

Ao sr. Paulo Roberto de Fraga Cirne, em especial, e a todos os maravilhosos trovadores gaúchos, bem como ao diretor Régis D'Ávila e aos atores do espetáculo "Água quente, erva e cuia", Tiago Teles, Luise Scherer e Paula Lafayette. Também aos amigos e colegas Cesário Augusto Pimentel e André Assmann, que participaram comigo na orientação deste trabalho, sem vocês nada disso seria possível, valeu a parceria.

À minha eterna amiga Claudia Mula e à mais recente aquisição na amizade: o Mulo.

Aos amigos Fábio e Ilse, sempre presentes e parceiros na alegria e na dificuldade.

Aos compadres e comadres, Audio, Vera, Zeca e Isabela, companheiros unidos pela amizade sincera, profunda e pelos laços formados com nossas filhas

Giovana e Giulia, nossos maiores tesouros.

E, finalmente, àqueles que mais sofreram a ausência e o estresse, muitas vezes, alimentando minhas energias com amor, dedicação, carinho e incentivo. Obrigada Felipe, Giovana e Giulia, as maiores bençãos que eu poderia receber. Obrigada família amada, com vocês ao meu lado a vida só pode ser maravilhosa.

RESUMO

O presente trabalho visou ao desenvolvimento de uma pesquisa que lançasse um olhar sobre algumas qualidades específicas, consideradas necessárias, às Performances cênicas competentes. Esta competência, percebida pela corporeidade, construída pelos performers, depende, entre outros fatores, do seu processo formativo e do desenvolvimento da habilidade para o improviso. Essas características foram observadas em uma manifestação cultural gaúcha, a Trova Galponeira, e relacionadas com a atuação teatral, enquanto manifestação cênica, para investigar quais os elementos presentes na prática da Trova Gaúcha que dotam o cantador de qualidades fundamentais, também, para a Performance cênica de atores. A perspectiva da investigação remeteu-se à aproximação traçada entre as Performances Populares de Trova e as Artísticas Teatrais.

Os procedimentos metodológicos adotados foram elaborados, especialmente, para a pesquisa proposta. Inicialmente, a investigação debruçou-se sobre o estudo da cultura gaúcha, especificamente, as Performances de Trova e a corporeidade dos seus praticantes. A prática da Trova, oferece ao cantador, elementos que desenvolvem, sensivelmente, sua precisão, ritmo e determinação, aliados à habilidade para o improviso, entre outras competências, que são fundamentais para as Performances. Foram realizados, estudos da bibliografia especializada, pesquisa de campo e entrevistas. Concomitantemente, investigou-se a arte de atuar e os aportes necessários ao performer teatral, implementando a mesma proposta, que iniciou com o estudo da bibliografia especializada e, em seguida, trouxe um exemplo de encenação: o espetáculo intitulado “Água quente, erva e cuia”.

A pesquisa buscou apontar as relações evidenciadas em campo, nas duas manifestações performáticas, ao engendrar um paralelo entre ambas, capaz de discutir alguns dos elementos selecionados e considerados importantes, nas Performances da Trova Gaúcha e de atores: o trabalho **corporal dos performers**,

no que se refere aos anseios por qualidade técnica e expressiva que pontuam seu **processo formativo**, bem como as formas de lidar com o **aspecto improvisacional**, inerente ao seu ofício. Traçado o paralelo, a investigação buscou tecer as aproximações evidenciadas, para arrematar as considerações finais, contendo suas possíveis contribuições. Finalmente, considerou-se que as duas formas estudadas, pertencendo a universos culturais diferentes, possuem contribuições relevantes, formando uma via de mão dupla, no que se refere aos aspectos focados pela pesquisa.

ABSTRACT

The present work aimed at developing a research that would focus some specific qualities, which are considered necessary to efficient scenic Performances. This proficiency perceived by the corporeity, constructed by the performers depends on, among some other factors, its formative process and the development of abilities to improvisation. These characteristics were observed in a Gaucho cultural event, the “*Trova Galponeira*” and, it was related to theatrical performance as scenic expression, to investigate which elements that are present in the “*Trova Galponeira*” give the singer the basic qualities to the actor’s scenic Performance. The investigation perspective referred to the approximation outlined between the Popular *Trova* Performances and the Theatrical Artistic Performances.

The methodological procedures used in the study were developed specially to this research proposal. First, the research leant in a study about the Gaucho’s culture, more specifically on the *Trova* Performances and the corporeity of its practitioners. The practice of *Trova* gives to the singer elements that significantly develop its accuracy, rhythm and determination, as well as his ability to improvisation, among some other competences that are fundamental to the Performances. Some studies on the specialized bibliography, field studies and interviews were carried out. Concomitantly, we investigated the art of acting and the necessary contributions for the theatrical performer, implementing the same proposal that initiated with the study of the specialized bibliography and next, provided a staging example: the show named “*Água quente, erva e cuia*”.

The research sought to point out the relations that were made evident in the field work, in the two performative expressions, by engendering a parallel between them, which was able to discuss some selected elements that were considered important in the Performance of the *Trova Gaucha* and of the actors: the performers corporal work, referring to the search of technical and expressive quality that guide their formative process as well as the ways to deal with the

improvisation aspect native of their work. Once established the parallel, the investigation sought to highlight the approximations to frame the final considerations with its possible contributions. Finally, we considered that the two studied forms, which belong to different cultural universes, give significant contributions, building a two-way road in what refers to the aspects focused by this research.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Gaiteiro	49
Figura 2 - Trovadores em duplas	51
Figura 3 - Trovadores em duplas	51
Figura 4 - Trovadores inscritos no “Desafio de Trovadores de Cacequi”, 2007	52
Figura 5 - Espaço montado para Competição de Trovas	57
Figura 6 - Banner com Gildo de Freitas e Teixeira, ídolos em evento	59
Figura 7 - Fraga Cirne, pesquisador de Trova, Derly Silva e Albeni Carmo de Oliveira	64
Figura 8 - Comissão Julgadora no “Desafio de Trovadores de Cacequi”, 2007	65
Figura 9 - O trovador Ventania	67
Figura 10 - O trovador Volnei Corrêa, em concentração, antes de trovar	71
Figura 11 - O trovador Volnei Corrêa, em concentração, antes de trovar	72
Figura 12 - O trovador José Estivalet	76
Figura 13 - O trovador João Barros	79
Figura 14 - O trovador Leôncio Amaral	83
Figura 15 - A trovadora Chiquinha	84
Figura 16 - O trovador Celso Oliveira	88
Figura 17 - O trovador Jadir Oliveira	89
Figura 18 - O trovador João Benito Soares Arena	94
Figura 19 - Os personagens Austricliniana, Justiniano e Cidalisa	153
Figura 20 - O personagem Justiniano, do ator Tiago Teles	158
Figura 21 - A personagem Austricliniana, da atriz Paula Lafayette	159
Figura 22 - A personagem Cidalisa, da atriz Luise Scherer	159
Figura 23 - Cena final com os três personagens	163
Figura 24 - O trovador Joaquim José de Jesus Hugo, o Teixeira	168
Figura 25 - A pilcha masculina	170

Figura 26 - A pilcha feminina	171
Figura 27 - O personagem Justiniano	176
Figura 28 - A personagem Austricliniana	177
Figura 29 - A personagem Cidalisa	178
Figura 30 - O trovador José Estivalet	188
Figura 31 - Os personagens Justiniano, Austricliniana e Cidalisa	189

SUMÁRIO

1	Introdução	1
2	Corpos em Performance	7
2.1	Corporeidade	10
2.2	Performance... competente	18
3	As Performances da Cultura Popular e a Trova Galponeira	31
3.1	Aspectos da Cultura Popular e do Folclore Gaúchos	40
3.1.1	Tradição e Tradicionalismo	42
3.1.2	Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG)	43
3.2	A Trova enquanto Performance da Cultura Popular Gaúcha	46
3.2.1	A Trova Galponeira	50
3.2.1.1	Origens	53
3.2.1.2	As Performances de Trova nos Dias Atuais	60
3.2.1.2.1	Concursos e Performances Informais	60
3.2.1.3	O Conhecimento na Trova	91
3.2.1.4	O Papel da Improvisação na Trova	98
4	O Universo da Arte Enquanto Produção Cultural e o Teatro	103
4.1	As Artes	108
4.1.1	A Arte Teatral Enquanto Performance Artística Cênica	113
4.1.1.1	O Teatro e suas relações com a improvisação	115
4.1.1.2	O Papel da Improvisação para a Arte do Ator	122
4.1.1.3	O Conhecimento no Trabalho do Ator	133
5	Um Espetáculo Teatral: “Água quente, erva e cuia”: processo criativo e Performance	153

6 Um Paralelo Entre Corpos em Performance: Trovadores Gaúchos e Atores	165
6.1 Elaboração da Corporeidade para as Performances	165
6.1.1 Os Processos Formativos	179
6.1.2 O Aspecto Improvisacional das Performances	181
7 Considerações Finais: nem tanto ao céu, nem tanto à terra	185
8 Bibliografia	201
8.1 Referências Bibliográficas	201
8.2 Bibliografia Consultada	205
ANEXOS	

1 INTRODUÇÃO

Entre as diversas manifestações culturais praticadas pelos gaúchos, como as lides campeiras, a declamação, as danças, as músicas, os “causos”, encontra-se a denominada Trova Galponeira, denominação dos gaúchos para poesia cantada no improviso, em desafio, por dois ou mais trovadores, que são os agentes da Trova. Existem diversas modalidades de Trova Galponeira no Rio Grande do Sul, entre as mais praticadas estão a Trova Campeira, a Trova de Martelo e a Trova Estilo Gildo de Freitas.

A partir do olhar sobre a Trova Gaúcha, a investigação, submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes IA/Unicamp, foi elaborada, a princípio, devido à preocupação com a busca pelo aperfeiçoamento da produção artística cênica, embasada pelo desenvolvimento de um referencial reflexivo que pudesse dar suporte para o aprimoramento da Performance de atores. Assim, através da observação de elementos da Trova Galponeira, oriunda do universo cultural popular gaúcho, buscou-se construir um paralelo com o trabalho de atores para, em seguida, traçar possíveis aproximações entre ambos, no que se refere à construção de uma corporeidade voltada para as necessidades da cena, ao processo formativo de ambos e à capacidade de improvisar, visto que as duas manifestações performáticas caracterizam-se pela efemeridade. Acreditou-se que as Performances de Trova Galponeira proporcionam estas qualidades básicas ao seu praticante, que são também necessárias à Performance artística de atores em qualquer linguagem, pois o ritmo determinado pelo jogo poético-musical dos versos elaborados no momento das Performances de Trova, destaca-se refletindo sua intensidade cênica, sua incrível disponibilidade para o improviso e o humor característico destes cantadores. Estes elementos apontados pela pesquisa/tese caracterizam todas as modalidades citadas e, a partir de agora a Trova Galponeira será tratada apenas como Trova.

A opção pela abordagem performática dos trovadores e dos atores remeteu-se, ainda, aos pressupostos de Schechner (2003). A relevância das suas propostas e teorizações enquanto diretor teatral e pesquisador, simultaneamente, transcendem à situação de atuação cênica organizada: a Performance cênica. Porém, a pesquisa buscou focar este gênero de Performance de acordo com a área de atuação profissional da pesquisadora no Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria no Rio Grande do Sul. Os estudos da Performance, segundo o próprio autor, estão enraizados na prática, sendo interdisciplinares e interculturais, além de condensarem todo um percurso formativo, criativo e performático.

Ao focar a Trova, enquanto literatura oral popular a partir de seus aspectos vocais, a pesquisa aproximou-se de um referencial muito significativo, Paul Zumthor (1997). O estudo da vocalidade poética dos trovadores foi entendido como resultante de uma totalidade corporal, pois a voz é corpo em movimento. Este entendimento desembocou na utilização do termo corporeidade, mas uma corporeidade voltada para as necessidades da cena. No caso dos trovadores, sua arte é essencialmente vocal e se materializa porque há toda uma corporeidade que se manifesta culturalmente, através de um jogo poético-musical, realizado ao improviso nas Performances. A Trova Galponeira, sendo uma manifestação da Cultura Popular Gaúcha, pertence a um determinado contexto sociocultural que interage com ela, revelando um universo que possui seu colorido peculiar enraizado na tradição.

Ao focar o teatro, enquanto manifestação artística, buscou-se direcionar o olhar para algumas qualidades necessárias à Performance cênica competente, já observadas na Trova, como a corporeidade cênica e a habilidade para o improviso nos atores. A aquisição das habilidades necessárias às artes da cena desenvolvem-se pelo estudo teórico-prático sistemático encontrado nos cursos ou, em alguns casos, pela prática cotidiana. Em qualquer dos caminhos percorridos, existem métodos, técnicas e exercícios que visam proporcionar o desenvolvimento

de qualidades peculiares, capazes de gerar as competências necessárias às artes da cena na contemporaneidade. O trabalho do ator costuma englobar alguma tradição cênica, seu universo sociocultural, bem como a personalidade do performer. Neste contexto, os artistas estão continuamente em busca das melhores maneiras de atingir rapidamente seu aprimoramento técnico e expressivo.

A investigação mostrou, durante seu percurso, que as diferentes manifestações estudadas atravessavam processos formativos bem diversos, próprios aos seus universos socioculturais, e este fator determinante passou a assumir um papel relevante na pesquisa. Os trovadores desenvolvem seu processo formativo durante a prática das Performances, assistindo aos mais experientes e aos ídolos com os quais se identificam, alimentando-se de argumentos para construção dos versos e de conhecimento da estrutura poético-musical de cada modalidade e, finalmente, baseando-se nas tentativas contínuas carregadas de acertos e erros. Esse processo de aquisição e assimilação do conhecimento é próprio das Culturas populares e acontece espontaneamente, sem ensino formal. Por outro lado, contemporaneamente, grande parte dos atores têm acesso a uma formação sistematizada proveniente de escolas, desde o ensino fundamental até os níveis de educação superior. Além disso, existem as escolas técnicas como os conservatórios, as escolas particulares especializadas e os projetos públicos de caráter assistencialista, que oferecem um processo formativo sistematizado através de metodologias, embasadas por propostas pedagógicas de ensino-aprendizagem, com didáticas próprias e referenciais norteadores definidos. Os dois processos formativos diferem significativamente por pertencerem a universos distintos, o popular e o erudito, mas é importante notar que as origens do erudito estão no popular, reforçando a importância dos seus estudos.

O procedimento metodológico previsto para desenvolver a investigação iniciada com a Trova foi a pesquisa de campo, típica do fazer antropológico,

acompanhada de entrevistas, bem como o levantamento e estudo da bibliografia especializada. Não há uma metodologia específica, no sentido clássico da palavra, devido à apropriação de métodos advindos de outras áreas do conhecimento humano, como a pesquisa de campo. A orientação da pesquisa propôs um caráter interdisciplinar muito comum aos estudos que não se restringem a metodologias preestabelecidas e fixadas. Acredita-se que a pesquisa científica é um exercício de objetividade, mas, quando voltada para as artes, pode assumir a subjetividade inerente às humanidades, que admitem a força interpretativa do pesquisador. A subjetividade pode fazer parte da construção de procedimentos metodológicos em pesquisas artísticas e também em pesquisas interdisciplinares, que transitam por universos diversos, na tentativa de construir um direcionamento próprio. A subjetividade, pautada no saber artístico e fundamentada sobre determinações acadêmicas, quando elaborada com coerência estética, pode e deve ocupar seu espaço investigativo na produção de conhecimento especificamente artístico. Assim, o termo procedimento metodológico pareceu adequar-se melhor a esta pesquisa.

Além da introdução e das referências bibliográficas, e com o objetivo de delimitar a pesquisa em aspectos cênicos fortemente observados nas Performances dos trovadores e, ao mesmo tempo, importantes para os atores, a investigação mapeou um percurso composto por seis capítulos que fornecem a chave de leitura desta tese. O capítulo 2 da investigação focou a definição dos conceitos de corpo na contemporaneidade para se aproximar da forma como se dá a construção de uma corporeidade voltada para a cena em Performances artísticas. Os dois capítulos seguintes, o terceiro e o quarto, são centrais e abordam as duas manifestações estudadas. O terceiro aborda a Trova, sua raiz popular, suas origens e sua inserção cultural nos dias de hoje, para chegar nos processos formativos e no papel da improvisação, ou melhor, na disponibilidade improvisacional, neste contexto. E o quarto trata da arte cênica inserida no universo da produção cultural no ocidente, suas origens, algumas influências

consideradas fundamentais e os traços marcantes da contemporaneidade, chegando às formas de sistematização voltadas para transmissão do conhecimento e ao papel da improvisação no contexto teatral. No capítulo 5, optou-se por refletir acerca do trabalho do ator a partir do espetáculo “Água quente, erva e cuia”, já realizado na Universidade Federal de Santa Maria, sob orientação da autora desta tese, a fim de utilizar um exemplo concreto de Performance, cujos elementos pudessem ser apontados, objetivamente, durante a aproximação proposta na pesquisa. Após os estudos específicos das duas manifestações, realizou-se, no capítulo 6, um paralelo entre elas, apontando suas aproximações e distanciamentos oriundos, principalmente, dos diferentes universos culturais em que se inserem. O capítulo 7 apresenta uma última reflexão, que explora as contribuições vislumbradas.

O desenvolvimento pleno dos aspectos pesquisados, tanto a corporeidade cênica quanto a disponibilidade para o improviso, é um objetivo difícil de atingir, uma vez que não são mensuráveis, porém, são claramente observáveis e destacadamente importantes. Por outro lado, a busca pelo aprimoramento com intenção de aperfeiçoar-se artisticamente constitui uma realidade que acompanha a vida de qualquer performer, desembocando em processos formativos que possam satisfazer os anseios dos artistas.

Dessa forma, observou-se, em campo, que a prática da Trova, por suas características peculiares, contém aspectos semelhantes àqueles que desenvolvem a qualidade do trabalho do performer em cena, tanto no que se refere à construção de uma **corporeidade performática**, quanto ao desenvolvimento dos **aspectos improvisacionais**. Por outro lado, as duas manifestações, a primeira oriunda da Cultura Popular e a segunda oriunda do universo da produção artística contemporânea, percorrem caminhos bem distintos em seu **processo formativo** e diferem desde sua maneira de entender as possibilidades de aquisição e assimilação do conhecimento até a sua motivação para estar em cena devido aos diferentes contextos a que pertencem, suas

funções e objetivos.

Assim, considerou-se que a contribuição vislumbrada neste estudo não é unilateral, pois não se remete apenas àquilo que os trovadores populares podem acrescentar ao trabalho dos artistas da cena, mas também àquilo que estes últimos podem oferecer aos trovadores. Acredita-se que as contribuições podem instaurar um processo de “mão dupla”, em que a consideração e o respeito à Cultura e à tradição, por parte dos trovadores, e a investigação técnico-metodológica, composta por exercícios e procedimentos experimentais, por parte dos atores, podem ser complementares entre si. As propostas de trabalhos laboratoriais podem ser incorporadas à prática da Trova, assim como o respeito à tradição, ao tempo, aos limites e a valorização das relações humanas podem ser recuperados pelos atores.

2 CORPOS EM PERFORMANCE

O foco da presente investigação – a abordagem das Performances de trovadores gaúchos e a aproximação com o trabalho de atores – foi subsidiado por opções teóricas que serviram de suporte para as reflexões traçadas, sustentando as discussões propostas sobre os Corpos em Performance.

Ao se debruçar sobre as concepções de corpo que perpassam a contemporaneidade – afinal, os corpos que vão para cena são os elementos que interessam à pesquisa –, surgiu a necessidade de discorrer especialmente sobre os conceitos de Vocalidade e Corporeidade, enquanto desdobramento desses corpos em maneiras de ser, pensar, agir e voltados para construções poéticas. Finalmente, o conceito de Performance foi trabalhado a fim de esclarecer como se aplica a corporeidade em condição de Performance.

Como se definiu o corpo ao longo da história ou, ao menos, pelos registros e interpretações históricos? Foram muitas e diferentes maneiras de se pensar o corpo, de ser e de agir social e culturalmente nas diversas épocas e locais, mas, contemporaneamente, como se coloca o corpo diante dos avanços científicos e tecnológicos? Quais as conseqüências dos tempos atuais no corpo e, especialmente, nos Corpos em Performance?

O corpo humano tem sido alvo de infinitas investigações nos últimos tempos, portanto, falar sobre ele é, sem dúvida, uma tarefa árdua, simplesmente pela inúmera quantidade de pesquisas existentes, bem como pelas suas diferentes abordagens e paradigmas, enfim, o panorama é vasto e diverso. Desde o século XIX, a noção de corpo humano vem sendo objeto de especulações investigatórias, intensificando-se ainda mais nas últimas décadas, cada qual correspondendo às diversas concepções filosóficas, sociológicas, antropológicas, biológicas, psicológicas, entre outras. O desdobramento dessas investigações

desemboca em outras questões ligadas ao corpo e algumas delas interessam a este estudo. Tais questões são aquelas voltadas para o movimento humano, especialmente, as manifestações culturais e as artes que têm o corpo como centro irradiador de sua prática.

O ser humano é corpo vivo e pulsante, sempre em movimento, interno e externo, sutil e amplo, forte e fraco, rápido e lento. Este corpo, ao longo da história, sofreu e continua sofrendo influências incontáveis, sociais, culturais, econômicas, entre tantas. Nos dias atuais, os seres humanos em seus grupos sociais, independente de razões geográficas, políticas, culturais ou econômicas, absorvem os reflexos do intenso desenvolvimento científico e tecnológico em maior ou menor profundidade. A velocidade do tempo no mundo contemporâneo, muitas vezes, atropela o tempo da natureza do qual o ser humano faz parte, submetendo-o a um tempo criado artificialmente. Este artificialismo instituído promove uma vontade de controle absoluto sobre si. É assim que, segundo Le Breton (1999), surgem corpos rascunhos que, a partir de um narcisismo furioso, tornam-se rapidamente obsoletos. Em busca de constantes retificações, os corpos se colocam contra si mesmos. Ao mesmo tempo que o corpo se esforça por acompanhar o desenvolvimento científico e tecnológico, a ciência e a tecnologia se esforçam para corresponder às exigências do sistema excessivamente dinâmico.

De acordo com Le Breton (1999, p. 22), as milhares de formas de intervir no corpo, sejam cirúrgicas, farmacológicas, genéticas, virtuais, culturais e artísticas, fazem com que este corpo seja considerado matéria prima em busca de retificação para tornar-se acessório da presença, pois, sem os complementos metamorfoseantes, o corpo pode decepcionar, uma vez que parece insuficiente diante das suas próprias aspirações. Esta situação remete ao quanto é precária a condição humana.

Se o homem só existe por meio das formas corporais que o colocam no mundo, qualquer modificação de sua forma determina uma outra definição de sua humanidade. Os limites do corpo esboçam, em sua escala, a ordem moral e significante do mundo (LE BRETON, 1999, p. 87).

Se algumas dessas formas de intervir no corpo não remetem diretamente a esta investigação, pois comportam certa agressividade em relação a um corpo aparentemente falho para si, outras podem funcionar como suporte reflexivo para os focos escolhidos pela pesquisa, pois são responsáveis pela construção das corporeidades entre as quais encontram-se as dos trovadores gaúchos e dos atores.

O que realmente interessa aqui é a atitude de interferir no corpo-natureza e construir uma espécie de adestramento para um corpo-ofício. Essa atitude não é nova, não é característica exclusiva dos dias atuais, mas atinge altos graus de aprofundamento nas sociedades contemporâneas. Tais graus de aprofundamento podem ser, às vezes, preocupantes por considerarem o corpo obsoleto de si mesmo e desencadear uma busca frenética por novidades e virtuosismo. Porém, a construção do corpo-ofício não resulta de um descontentamento gratuito consigo, mas do anseio por um meio de comunicação/expressão via Performance e que necessita de um investimento corporal para desenvolver a competência necessária no desempenho da prática específica a ser realizada.

Muitas práticas corporais eram, e ainda são, exercitadas na tentativa cotidiana de alcançar qualidade e maturidade com a experiência. Outras conquistaram extrema complexidade, baseando-se em métodos elaborados, tecnologias avançadas ou outras soluções oriundas dos processos investigatórios fomentados pelos investimentos em pesquisa.

Portanto, é no corpo, enquanto matéria concreta, que são depositados ou onde são incorporados os conhecimentos de todas as fontes, as experiências, as técnicas, as tradições, enfim, toda bagagem necessária para o cumprimento do ofício durante seu processo formativo. Esse processo nunca acaba, acompanha a

trajetória dos performers durante toda sua carreira, porque o ser humano está em constante transformação. É, então, este corpo social e cultural e sua corporeidade mutante o maior responsável pela aquisição do conhecimento voltado para seu ofício.

2.1 Corporeidade

O olhar sobre o corpo, neste estudo, é observado por meio da corporeidade, forma pela qual os seres humanos se manifestam no mundo, comunicam-se e expressam-se. A corporeidade é marcada pelas diferentes formas de expressão e comunicação de cada um, inserida em sua cultura e dotada de diferentes funções, objetivos, sonoridades, enfim, um arsenal de códigos, posturas, línguas, compondo milhares de possibilidades. Os processos de socialização são grandes motivadores da corporeidade humana e impulsionam o desenvolvimento de inúmeras possibilidades diversificadas.

Assim, tanto a Trova Gaúcha quanto a Arte Teatral de modo geral têm suas peculiaridades, e os praticantes direcionam as intervenções sobre seus corpos, modelando uma corporeidade própria. Tal corporeidade, por sua vez, também é fruto das produções e manifestações culturais, de uma época, de um local e resulta da maneira de sentir, de pensar e de agir do grupo social a que pertence. Essas manifestações, quando performáticas, aliadas às particularidades de seus protagonistas, refletem-se na corporeidade singular de cada performer.

A investigação das Performances de Trova Gaúcha inicia com o olhar sobre uma das diversas formas de se manifestar do corpo, a que se faz por meio da voz, a vocalidade. Lopes (1997, p. II) define com clareza o termo vocalidade enquanto o “uso imediato da voz”, pedindo por expressão e que se materializa na “co-presença”. A vocalidade acontece quando há uma troca, a voz atinge o corpo do ouvinte. É um corpo interferindo no outro a partir do pressuposto de que ambos

estejam disponíveis. A voz é o som corporal resultante da vibração das cordas vocais, a onda sonora é matéria concreta. As combinações de sons codificadas socioculturalmente para comunicação e expressão formam palavras que são, por sua vez, abstrações.

A Trova enquanto jogo poético-musical utiliza-se da palavra cantada com suas rimas e estrutura poética definidas, acompanhada do ritmo estabelecido pelo som da gaita. A relação entre esses três elementos, materializada presencialmente pelos cantadores no improviso, diante de seu público, reflete uma vocalidade responsável pela criação de uma paisagem sonora que promove uma identificação sociocultural no povo gaúcho. O som iniciado pela gaita toca o corpo do trovador, que começa a vibrar suas cordas vocais formando palavras cantadas que, uma vez proferidas, conferem poder de afirmação identitária ao cantador, o que, por conseguinte, proporciona a criação de elos de pertencimento no grupo participante do evento.

Portanto, um aspecto importante a ser observado é a questão do poder da voz na tradição. De acordo com Lopes (1997, p. 6) "A voz de quem cantava ou falava, por si só, dotava seu portador de autoridade. A força da tradição contribuía para sua valorização, mas o que integrava essa tradição era a ação da voz". A palavra revestida de música, ou seja, a palavra cantada, possui um encanto histórico, segundo Tinhorão (2001, p. 200-206), pois amplia seu poder de impressão sobre os sentidos e de convencimento. Diniz (2001, p. 208) também aborda a força do processamento musical da voz, afirmando que "a voz que fala não é a voz que canta", e traz um interessante estudo poético analítico de Augusto de Campos (1974, p. 309) para reafirmar sua questão:

estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas
por exemplo *nenhuma dor* (é preciso reouvir)
parece banal escrita

mas é visceral cantada
a palavra cantada
não é a palavra falada
nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o modo mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa

A importância do corpo no contexto da Trova é verificada pela primazia da voz organizada em palavras cantadas. Historicamente, a organização da voz em palavras e seus agrupamentos em frases e discursos, com fins sociais e culturais, determinou o surgimento das linguagens, primeiro oral e depois escrita. Ao longo da história da civilização, as linguagens foram separando-se gradativamente do corpo através da escrita. Paradoxalmente, a palavra, originária dos sons produzidos pelo corpo em movimento, atinge um patamar que lhe confere certa independência do corpo que a criou, inventando-se outra forma de poder para a palavra, associado ao registro para fixá-la e aumentar seu alcance na memória e no espaço-tempo. A Trova Gaúcha, pelo improviso vocal que lhe é peculiar, é uma manifestação cultural que preserva a unidade corpo/palavra e mantém sua força, não apenas pela característica oral, mas pela vocalização de palavras musicadas.

Registros históricos permitem observar que, no período marcado pela cultura oral, o surgimento da palavra escrita ainda estava diretamente ligado ao corpo, sendo uma espécie de extensão deste, pois um texto era escrito para ser falado ou havia sido primeiramente falado, para depois ser escrito com a finalidade de registro e conservação histórica. Nesse contexto, a audição era implícita à vocalização e, também, tinha relação direta com o corpo em escuta – boca e orelha, língua e ouvido, ar, saliva, ou seja, elementos concretos, matéria, enfim, corpo em movimento. A concretude de um texto oriundo da cultura oral é percebida através de características típicas como as referências, as repetições, a circulação de elementos em combinações provisórias, a descontinuidade. O texto

falado convence pelo jogo do corpo em movimento. O registro posterior, através da escrita, pode não ter o poder de persuasão que sua emissão oral tem, através dos ritmos aplicados e suas curvas melódicas, que modelam o texto pelo modo de dizer, podendo modificar a informação contida nele. Na palavra cantada, as possibilidades ampliam-se ainda mais, pois a articulação da voz propõe tessituras diferenciadas e oscila criando nuances e desenhos melódicos.

As palavras, que precedem a existência da escrita nas sociedades ditas “civilizadas”, foram criadas para estabelecer a comunicação necessária às relações sociais que acontecem no dia-a-dia, tendo, como objetivo inicial, a funcionalidade utilitária. Porém, elas são, ainda, capazes de funcionar “como potentes mecanismos de subjetivação”, pois produzem sentido e criam realidades (BONDÍA, 2002, p. 21). Para este autor, o homem não tem a palavra, ele é a palavra, pois as suas palavras são poderosas ao determinar o pensamento, as relações consigo, com o outro e com o mundo, assim como as maneiras de agir no mundo. A palavra falada sofre uma transformação funcional para alcançar a palavra que canta, assim, a voz enquanto produção oral sublima-se em produção musical.

A Trova, enquanto poética improvisada, é uma manifestação necessariamente performática, implica na presença do som vocal elaborado pela composição de palavras cantadas. A vitalidade da presença do som vocal se dispersa com o advento e desenvolvimento da escrita. O *status* de abstração da palavra escrita surgiu no momento em que ela perdeu sua vocalização, a concretude das ondas sonoras desprende-se do corpo matéria, distinguem-se os códigos escrito e oral. Enquanto a palavra escrita se mantém separada e distante do corpo, a palavra oralizada se mantém corporificada como instinto de sobrevivência. A crescente valorização da razão nas sociedades civilizadas sufocou, por muito tempo, as manifestações da cultura oral que se mantiveram amparadas pelo universo popular. O desenvolvimento tecnológico aliado ao anseio de não perder o som, cria o registro em áudio e, posteriormente, para não se

perder a imagem, o vídeo. Os registros em áudio e vídeo, por sua vez, não perdem os ritmos e melodias do som, nem a visualização da imagem, mesmo que fragmentada, mas perdem a concretude da presença e sua força pulsante, o olho no olho, o calor, enfim, perdem a vitalidade da presença.

Ao focar a vocalidade inserida em contextos artísticos, desdobram-se as possibilidades que transcendem a funcionalidade utilitária, sublimando-se para atingir um outro patamar, o universo da arte. Desta forma, a palavra utilizada em contexto artístico tem objetivo poético, seu emprego é bem diferente daquele aplicado à palavra cotidiana. Segundo Lopes (1997, p. II), poético é o adjetivo que confere à voz a qualidade de não restringir-se ao seu uso utilitário, funcional e criar o gesto vocal. A voz poética atinge um nível mais profundo, capaz de gerar impressões, sensações, enfim, sobrepõe-se aos significados e propõe um outro discurso que transgredir os esquemas discursivos do cotidiano ao trazer a marca das experiências adquiridas no mundo vivido.

A qualidade de conferir poesia à voz, seja seu conteúdo improvisado ou memorizado, vai imbuí-la de sentido. Ela provoca sensações corporais em quem produz e afeta a imagem do corpo no espaço para quem observa. Assim, parte-se do pressuposto de que a vocalidade é corpo em movimento. As sonoridades produzidas por um corpo em movimento permitem ao artista experimentar processos de criação que irão emergir da concretude do corpo produtor de sentidos.

O alfabeto, por exemplo, presente na maioria das culturas ocidentais, é composto por vogais e consoantes. A respiração produz o som resultante da emissão das vogais, sendo responsável pela emoção, e a articulação produzida pelos músculos da boca nas consoantes é responsável pela razão. A produção sonora de emoções, sentimentos, impressões, entre outras, é física e, portanto, concreta. Se, no dia-a-dia, a fala vislumbra apontar o que deseja comunicar objetivamente, a vocalidade poética, pertencente ao universo artístico, procura, por sua vez, moldar o conteúdo da sua comunicação produzido pelos sons vocais

em imagens sonoras, fazendo isto com a potência e o envolvimento da totalidade corporal. Em qualquer das funções mencionadas, utilitária ou poética, a voz é um atributo que se constrói corporalmente. A função poética interessa ao trabalho dos agentes das artes performáticas, especialmente os cantores e os atores, pois, necessitam dela para manifestar-se artisticamente.

A voz poética em seu desejo de comunicação e expressão deve ser configurada pelo pensamento e não inibida pelo intelecto. A vocalidade poética dos artistas não é descritiva, pois, suas texturas provocam estados que revelam pulsos e impulsos através da investigação de processos que são internos à palavra.

Se cada grupo social, que se apoia no uso da palavra cotidiana, possui uma linguagem resultante da sua corporeidade sociocultural, da mesma forma a utilização da vocalidade poética também delinea uma linguagem resultante da concepção artística trabalhada. Assim, a vocalidade dos artistas tem, algumas vezes, duas funções diferentes a desempenhar simultaneamente. A primeira, a da voz cotidiana, com o intuito de comunicar, e a segunda, a da voz poética que adapta seu uso cotidiano aos fins artísticos. Não se trata de dissecar o uso da voz, mas de especificar as formas da vocalidade que interessam a este estudo: a vocalidade poética. Enfim, ao pensar a voz como corpo em movimento, o termo vocalidade adotado aqui será suprimido e fundido ao termo corporeidade na tentativa de esclarecer o entendimento de uma unidade corpo/voz. Assim, a mesma linha de raciocínio que orientou o estudo sobre voz e vocalidade, aplica-se ao corpo e à corporeidade, seja utilitária ou poética.

O corpo biofísico é um componente da natureza. Por outro lado, sua corporeidade é um atributo construído artificialmente no cotidiano, a partir de um contexto sociocultural, e possui objetivos funcionais e utilitários. A corporeidade poética, por sua vez, também é um atributo artificialmente construído, mas é elaborada de modo consciente com fins especificamente artísticos. O ator em cena manifesta sua corporeidade ao moldar-se em ação, esculpindo o tempo e o

espaço, lidando com a efemeridade em cada espetáculo e fazendo de cada apresentação um momento diferente.

Um aspecto importante oriundo das perspectivas do novo olhar lançado ao corpo e das conseqüentes buscas pelo aprimoramento de sua utilização cênica, são abordados por Strazzacappa (1998, p. 163-168). A autora ressalta a importância da conscientização de que o trabalho corporal e as técnicas, especialmente elaboradas para a arte cênica, interferem, qualitativamente, no resultado da obra, e isto é o que realmente importa, pois a obra de arte executada por um performer não é exterior a ele. O produto da obra é o corpo em cena, sendo agente e produto ao mesmo tempo. “Enquanto agente, o corpo é técnica; enquanto produto, ele é arte.” (STRAZZACAPPA, 1998, p. 164).

O momento em que o corpo é arte também é aludido por Barba (1994, p. 22), ao referir o ator como “artesão de um ofício que, no momento em que se executa, desaparece.” O domínio do movimento corporal, como seu peso na relação com a gravidade, os tempos e os ritmos, que podem ser trabalhados, a exploração do corpo no espaço, entre outros, habilitam o ator a oferecer, ao espectador, uma percepção diferenciada de si, no espaço e no tempo. São elementos capazes de criar uma segunda natureza, uma qualidade de presença, que Barba denominou de extra-cotidiana. O uso social do corpo, através de um processo de colonização cultural, condiciona suas possibilidades. Para descobrir novas possibilidades, torna-se necessário distanciar-se de modelos fixados e buscar uma nova colonização. Essa atitude pode proporcionar autoconhecimento, descoberta, independência e domínio. Ao conquistar uma nova colonização, torna-se necessário buscar outra, e assim por diante, no intuito de evitar o acomodamento. O processo é longo, pois implica em recondicionamento incessante. Os exercícios, depois de absorvidos, tornam-se orgânicos, e aí vem o cuidado para não cristalizá-los. Assim, sobrepujar-se constantemente evita a cristalização e o acomodamento. Buscar outros exercícios, ou realizar os mesmos modificados, é um bom desafio - mudar ordem, ritmo, espaço, acento, enfoque - ,

pois coloca o ator em teste. A sobrepujança mantém viva a presença do momento cênico.

Segundo Greiner (2001, p. 91-93), no campo das artes, a Performance enquanto linguagem artística, manifestação parateatral surgida em meados do século XX, buscou resgatar a união arte e vida pela união entre corpo simbólico e corpo biológico. Assim, “nada somos sem nosso corpo. Não porque 'possuímos um corpo', uma espécie de 'pensão' para o nosso 'eu', mas porque, como explicou Heidegger, a nossa existência é de natureza encarnada [...] É ele quem desloca a questão de corpo para a de incorporação. 'Não temos um corpo, somos incorporados'”. Em seu artigo “O Corpo de Artista”, a autora reúne a longa e abrangente trajetória bibliográfica a respeito do corpo-arte, mostrando a extensão do tema de Husserl a Deleuze, passando por nomes como Merleau-Ponty, Lacan, Foucault, entre outros, oriundos da noção de “arte encarnada”, onde “o corpo se presentifica”.

O termo corpo-subjétil, sugerido por Ferracini (2003, p. 85-88), parece atender à complexidade de tais abordagens. O autor propõe uma reflexão em torno do que chama de corpo cotidiano e corpo subjétil. O primeiro seria o “corpo físico, celular, nervoso, fisiológico, mental, inserido em seu cotidiano” e o segundo seria este mesmo corpo cotidiano que, potencializado artisticamente, passa a ser o suporte estético de sua arte quando está em “Estado Cênico”. Este conceito busca, ainda, não realizar a clássica fragmentação cartesiana ao criar dois corpos. A independência entre estes corpos seria apenas uma abstração, pois o corpo subjétil não deixa de ser o corpo cotidiano que outras abstrações semelhantes a respeito do trabalho do ator parecem não abarcar. Não deixa de incluir, também, as relações que se estabelecem com o espectador. Enfim, é um corpo que soma e se multiplica em sua unicidade cênica. De acordo com Ferracini este é um conceito vetorial, pois o corpo cotidiano projeta um vetor a partir de si em direção ao seu uso artístico. Este corpo dotado de vetores é o corpo subjétil.

o corpo subjétil é um artificial artístico, e portanto inorgânico, possibilitado pelo corpo cotidiano, portanto orgânico. O momento do Estado Cênico é, então, um inorgânico/orgânico, coexistente e paradoxal, e é esse próprio paradoxo que possibilita o estado “vivo” do ator” (2003, p. 86)

As trajetórias percorridas para se construir uma corporeidade competente para manifestações performáticas foram analisadas, aqui, através dos caminhos próprios a cada uma das manifestações estudadas, revelando suas peculiaridades.

Assim, a condição de Performance Cultural e/ou Artística, como no canto improvisado dos trovadores gaúchos ou em forma de ação desenvolvida por atores, é realizada a partir de uma corporeidade singular, construída com fins artísticos e/ou culturais e que se apresenta para outros. São, portanto, Corpos em Performance.

2.2 Performance... competente

A decisão de usar o conceito de Performance neste trabalho – realizado em um Instituto de Arte, inserido na área de concentração destinada às artes cênicas e na linha de pesquisa voltada para os fundamentos técnico-poéticos do intérprete – deveu-se, primeiramente, à sua abrangência. Dentro das artes cênicas, por exemplo, o termo Performance não se restringe ao fazer teatral; não obriga a usar termos enormes e, ao mesmo tempo, também restritos como ator-bailarino; atende a eventos onde se fundem mais de um gênero, como nas artes cênicas, em que música, teatro e dança são inseparáveis e, também, linguagens híbridas contemporâneas como, por exemplo, dança-teatro.

Afinal, como este estudo entende o termo Performance? A Performance caracteriza o momento em que se manifesta um ou mais corpos para apreciação de outros. Este corpo que se mostra para outro, pode fazê-lo com as mais

diversas formas e funções. Assim, a Trova Gaúcha e as Artes Cênicas, apesar das diferenças em suas formas e funções, acontecem através da manifestação de Corpos em Performance. É fundamental esclarecer também que, em um contexto de pesquisa, deve-se levar em conta o universo histórico, social e cultural do pesquisado e do pesquisador. Este último imprime, inevitavelmente, seu ponto de vista sobre seu foco de pesquisa, esta limitação é inerente à investigação. O que é uma Performance de dança contemporânea no teatro e uma Performance de dança ritual em uma tribo indígena, por exemplo, pode variar de cultura para cultura, dependendo do seu uso, do contexto e do olhar do observador.

A apropriação do termo Performance, neste estudo, e a necessidade de aprofundar os seus conceitos desembocou na opção por um enfoque teórico, os Estudos da Performance, de Richard Schechner (2002), uma vez que o termo é extremamente amplo, mesmo dentro do enfoque teórico escolhido. O uso do termo Performance é bastante amplo ao ser considerado como sinônimo de ação bem sucedida. Performance é, ainda, o nome de uma linguagem artística específica, que surgiu por volta dos anos de 1960 e 1970, oriunda de investidas vanguardistas de expoentes das artes visuais. Acredita-se que o receio em usar este termo deve-se à amplitude referida que, por sua vez, pode gerar equívocos na sua interpretação. Dessa forma, buscou-se inicialmente definir e esclarecer o modo pelo qual se entende e se aplica o termo Performance para chegar, especificamente, às Performances estudadas, nas quais o corpo que se manifesta artisticamente, durante um tempo e um espaço determinados para tal, transfigura-se em poesia. O corpo, enquanto presença cultural do trovador, e o corpo, enquanto presença artística do ator, despem-se das vestimentas sociais do cotidiano para manifestar sua corporeidade poética durante a Performance.

A Performance pode ser entendida como o momento da ação mostrada. Por outro lado, é parte constitutiva de um processo muito mais amplo que a antecede e que é formativo, social, cultural e criativo. Se a palavra *Performance* deriva do francês antigo *parfournir*, que significa “completar ou realizar inteiramente”, seu

conceito implica o momento da expressão que completa uma experiência, é o último dos cinco momentos que constituem a estrutura processual da experiência vivida segundo Turner (apud DAWSEY, 2005, p. 163-164). Portanto, ela é parte da expressão da experiência, como afirma ainda Turner (apud DAWSEY, 2005, p. 164). Assim, pretende-se discorrer sobre o que é Performance segundo os pressupostos de Schechner (2003). Esse é o enfoque teórico escolhido para subsidiar a pesquisa por estar amalgamado aos preceitos de experiência oriundos dos estudos de Turner (1982), uma vez que estes dois pesquisadores aproximaram ocasionalmente suas investigações.

Ao abordar a palavra experiência, buscou-se, ainda, enfocá-la de acordo com os argumentos de Bondía (2002) para iluminar o entendimento sobre este termo que tem sido explorado, muitas vezes de maneira banal, quantitativa e utilitária. A etimologia da palavra experiência, segundo Bondía (2002, p. 25), pode derivar do latim *experiri*, que significa provar no sentido de experimentar, sendo que o radical *periri* também faz parte de *periculum* que, por sua vez, significa perigo. Atentando para a origem indo-europeia *per*, encontra-se a ideia de travessia que significa “tentar, aventurar-se, correr riscos”. Entre as raízes gregas, encontra-se *perao*, que significa “passar por”, e *peras*, que significa “limite”. O autor ainda atenta para o prefixo *ex*, que condensa os significados de exterior, estrangeiro, exílio, estranho e existência.

Ao trazer os estudos etimológicos da palavra experiência para os dias atuais, acredita-se que, o mundo contemporâneo, com sua rapidez crônica, sua ânsia de produtividade e seu forte traço preventivo, características que se proliferam via informação, luta para que nada aconteça, distanciando a experiência e tornando-a mais rara a cada dia. A pobreza da experiência – quando se “pensa a sociedade como um mecanismo de processamento de informação” e “uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (BONDÍA, 2002, p. 22) – é reforçada quando aliada à necessidade de produzir uma opinião pessoal e crítica sobre a informação. Bondía

(2002) explora a experiência a partir de um viés existencial, associando-a à produção de sentido e opondo-a aos ideais da informação/opinião aos quais ela tem sido aproximada. Entende-a como processo que, de fato, acontece em alguém, que realmente o toca, não podendo apenas passar sem produzir sentido. Isso implica compreender que muitos fatos e situações com os quais o homem se depara não produzem experiência.

Assim, se o termo Performance é amplo por atender a diversas situações, se é amplo dentro do próprio enfoque teórico escolhido, ainda é mais amplo ao englobar a experiência em toda a abrangência do processo proposto por Turner (1986) e em toda a complexidade considerada por Bondía (2002).

Ao adentrar nos estudos do conceito schechneriano, verifica-se, claramente, sua amplitude ao absorver os campos das artes, dos rituais, dos esportes e mesmo do cotidiano. A Performance, aqui referida, remete a eventos bem definidos e delimitados que são marcados por um contexto, por uma convenção, pelo seu uso e/ou pela tradição, sempre tendo o corpo agente como primeira referência. Assim, tanto o trovador ao apresentar-se cantando, quanto o ator ao apresentar-se em um espetáculo, são Corpos em Performance.

Segundo Schechner (2003), a Performance está intimamente relacionada a quatro aspectos. O primeiro é o ser no sentido de existir, enquanto categoria filosófica teorizada como realidade última; dessa forma os trovadores e atores existem como corpos vivos potencialmente prontos para performar. O segundo aspecto é o fazer, atividade realizada por tudo que existe, aqui está o ato de cantar do trovador e a ação desenvolvida pelo ator. O terceiro aspecto é o mostrar-se fazendo, é o ato performático em si, é demonstrar a ação, apontá-la para alguém, é o momento em que tanto trovadores como atores encontram-se no exercício de sua função. O quarto e último aspecto apontado pelo autor é o esforço de explicar a ação demonstrada, na qual se insere o momento reflexivo para compreender a Performance e o mundo como Performance, trabalho próprio

dos Estudos da Performance¹. É interessante notar que há casos em que a ação e a reflexão sobre essa ação coincidem no momento do evento, ou colocam-se conscientemente juntas, como, por exemplo, nas encenações de Brecht.

Para o autor, as Performances “afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam os corpos, contam histórias” (SCHECHNER, 2003, p. 27). Elas requerem a aplicação de um certo esforço que pressupõe treino, ensaio, repetição voltada para o aprimoramento e resultam de uma intenção, clara e objetiva, para adquirir determinados comportamentos, assim como se observa nas manifestações culturais e artísticas, em atividades como curas xamânicas, jogos, brincadeiras, celebrações religiosas, espetáculos de dança e teatro, entre outras, e mesmo em tarefas do cotidiano. Estas últimas, as ações do dia-a-dia, também resultam de prática constante em busca de aprender comportamentos e, segundo Schechner (2003), podem ser estudadas como se fossem Performances. O refazer constante desse tipo de ações constitui a familiaridade com elas, sua qualidade advém da construção de comportamentos específicos apropriados. Os resultados de inúmeras combinações de comportamentos diferem entre si e são chamados de comportamentos restaurados.

Este trabalho buscou focar dois tipos específicos de Performances, as Performances Culturais dos trovadores e as Performances Artísticas Cênicas dos atores, sendo assim, a categoria schechneriana que estuda comportamentos *Como Se Fossem Performances*, não será abordada, por fugir aos propósitos desta investigação, uma vez que os referenciais analisados são Performances de fato.

Quanto ao conceito de comportamento restaurado, é importante reforçar que ele nada tem a ver com as ideias de comportamento veiculadas pelo *Behaviorismo*². Grande parte do espectro de comportamentos humanos consiste

1 O departamento de *Performances Studies* foi criado por Schechner, na New York University.

2 Teoria norte-americana da psicologia, que estuda o desenvolvimento humano a partir de seus comportamentos não conscientes pela predição e pelo controle, através de metodologia objetiva (KREBS, 1995, p. 46).

de hábitos, que são recombinações de comportamentos. Nesse contexto, a ideia de novo é relativa, pois, recombina o já existente, deslocando-o e alterando-o em seu espaço, tempo, circunstâncias, função, contexto, atitude, entre outros. Portanto, comportamentos restaurados são vivos, estão continuamente rearranjando e reconstruindo comportamentos conhecidos. Acredita-se que isso acontece de acordo com o direcionamento dado por quem o realiza. Tal direcionamento baseia-se em escolhas que partem de origens diversas, sendo talvez a principal delas a vontade ou desejo de realizar, que movimenta o contexto sociocultural. Em resumo, “comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance” (SCHECHNER, 2003, p. 33). O comportamento restaurado pertence à esfera extra-cotidiana do ser humano e, por isso, não tem objetivos óbvios, diretos ou utilitários. É simbólico e reflexivo, sendo capaz de irradiar uma “pluralidade de significados” (SCHECHNER, 1995, p. 206). É simbólico e reflexivo, porque re-elabora, fixa normas diferenciadas de processos sociais, religiosos estéticos, materializando-as em representações que se repetem, pois a “representação é o comportamento repetido” (SCHECHNER, 1995, p. 206), nunca pela primeira vez, de duas a n vezes. As Performances cênicas têm este caráter simbólico e reflexivo, de modo que as pessoas compartilham o conhecimento por elas veiculado, através de seus comportamentos restaurados, para decodificá-los.

A Performance, por consistir em evento voltado para o fazer/mostrar, é composta por comportamentos restaurados, “marcados, emoldurados ou acentuados, separados do simples viver”, podendo ser “aprimorado, guardado e resgatado, usado por puro divertimento, transmutado em outro, transmitido e transformado” (SCHECHNER, 2003, p. 34-35). São concretos, são obra resultante. Em laboratório de atores, por exemplo, “não são processos em si, mas material produzido. São usados em diversos tipos de representação – xamanismo, rituais, artes cênicas, psico terapias, constituindo “sequencias organizadas de acontecimentos, roteiros de ações, textos conhecidos, movimentos codificados” (SCHECHNER, 1995, p. 205), que, por serem material concreto, existem

independente de quem os executa. Tal independência possibilita o registro, transmissão e transformação que, pela inventividade dos executores desse processo, adquirem vida nova a cada repetição e tornam-se articuladores do processo de restauração do comportamento. Assim, o caminho para se chegar ao material produzido por atores, em laboratório, é a restauração do comportamento, que acontece nos treinamentos, ensaios, oficinas.

Os comportamentos restaurados podem ser subdivididos, formando pedaços de comportamentos. Os pedaços de comportamento reorganizados têm vida própria, “são independentes do sistema causal [...] que os levou a existir” (SCHECHNER, 2003, p. 33), seja a fonte original reconhecida ou não, em uma Performance. Esses pedaços de comportamento, mesmo que se repitam e sejam colocados na mesma ordem, jamais levam a um mesmo evento performático, isso porque as Performances são eventos onde há circunscrição do corpo no espaço e no tempo e, por tal motivo, padecem dos efeitos resultantes da efemeridade, além de dependerem de fatores pessoais e circunstanciais que se alteram a cada ocasião.

É fundamental ressaltar, ainda, que a particularidade de um evento não está apenas em sua presença, mas em sua interatividade. Assim, uma Performance não está em algum lugar mas entre, ela faz/mostra algo, performa entre. Se a Performance pressupõe inter-relação, ela é um fazer em relação a outro, é o fazer/mostrar, é algo destacado intencional e funcionalmente do cotidiano. Portanto, para que um evento seja considerado Performance, há limites, observados nos contextos, nos usos, nas convenções e na tradição, que vão determinar o ser ou não ser Performance. É dessa forma que a corporeidade dos trovadores e atores pode se tornar poética, a partir do fazer-mostrar. É a relação com o outro que vai determinar se os Corpos em Performance resultam em poesia.

Dentro da ampla gama de possibilidades consideradas por Schechner para definir Performance, são propostas oito categorias teóricas, que não são

comensuráveis e nem se esgotam: vida cotidiana, artes, esportes e manifestações populares, brincadeiras, negócios, tecnologia, sexo e rituais, tanto os sagrados como os seculares. A lista indica o quão vasto é o território da Performance. Algumas categorias transcendem estes limites ou englobam outras. Os Corpos em Performance, conseqüentemente, variam em manifestações diversas. O recorte desta pesquisa orienta-se para as manifestações culturais populares, representadas pela Trova Gaúcha, e para as artes, representadas pelo Teatro.

No que se refere às funções da Performance, é difícil delimitar suas possibilidades. Os períodos históricos e as diferentes culturas encaminham-se para propostas variadas desde séculos. Assim, a partir de fontes diversas, Schechner (2002) reuniu propostas e chegou a sete funções que são entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar identidades; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o profano. Não há ordem de importância para elas, sendo que a hierarquia muda de acordo com o contexto. Da mesma forma, é raro uma Performance enfocar apenas uma ou duas dessas funções. A Trova Gaúcha reúne ao menos quatro destas funções: entreter, fazer uma coisa que é bela aos olhos de seu universo cultural, marcar uma identidade, estimular uma comunidade. O teatro busca fazer alguma coisa que é bela esteticamente e, de certa forma, também procura, algumas vezes, entreter, outras indiretamente ensinar, e, ainda, persuadir ou convencer, enfim, depende do enfoque e dos objetivos dos artistas envolvidos.

Enquanto foco para atingir a recepção à qual se dirigem, existem as Performances que fazem crenças (*make belief*), observadas na atuação do trovador, e as que fingem (*make believe*), trabalhadas pela arte teatral.

As Performances de fazer crenças criam a realidade sociocultural, porque exigem o desempenho de papéis, sejam eles profissionais, de gênero, etnia, entre outros, que modelam identidades inseridas em seus contextos específicos, como se observa na Trova Gaúcha. O diálogo da poesia cantada com seus temas

direcionados, principalmente para o universo gauchesco, aliados ao ritmo da gaita, cultuam a memória voltada para transmitir e manter a identificação com a cultura. As práticas culturais performáticas são hábeis em fazer crenças, porque criam e compartilham um contexto aceito como real. Nas manifestações oriundas do tradicionalismo riograndense, as buscas identitárias são marcadas pela definição, reafirmação e perpetuação da cultura, muitas vezes, fazendo um contraponto para resistir aos processos de absorção empreendidos pelas culturas hegemônicas, funcionando como elemento de contestação à ameaça externa. Estas Performances têm como objetivo construir, não só as bases para crença dos outros, mas, também, a crença do performer em si mesmo, assim elas “convencem a ele próprio na medida que ele luta para convencer os outros” (SCHECHNER, 2002, p. 43). As Performances, elaboradas a partir de fontes extraídas do cotidiano, honram aquilo que é comumente considerado ordinário. Honrar o ordinário é mostrar como a rotineira vida cotidiana é repleta de rituais, que podem ser revividos e transformados, ao conduzirem uma atenção especial para o corriqueiro, o ordinário e seu caráter ritualístico.

Por sua vez, as Performances de fingir diferem das primeiras, ao deixarem clara a distinção entre a realidade e o faz-de-conta como, por exemplo, nas situações fictícias do teatro. As convenções cênicas revelam os limites entre realidade e arte de modo bem claro quando se trata da arte teatral em sua acepção mais convencional, baseada na representação de situações e de personagens. Transcendendo essa acepção mais convencional, as vanguardas e outros eventos, desde o início do século XX, já tentaram ultrapassar tal limite. Mas, mesmo nestes casos, onde a ação não é tão convencional, nem linear e o ator não está necessariamente representando um personagem, a convenção permanece, pois a situação teatral é fictícia. Contemporaneamente, a sofisticação das Performances multifocais e fragmentadas tem gerado situações paradoxais, pois o público também tende a tornar-se altamente sofisticado para desconstruir as sedutoras técnicas de convencimento. Um claro exemplo de transgressão dos

limites entre realidade e faz-de-conta são os *reality shows*.

Subsequentemente, tornou-se necessário fazer o delineamento que interessa para a pesquisa a partir da reflexão exposta. O termo Performance foi entendido e aplicado, a partir de uma abordagem objetiva, como o momento da ação mostrada, mas, por outro lado, foi vislumbrado como parte constitutiva de um processo mais amplo que antecede este momento. É, então, parte da expressão da experiência, como afirmou Turner (1986) a respeito de sua antropologia da experiência. Assim, a Performance não é apenas o reflexo de um momento, mas um momento que reflete toda uma experiência que, por sua vez, é entendida, segundo os pressupostos de Bondía (2002), enquanto produção de sentido, pois implica em abertura, receptividade e exposição, realizada via experimentação, travessia e risco a partir de algo que toca profundamente.

Enfim, por focar a arte cênica como área de pesquisa, interessa o Ser Performance e não estudos do Como se Fosse Performance, a menos que estes fossem fontes de criação para uma Performance voltando, assim, para o Ser Performance. Dentro do espectro do Ser Performance, interessam tanto as Performances de fazer crenças, produzidas pelas manifestações artístico-culturais a exemplo da Trova Gaúcha, quanto as de fingir, produzidas no gênero das artes no contexto diverso das sociedades contemporâneas.

No contexto das artes presenciais e suas especificidades, a trajetória desenvolvida para este capítulo voltou-se, até aqui, para a reflexão sobre o conceito de Performance para, em seguida, atingir os patamares da competência. Ora, uma Performance interessante é uma Performance competente. Quais seriam os processos que revelam a competência dos performers, conferindo poesia à sua corporeidade cênica? Por esse motivo, buscou-se concluir o capítulo com a questão da competência, uma vez que o recorte que interessa relaciona-se com a Performance competente.

Grande parte dos profissionais ligados à Performance tem uma preocupação recorrente com a competência dos praticantes, devido à influência

que ela exerce na qualidade das atuações. Não há ineditismo no levantamento desta questão, mas cabe ressaltar que a competência, em qualquer área de atuação, depende de fatores diversos e ligados a instâncias diferentes, como os fatores pessoais, formativos e circunstanciais.

No teatro, não foram poucos os que já se debruçaram profundamente sobre essas buscas, independente de opção estética. Dentre os mais importantes, pode-se citar Meyerhold (1989), que se apoiou em aspectos fundamentalmente físicos para desenvolver sua Biomecânica; Stanislawski (1985), que vai além da técnica, passa pelo estado volitivo e chega à criação pautada na ação física concreta que, devido à qualidade de sua execução e coerência no contexto teatral em questão, alcançadas através de minuciosa análise ativa, convence o próprio ator e, conseqüentemente, o espectador; Barba (1994), e sua Antropologia Teatral, realizou pesquisas na busca de princípios essenciais para arte do ator; Grotowski (1993), que destaca o ator santo, entregue completamente à sua arte, física, psíquica e espiritualmente. O trabalho e a experiência desses grandes profissionais do teatro contribuíram com excelência para a arte cênica e todos esses fatores, como outros mais, contribuem para esta competência tão almejada.

Desta forma, parte-se do pressuposto de que, supridas as exigências formativas para o cumprimento do ofício, resta a paixão e o prazer de estar em cena para movimentar o desejo de ser artista, alavancando o desenvolvimento da competência almejada. Os processos formativos mencionados, apenas, instrumentalizam o desejo de fazer, motor para os conhecimentos que fazem fluir qualquer atividade e impulsionam as escolhas feitas pelos performers, mas favorecidas, ou não, por fatores circunstanciais. Deve-se acreditar no poder das escolhas, escolhas que sejam fruto da honestidade do ator consigo mesmo e que venham de um desejo sincero – este é o poder de fazer a escolha desejada, não uma escolha conveniente. É evidente que, para além da assimilação das técnicas e dos princípios das artes performáticas, e com as circunstâncias a favor, a coragem para lançar-se a uma entrega total e generosa, a afinidade com o

trabalho que está sendo desenvolvido pelo grupo e com a temática, o fato de acreditar na coerência do processo criativo e na linguagem em questão, assim como fatores socioculturais, interferem qualitativamente em qualquer Performance.

É importante reafirmar que as Performances artístico-culturais, como as manifestações de Trova gaúcha, e as Performances artísticas cênicas de atores, em primeira instância, dependem tecnicamente, de fatores concretos como a construção de seu saber, elaborado segundo as realidades em que se inserem. Os saberes produzidos pelos diversos grupos sociais ao longo da história são agrupados segundo as maneiras de pensar, sentir e agir de cada Cultura. A escolha, motivada pelo desejo de fazer, deve ser acompanhada desses saberes provenientes do trabalho técnico sério, comprometido e disciplinado, necessários ao cumprimento do ofício.

O ato performático é produção, é prática e, por isso, está em processo mesmo durante a concretização da obra, que, por sua vez, torna-se possível mediante apresentação pública. Assim, esta constante elaboração inclui um processo formativo e criativo que é anterior ao produto e depende dos fatores circunstanciais e motivacionais mencionados, transcendendo o conhecimento meramente técnico e passando pela experiência genuína, para suscitar a tão almejada competência. A Trova, enquanto manifestação cultural e popular do Rio Grande do Sul, assim como as apresentações artísticas cênicas, são práticas que estão sendo estudadas segundo sua qualidade performática. Dessa forma, neste trabalho, buscou-se estudar os Corpos em Performance considerados competentes, segundo seus pares, tanto no que se refere aos trovadores, quanto aos atores. Aquilo que pode ser considerado poético para uns pode não ser para outros, portanto, em última instância, o olhar do público determina a qualidade da Performance e a competência do performer. Ao encerrar a discussão sobre Corpos em Performance, o próximo capítulo adentra no universo da Cultura Popular e, especificamente, na Trova, enquanto um dos focos deste estudo.

3 AS PERFORMANCES DA CULTURA POPULAR E A TROVA GALPONEIRA

A Trova enquanto manifestação performática da Cultura Popular Gaúcha se faz presente em diversas situações e eventos no estado do Rio Grande do Sul. Nas reuniões familiares, também é muito comum a presença da Trova.

Para se entender a beleza poética de qualquer manifestação cultural e, especificamente nesta pesquisa, da Trova, que depende de Corpos em Performance como matéria prima de seu fazer, procurou-se explorar conceitos de Cultura Popular revelando, em especial, a amplitude de sua prática trespassada pela complexidade do mundo contemporâneo. Assim, as Performances da Cultura Popular são convencionalmente entendidas como o conjunto de manifestações populares, marcadas por um contexto cultural, algumas vezes delineado pela tradição, e realizadas corporalmente ao vivo, por indivíduos ou grupos que, inseridos neste universo, preparam-se para atuar de acordo com suas especificidades.

O termo Cultura Popular já é complexo, antes de tudo, porque se insere dentro do abrangente espectro que é a Cultura, enquanto sistemas de significados, de atitudes e de valores, que são compartilhados através de elaboradas formas simbólicas. O respeito às manifestações das diversas Culturas Populares, em seus grupos sociais, deve-se a estudos que procuram entendê-las enquanto Cultura, antes de qualquer coisa, e como Popular, em suas especificidades. A Trova no Rio Grande do Sul, atualmente, restringe-se a determinados grupos que lutam pela sua preservação, através da prática e da sua divulgação. Eles recebem carinhosamente aqueles que se empenham para que ela sobreviva dignamente.

A amplitude do termo Cultura remete-se à imensa variação de adjetivos

abarcados neste contexto. Enfim, qual o entendimento de Cultura Popular? Para responder essa questão, buscou-se discorrer, primeiramente, sobre o termo *popular* enquanto adjetivo da Cultura. *Popular*, sendo uma palavra de origem latina, remete-se, em primeira instância, às coisas do povo e, também, às coisas que têm a simpatia do povo. Há, ainda, o uso do termo pejorativamente para designar coisas vulgares. De acordo com Zumthor (1997, p. 23), a palavra indica qualidade, é um ponto de vista e não um conceito. Para ele, a maioria dos empregos dados ao termo não são suficientes, podendo levar a equívocos, preconceitos e generalizações. Zumthor (1997, p. 24) propõe, ainda, graus de popularidade, quando há intensa participação ou grande adesão. Bakhtin (1987, p. 2), por sua vez, aproxima o adjetivo *popular* das coisas de caráter não oficial, não categorizadas, em que não se perceba dogmatismo, autoridade ou formalidades, cheias de limitações definitivas e estáveis. Para o autor, o popular tem um caráter público consagrado pela tradição, que oferece uma visão de mundo diferente da oficial, por princípio, e que parece construir, “ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida”, criando “uma espécie de dualidade de mundo” (BAKHTIN, 1987, p. 4-5). Portanto, mostra-se difícil delimitar a cultura dita popular, pois ela transita nesse universo de possibilidades.

Sendo assim, o binômio Cultura Popular, imerso em sua complexidade e amplitude, está fadado a realizar constantes revisões e atualizações. Então, Cultura Popular pode significar muita coisa, como por exemplo: o modo de transmissão de algum conhecimento do povo, a permanência de características tradicionais que venham refletir uma etnia, aos depositários de certas tradições, às formas específicas de sentir, de pensar ou de agir. Inevitavelmente, o termo comporta uma tensão com a Cultura erudita e com a Cultura de massa. Neste contexto, o erudito possui uma hegemonia de *status* sobre a Cultura de massa que, por sua vez, possui uma hegemonia de *adesão* sobre a Cultura Popular. Assim, a posição hierárquica da Cultura Popular é subalterna, mas, por outro lado, ela assume um papel deveras importante na história, pois propõe a manutenção

das relações do homem com seu mundo, com seu universo cultural, o que fornece significado para a sua existência. Muitas vezes, chega a propor uma espécie de reconciliação do homem com seu mundo. A preservação do campo simbólico, empreendida pela memória dos grupos envolvidos com a manutenção das Culturas Populares, muitas vezes recai sobre a reprodução cristalizada de aspectos formais de uma tradição, mas, em outros casos, talvez mais raros, ainda consegue ser fecunda, fortalecedora e revigoradora das fontes tradicionais do seu povo. A sobrevivência instintiva das Culturas Populares deve-se, em grande parte, à sua independência dos valores oriundos da cultura erudita, com seus critérios de produtividade, suas relações com o capitalismo, sua super valorização da esfera intelectual. A visão de mundo da Cultura Popular é desafiadora, pois se apoia na inversão dos valores voltados para a razão.

De acordo com Burke (1995), o termo Cultura Popular, aplicado no singular, gera uma impressão falsa de si ao sugerir certa homogeneidade. Se utilizado no plural, abarcaria sua intrínseca vitalidade, pois o sentido de Cultura Popular varia nas diversas sociedades e comunidades, transforma-se no tempo e é reconstruído continuamente, mediante as relações sociais do cotidiano. Por tal motivo, necessita de explicações que edifiquem entendimentos histórico-sociais.

A modernidade provocou a cisão entre os universos intelectual, movido pela razão, e sensório/emotivo/espiritual, o que gerou fragmentações que abarcaram todo o campo do sentir, pensar e agir humanos. Esta cisão ainda afeta a contemporaneidade e o conceito de Cultura, que se desdobrou, primeiramente, em erudita e popular. Esta última, sendo marginalizada tem sido reconhecida, muitas vezes, apenas por suas características pitorescas. Não é só o conceito de Cultura que sofreu uma cisão, é a própria prática cotidiana do saber que se fragmenta, restringindo-se a determinados grupos socioculturais. Um momento importante da história da modernidade tem suas raízes no Romantismo do século XIX que, com seu forte sentimento nacionalista, empreendeu a intenção de recuperar manifestações populares. O Romantismo foi um movimento que

valorizou o brotar dos impulsos interiores, entendidos como autênticos, e buscou, entre outras coisas, enfatizar costumes e artes diversos, presentes nas culturas nacionais.

Entre os desdobramentos da Cultura Popular, encontra-se o termo *folclore*. Por um lado, a opção por desenvolver o conceito de Folclore neste trabalho, uma vez que o conceito de Cultura Popular adotado cabe bem ao estudo da Trova, é porque os trovadores e os gaúchos tradicionalistas, de modo geral, consideram suas produções artísticas como *folclore*. Por outro lado, há ainda a intenção de repensar o conceito, que vem sendo reduzido às formas cristalizadas do popular, para reutilizá-lo de acordo com as nomenclaturas encontradas em campo. Os estudiosos do tradicionalismo adotam uma terminologia que diferencia *folclore* de *projeção folclórica*, situação claramente observada na prática da Trova. Para eles, *folclore* seria a situação da roda-de-trova, que se forma espontaneamente nas casas, bares, festas, enfim, de maneira informal, e *projeção folclórica* seria a Trova praticada nos concursos, de acordo com Fraga Cirne, em entrevista realizada dia 30 de janeiro na sede do Movimento Tradicionalista Gaúcho (anexo 1). Conforme Camargo (2006, p. 186), *projeção folclórica* seria “o aproveitamento dos fatos folclóricos fora da época em que se realizam, fora de suas finalidades”, e *reinterpretação do folclore* seria a “apresentação de fatos folclóricos históricos”.

Entre os séculos XVIII e XIX, o termo *folclore* abrangia um conjunto de saberes e costumes do povo, englobando as ideias de simplicidade, autenticidade, espontaneidade, tradição. Existem, ainda, outros dois critérios comumente adotados para caracterizar algo como pertencente ao *folclore*. O primeiro é o anonimato, pois as manifestações populares costumam carregar a força da tradição que distancia a importância da autoria. Uma manifestação popular também pode perder a lembrança de sua origem ao longo do tempo. O segundo é a oralidade, que exige a ativação contínua da memória dos portadores da tradição, como elementos responsáveis pela transmissão dos acervos. As duas últimas características não são determinantes, podendo aparecer ou não nas

manifestações populares. Este conjunto de saberes populares – desde a origem etimológica da palavra *folk* = povo e *lore* = saber ou conhecimento – já se opunha ao conjunto de saberes eruditos, ocupando, desde então, posição subalterna.

Segundo Zumthor (1997, p. 22), a partir do século XX, a palavra desdobrou-se em conceitos vagos quando muitos etnólogos chegaram a negar-lhe valor científico e muitos pesquisadores consideraram-no “as diversas práticas de recuperação dos regionalismos e de animação turística”. O autor cita, como exemplo desse processo de multiplicação de significados, o **Dicionário de Leach**, de meados do século XX, que explora trinta e três definições diferentes para *folclore*.

Atualmente, o termo também é, com muita frequência, utilizado para designar tradições populares que, relegadas aos meios marginalizados, subalternos e, muitas vezes, até esquecidas, foram artificialmente resgatadas pelo seu caráter pitoresco e, conseqüentemente, engessadas, cristalizadas, tornando-se intocáveis como achados arqueológicos.

Para Barboza (1996, p. 11), escritora tradicionalista, *folclore* seria uma ciência que estuda manifestações espontâneas da Cultura Popular e *fato folclórico* seria a “parcela do conhecimento humano que se transmite no tempo e no espaço de geração a geração [...] sem ensino formal”, considerando-o como elemento dinâmico da Cultura Popular em constante transformação. Segundo a autora, o fato folclórico tem algumas características intrínsecas, que são: a aceitação coletiva, a funcionalidade, a espontaneidade, a intemporalidade e a tradicionalidade. O fato folclórico tem, ainda, duas características que não são consideradas necessariamente essenciais: a oralidade e o anonimato. Ela oferece a seguinte classificação temporal para o fato folclórico: nascente, quando a aceitação popular é inferior a vinte e cinco anos, a exemplo do pular elástico; vigente, quando resiste no tempo e é dinâmico, a exemplo da Trova; histórico, quando perdeu sua função, mas é cultuado apenas para lembrar o passado, é estático, a exemplo das danças tradicionalistas.

Semelhante aos conceitos de folclore de Barboza (1996), Zumthor (1997, p. 23) menciona que há uma tendência contemporânea que confere uma acepção mais abrangente ao termo, trazendo a ideia de *folclore-em-situação*. Esta perspectiva liberta o termo de sua ligação com a ideia de produção cristalizada que atravessou um processo de folclorização, ou seja, “movimento histórico através do qual uma estrutura social ou uma forma de discurso perde, progressivamente, sua função”, que, por sua vez, cairia na classificação de folclore histórico de Barboza. Dessa forma, acredita-se que ambos os termos não precisam entrar necessariamente em choque como acontece nos meios acadêmicos brasileiros.

Outros autores debruçaram-se sobre tais questões, entre eles estão Luís Rodolfo Vilhena (1997), que também questiona o preconceito com os estudos do folclore no Brasil (1997), e José Jorge de Carvalho (2000), que refere o grande desafio lançado à imaginação conceitual no sentido de teorizar questões sobre a Cultura Popular e o Folclore. Este último autor, levanta a presença de uma pluralidade de posições e comenta a descrença na ideia de tradição, diante do multifacetado mundo contemporâneo. A perspectiva do autor interessa à medida que possui a abrangência necessária às abordagens teóricas de assuntos complexos, como a Cultura Popular, vislumbrada a partir do pano de fundo da contemporaneidade. Seu posicionamento busca sobrepor, pelo confronto e pela aproximação, autores diferentes, inseridos em situações históricas diversas, tocando vários níveis de cultura para chegar à construção de “um ponto de vista não atado apenas aos valores da classe intelectual” (CARVALHO, 2000, p. 20) e presente no âmbito do pensamento histórico latino-americano sobre Folclore e Cultura Popular.

Ao relatar, brevemente, o percurso histórico da discussão conceitual sobre Folclore e Cultura Popular, na América Latina, Carvalho (2000, p. 21-25) expõe que as primeiras intenções dos folcloristas iniciaram com Sívio Romero, no fim do século XIX, e defendiam a compilação e preservação da cultura tradicional. Assim,

verifica-se, segundo Biancalana (2001, p. 30-31), que a busca por uma identidade cultural, entre os riograndenses, teve suas raízes no ano de 1852, quando foram registradas as primeiras pesquisas folclóricas sobre frases e vocábulos, empreendidas por Antonio Álvares Ferreira Coruja. Em 1857, alguns intelectuais gaúchos que residiam no Rio de Janeiro, fundaram a Sociedade sul-riograndense na corte carioca. Em 1868, em Porto Alegre, foi fundada a Sociedade Partenon Literário. Em seguida veio o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, fundado pelo Major Cezimbra Jacques, patrono do tradicionalismo riograndense, que influenciou a fundação de entidades semelhantes em Pelotas, Bagé e Santa Maria. Em vinte de setembro de 1887, data do aniversário da Revolução Farroupilha, foi instituído o Dia do Gaúcho, que reforçou o sentimento do homem riograndense de apego à terra.

Já os defensores do Folclore, da primeira metade do século XX, buscavam entendê-lo como ciência e procuravam diferenciá-lo do conceito de Cultura Popular. Os argumentos desses folcloristas baseavam-se na tradição, enquanto elemento próprio do Folclore e não necessariamente, do amplo repertório das manifestações que compreenderiam a Cultura Popular. Assim, para eles, a Cultura Popular não estaria, diretamente, ligada à produção, nem à tradição. O Folclore, por sua vez, estaria intimamente ligado à tradição, enquanto definidora das identidades do povo que é produtor e portador da Cultura. Além disso, o Folclore estaria com sua sobrevivência ameaçada pelas ideias amedrontadoras de perda das raízes culturais, resultante dos processos de urbanização e da influência avassaladora dos meios de comunicação de massa. As iniciativas dos primeiros tradicionalistas riograndenses, que culminaram com o Movimento Tradicionalista Gaúcho e o surgimento dos primeiros Centros de Tradição Gaúcha, datam desta época.

Durante a segunda metade do século XX, surgiram outras diretrizes que visavam aglutinar novamente o Folclore ao universo da Cultura Popular, questionando a noção de autenticidade, justificada pela heterogeneidade e

dinâmica do mundo contemporâneo. Se a primeira postura refletia-se numa questão política, muito mais que conceitual, a segunda retorna ao problema das distinções entre manifestações muito diversas, ao abrir um leque extremamente amplo de possibilidades que escapam das delimitações próprias do campo conceitual, retornando ao intransponível estado de imprecisão anterior.

Carvalho (2000, p. 24-25) procura revisitar os conceitos ortodoxos de Folclore sustentados até aqui, considerando a dinâmica de fatores complexos que atuam na contemporaneidade, como a crescente interferência dos meios de comunicação, os processos acelerados de urbanização e a exploração turística, que “ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional da cultura popular”. Dessa forma, torna-se de fundamental importância compreender o trânsito entre inovação e tradição, empreendido nas mutantes sociedades contemporâneas, que inter-relacionam significados do campo e da cidade, do tradicional e do moderno, do real e do virtual, e os campos clássico/erudito/popular/massa, o que acaba resultando em produções culturais altamente hibridizadas.

A hibridização, à qual Carvalho (2000) se refere, remete tanto às Culturas Populares em toda sua abrangência, quanto à Cultura Erudita. A fragmentação do mundo atual diluiu a antiga “pureza” e sua magnetizante aura de “autenticidade”. Aqui cabe uma reflexão sobre a real existência de uma “pureza” original ou apenas de momentos românticos de valorização desse ideal que, ao captarem determinadas fontes, julgaram-nas puras e autênticas. O autor faz uma interessante crítica à analogia com o mito bíblico da queda, considerando que a simbologia da pureza original entrega-se aos prazeres do mercado capitalista, sendo seduzida pela própria ambição. Este verdadeiro apocalipse discursivo é distante da situação brasileira e latino-americana, que possui um acervo histórico-cultural bem pequeno se comparado ao dos países europeus, por exemplo, de onde vem essa filosofia agônica. Por tal motivo, o autor propõe que não se tente “compreender as relações entre os níveis de cultura na nossa sociedade, a partir

dos olhos da cultura dominante, sobretudo na sua vertente crítica” que “permitirá distanciar-nos o suficiente para sair em busca de alternativas.” (CARVALHO, 2000, p. 32).

Sem esquecer da forte influência da indústria cultural multiplicada pelos meios de comunicação de massa, Carvalho (2000, p. 34), admite que, qualquer reflexão sobre os diversos níveis de Cultura nos dias atuais, passa pela cultura de massa, que assumiu uma posição central na sociedade contemporânea. Por fim, propõe um caminho alternativo para a tradição, diante da situação invadida e diluída em que ela se encontra, com o intuito de permitir o trânsito na construção de um novo pluralismo cultural. Ao partir da distinção entre as expressões criadas pela indústria cultural e as expressões por ela apropriadas, repaginadas e veiculadas, o autor chama a atenção para as diferenças entre o plano político e o plano simbólico. Politicamente, a indústria cultural possui um poderoso modelo de atuação instantânea e impactual, oferecendo a ilusão de participação através do atrativo de unir os componentes visuais e auditivos aos códigos da escrita e da informática. Tal modelo tem a proposta de ativar a experiência do transitório, que ajuda a libertar o peso da responsabilidade resguardada pela memória. Simbolicamente, os universos culturais, que atuam na perspectiva da tradição, através de uma prática hermenêutica, que resguarda a memória coletiva de longa duração, expressam esteticamente processos sociais comunitários, voltados para experiências de caráter mais intenso, via preservação, continuidade, afinidade, entre outros aspectos. Esse tipo de experiência, mesmo que raro e afetado em sua “pureza”, tem seu lugar garantido pelo poder que evoca os ideais de comunidade e de permanência, afinal, a simbologia pré-industrial camponesa possui milênios de história, enquanto as sociedades modernas possuem apenas cerca de dois séculos. É de fundamental importância considerar a interpenetração dos universos tradicionais e da inovação contemporânea, não no sentido de negar a produção do novo, via indústria cultural, uma vez que sua presença é, inevitavelmente, forte e nem sempre ruim. Trata-se de preservar os elementos de

estabilidade que a indústria cultural abafa, a memória longa, a prática hermenêutica, os símbolos da coletividade, a pluralidade.

Alternar amnésia com mergulho na memória longa, transcendência com imediatas, individualismo com dissolução na massa, comunidade com sociedade, talvez seja um caminho interessante a seguir, porque mais pleno e mais radicalmente plural, a tal ponto que ainda não foi de fato tentado. (CARVALHO, 2000, p. 35)

Ao finalizar este sub capítulo, entende-se que a Trova é, sem dúvida, uma manifestação performática da Cultura Popular Gaúcha, mas é considerada folclore nativo ou projeção folclórica entre seus adeptos riograndenses, dependendo da situação em que se apresenta. A utilização do termo Folclore, entre os grupos envolvidos com o Movimento Tradicionalista Gaúcho, remete ao seu forte apego às tradições que, historicamente, estiveram ligadas a este campo conceitual.

3.1 Aspectos da Cultura Popular Gaúcha

Após essa breve passagem pelas concepções de Cultura Popular e Folclore, foi feita uma contextualização histórica para esclarecer aspectos do universo cultural riograndense. Por conseguinte, foram abordados os conceitos de Tradição e Tradicionalismo, incansavelmente mencionados pelos tradicionalistas gaúchos, para situar um fenômeno bastante significativo desse contexto, que é o Movimento Tradicionalista Gaúcho, onde se insere a maior parte dos praticantes de Trova.

A história da colonização do Rio Grande do Sul é mais recente que a de outros estados brasileiros, uma vez que seu território foi incorporado tardiamente. Por ser um estado fronteiro, sua trajetória histórica é marcada por guerras e disputas geográficas diversas, especialmente entre portugueses e espanhóis, favorecendo uma formação cultural voltada para luta. Além da Trova, são muitas

as manifestações culturais populares no Rio Grande do Sul que refletem este contexto como, por exemplo, a dança dos facões e a chula, sapateio sobre a lança.

Logo após a chegada dos primeiros colonizadores nas Américas, havia a linha imaginária que dividia o território entre os portugueses, ao leste, e os espanhóis, a oeste. Esta linha, configurada no Tratado de Tordesilhas, era fruto do acordo feito entre os colonizadores europeus e não abarcava o Rio Grande do Sul. Como a parte portuguesa, que foi dividida em Capitânicas Hereditárias com finalidade administrativa, não prosperou, o rei de Portugal tinha interesse em expandir seu território. Assim, com a união das coroas ibéricas e o desenvolvimento do comércio português na região do rio Prata, as terras foram destinadas aos jesuítas, formando as Missões, com o objetivo de ocupar o território sob a justificativa de catequizar os índios. De todas as Missões implantadas prosperaram sete e, desta forma, a região passou para os domínios dos portugueses. Os jesuítas conseguiram desenvolver a criação de gado, facilitada pelas grandes pastagens ao redor do Prata, ampliando as condições de reprodução e abrindo-se para os mercados externos. Em seguida, vieram as vacarias que deram origem às estâncias³. A partir do século XVIII, já surgiram as charqueadas⁴, que foram, posteriormente, substituídas pelos frigoríficos. Estes estabelecimentos rurais eram mantidos pelos peões que viviam nos galpões das estâncias, locais responsáveis pelo surgimento de diversas manifestações da Cultura Popular riograndense, como as Trovas e o contar de “causos”, entre alguns exemplos significativos.

A ocupação da região por imigrantes iniciou com os açorianos, em 1752, responsáveis pela fundação de Porto Alegre, segue com os alemães, em 1824, que situaram-se na região dos Sinos e do Rio Caí e, por fim, com os italianos, em

3 Estabelecimento com grande extensão de campo e destinado à criação de gado (NUNES; NUNES, 1998, p. 67).

4 Estabelecimentos “onde o gado é abatido para a fabricação do charque”, que é “a carne de gado bovino, salgada e seca, em mantas” (NUNES; NUNES, 1998, p. 42).

1875, que ocuparam a região onde, hoje, encontram-se as cidades de Bento Gonçalves e Caxias do Sul, bem como a Quarta Colônia, próxima da região onde está, atualmente, a cidade de Santa Maria. Além dos imigrantes provenientes dos três países europeus supracitados, a região era ocupada pelos índios e por poucos negros, uma vez que a escravidão não alcançou extremas proporções no estado. A forte presença da imigração europeia será responsável pela introdução das formas de canto improvisado em desafio, como será visto adiante.

Entre as principais guerras que marcaram a história do estado, está a Revolução Farroupilha, primeira investida separatista do Rio Grande do Sul. A república riograndense durou nove anos, de 1836 a 1845, quando o território foi reincorporado às terras brasileiras. Em seguida, veio a Guerra do Paraguai e, em 1893, a Revolução Federalista contra o governo de Júlio de Castilhos, logo após a proclamação da República no Brasil, em 1889.

Sendo assim, os imigrantes, fossem eles estancieiros e estancieiras ou, principalmente, peões-soldados e suas companheiras, são os principais veículos dos processos de identificação cultural através da introdução e criação das manifestações populares aqui cultivadas pela tradição.

3.1.1 Tradição e Tradicionalismo

A bibliografia gauchesca reforça, frequentemente, a diferenciação destes conceitos. Para tal, autores como Fagundes (1995, p. 37) e Barboza (1996, p. 27) lembram a origem latina da palavra *traditio*, que significa “entregar, transmitir ou ensinar”, portanto, são os valores, hábitos, modos de vida que os antepassados legaram às gerações atuais, é a transmissão e permanência das manifestações culturais através dos tempos. Dessa forma, tradicional é tudo aquilo que foi conservado, pela tradição, por gerações. O tradicional resiste vivo no tempo e no espaço e tem aceitação coletiva.

Já o Tradicionalismo “é a tradição em marcha [...]”. É a arte de colocar em

movimento as peças de uma tradição” (NOGUEIRA, 2006, p. 125). Como indica o emprego do sufixo *ismo*, significa um grande apego às tradições, enquanto o tradicionalista é o sujeito partidário e praticante do tradicionalismo. Pode ser, também, uma forma de qualificar determinadas práticas culturais.

Para os integrantes do MTG, a palavra *Tradicionalismo* pertence ao seu movimento, é intencional, organizada e datada visando preservar as tradições do passado riograndense. Se o tradicionalismo é o apego irreduzível às tradições, não pode ser um fenômeno exclusivo dos integrantes do MTG no Rio Grande do Sul, mas um fenômeno muito mais amplo que faz parte da história das civilizações.

3.1.2 Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG)

O MTG é uma entidade sem fins lucrativos, que possui sua própria jurisdição. Ele é um movimento cívico, cultural e associativo que orienta as atividades de seus filiados, os Centros de Tradição Gaúcha (CTGs). Tais atividades compreendem os piquetes de laçadores, os grupos de arte nativa, entre outras. O MTG responsabiliza-se pela preservação da cultura gaúcha e da filosofia do movimento. Seu surgimento parte de uma iniciativa de João Carlos Paixão Côrtes, aluno do Ginásio Júlio de Castilhos, com a criação de um departamento de tradições gaúchas no grêmio estudantil. A primeira atividade desenvolvida pelo departamento foi a escolta dos restos mortais do general David Canabarro, de Santana do Livramento a Porto Alegre, em setembro de 1947. Este general farroupilha é considerado o segundo nome de maior importância na Revolução Farroupilha. Ainda em setembro de 1947, a partir da meia-noite do dia sete, realizaram a primeira Ronda Criola, onde as chamas da Pira da Pátria ardeu até vinte de setembro, no saguão do colégio Júlio de Castilhos, lembrando a data da revolução há tempos esquecida. A partir desses primeiros eventos, os CTGs e seus adeptos foram se multiplicando, suas ações se formalizando e, hoje, possuem uma dimensão gigantesca com uma legião de seguidores.

A Trova, em meio ao seu desafio poético-musical, reflete os valores da Cultura tradicionalista gaúcha. É evidente a nostalgia do ambiente de lutas travadas nos campos, bem como de uma economia baseada no cultivo do gado de corte e suas charqueadas montadas nas estâncias e mantidas pelo braço forte dos peões, também soldados quando necessário. Este é o simbolismo criado pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), que realiza a “reconstrução” do campo na cidade e o revive nos Centros de Tradição Gaúcha (CTGs). Os representantes oficiais dessa Cultura são colocados como heróis e a Trova, em seu desafio poético, reflete o ambiente de luta.

Tau Golin (1987) é um autor bastante radical na crítica ao tradicionalismo riograndense. Para Tau Golin, o MTG tem a dimensão de “lógica perpetuadora das classes dominantes” (1989, p. 12), e existem políticas muito bem elaboradas para a sua preservação: “O ideólogo tradicionalista é uma projeção cultural de tudo isso, de uma crise histórica e cultural. No presente, trabalha na construção de uma muralha mentirosa que objetiva impossibilitar o regresso esclarecedor ao passado” (1989, p. 56).

Segundo Tau Golin (1987, p. 51), o tradicionalismo é uma farsa, uma cooptação ideológica, que cristalizou aspectos da sua cultura à medida que seus adeptos vêm praticando e atuando de maneira ingênua e sem questionamentos. Sua motivação é pelo amor à terra, bem como pelo culto aos militares, tidos como heróis absolutos. Esses heróis, que lutavam por seus próprios interesses, através de práticas direitistas, eram escudados pelos soldados, que, por sua vez, morriam pela causa de minorias, acreditando lutar por sua própria causa. Para o autor, o grande equívoco consiste no fato de que o peão pertence à terra, porém, a terra não pertence a ele, mas ao latifundiário (TAU GOLIN, 1987, p. 52) e o apelo às emoções na prática da tradição é uma grande contradição, pois o conceito de liberdade está aliado aos campos estancieiros e suas grandes extensões territoriais. Assim, este autor reflete respaldado pelo prisma da perspectiva marxista, no qual os CTGs representam, simbolicamente, a divisão em classes

sociais, com a propriedade privada e o poder hegemônico da estância como símbolo de superioridade. De acordo com a estrutura elaborada e cultuada pelos integrantes do MTG, nos CTGs, a figura de maior representatividade denomina-se “patrão” e, no degrau mais baixo da hierarquia, encontram-se os “peões”.

Um outro ponto relevante discutido por este autor é o significado etimológico das palavras *peão* e *prenda*, nomes atribuídos aos homens e mulheres, respectivamente, praticantes do tradicionalismo. Peão, homem associado a uma entidade tradicionalista gaúcha, é uma palavra de sentido figurado, cujo significado remete ao homem dedicado ao trabalho rural ou empregado para os mesmos fins, especialmente para a condução de tropas. Assim, “o nome atribuído ao homem é oriundo das lidas campeiras conferindo-lhe o *status* de provedor, aquele que trabalha na terra e dela tira o sustento” (GOLIN apud BIANCALANA, 2001, p. 46-47). Prenda, em sentido figurado, é o nome atribuído à moça gaúcha. Por outro lado, o sentido da palavra é jóia, relíquia, presente, sugerindo, nesse contexto, o modo como a mulher é entendida e tratada, como um adorno ou como algo que se pode possuir. Observa-se, então, que, “a partir do nome de batismo dos tradicionalistas, também é possível detectar que a estrutura reflete a ideologia dos interesses de setores dominantes [...] no que se refere à categoria gênero” (GOLIN apud BIANCALANA, 2001, p. 47). As palavras designadas para o papel do homem em relação ao da mulher revelam a mesma ideologia hierarquizante.

Os intelectuais, que atuaram como precursores do MTG, tinham uma postura positivista e postulavam a ideia de conservar melhorando, como prega o lema da bandeira nacional “Ordem e Progresso”. Para Golin (1987, p. 54), a cristalização reside nesse universo, elaborado de maneira artificial e tido como “coisas do povo”, e que são, na verdade, máscaras da resistência social, pois as relações de poder reaparecem em diversas instâncias dentro do tradicionalismo. Acredita-se que, por um lado, a crítica do autor é pertinente, uma vez que muitos, mas nem todos, aspectos e manifestações do tradicionalismo gaúcho são

oriundos de uma cultura criada e organizada formalmente, com fins específicos e, portanto, como foi visto anteriormente, não pode ser denominada folclore nativo. Diversos autores tradicionalistas discorreram sobre as práticas recuperadas artificialmente e sobre aquelas que sobrevivem, desviadas de suas funções originais, ao denominá-las projeções folclóricas. Essa atitude demonstra que as práticas não são tão ingênuas assim e possuem uma finalidade de conservação histórica do possível, assim como fazem inúmeras tentativas de remontagem de acontecimentos muito antigos, das quais não se tem noção de como eram exatamente. Mas, existem outros aspectos e manifestações que não são resgates artificiais e sobrevivem geração por geração, como a Trova, por exemplo. Por outro lado, a visão marxista e generalizante de Golin parece, por vezes, unilateral, reforçando a presença do que é certo ou errado, do dominante e do dominado, não visualizando outros sentidos para a enorme repercussão do movimento, pois acredita-se que o radicalismo impede de enxergar aspectos interessantes na cultura. A vivência em campo mostrou que os trovadores de modo geral, ao menos aqueles que frequentam os eventos de Trova, são tradicionalistas. Os momentos em campo também proporcionaram um tipo de contato pautado em relações de respeito, amizade e admiração, dando um mesmo peso às dimensões sensível e intelectual.

3.2 A Trova enquanto Performance da Cultura Popular Gaúcha

São diversas as manifestações culturais praticadas neste estado localizado no extremo sul do Brasil. Das lides campeiras à declamação, das danças e músicas aos “causos”. O “causo” é a narração de um “caso, conto, acontecimento, história”, verídico ou não, que foi desenvolvida nos galpões de estâncias gaúchas (NUNES; NUNES, 1998, p. 39). Hoje, além de prática costumeira entre gaúchos, é também uma modalidade competitiva presente em eventos tradicionalistas. Entre

elas, a denominada Trova Galponeira se destaca pelo ritmo determinado no jogo poético-musical dos versos elaborados no momento, pelo seu humor e pela disponibilidade performática dos cantadores.

A visita a uma festa, uma reunião, ou um evento qualquer no Rio Grande do Sul é muito envolvente, pois as pessoas possuem, por um lado, um sentimento arraigado à terra e, por outro, um coração que transcende suas fronteiras. A hospitalidade, o humor e a alegria característicos conferem personalidade, beleza e graça à sua identidade. A sensação de aconchego aquece os dias frios e refresca os dias quentes, temperando os momentos de plena satisfação e amizade. Tão fácil conviver e tão difícil explicar a poesia destes momentos vividos em campo com tamanha riqueza de experiências.

A Trova Galponeira é uma poesia oral, cantada de improviso e realizada em desafio, alternadamente, por dois ou mais trovadores, também chamados repentistas ou cantadores.

Segundo Barboza (1996, p. 106), as Trovas apresentam, em geral, uma sequência que se divide em: *saudação*, em que os dois trovadores cumprimentam-se entre si e a plateia; *assunto*, quando ambos discorrem sobre o tema proposto ou, quando não há tema, discorrem sobre o assunto que surgir; *puaço*⁵, que é um golpe metafórico dado pelo cantador durante a Trova, às vezes consistindo de uma agressão verbal e outras, da elaboração de um verso qualitativamente melhor que o do oponente (NUNES; NUNES, 1998, p. 127), sendo proibido ofender a mãe, a esposa e a filha; *despedida*, que é o encerramento da Trova. Esta sequência, segundo a tradição antiga, era obrigatória, porém hoje não é mais tão usual. Muitas vezes, uma ou várias dessas partes não acontecem, isto pode ser claramente observado nos eventos.

Os desafiantes são acompanhados por músicos, que tocam o acordeon, também denominado gaita (figura 1). A chamada gaita ponto ou gaita de botão era

5 Nome advindo de pua, o esporão de ponta bem aguçada, feito em aço para ser colocado nos galos de rinha.

um tipo de gaita antiga que possuía os pontos no lugar do atual teclado para marcar a nota, os oito baixos e teclas eram iguais, mas é pouco usada atualmente. Também existia a gaita de esgrima que possuía recurso de vinte e quatro baixos, de acordo com entrevista concedida pela trovadora e compositora Chiquinha (anexo 1), por ocasião da 25ª edição do Festival de Trovas “Mi Maior de Gavetão”, em Sapucaia do Sul/RS. Havia, ainda, as gaitas de duas colheres, de duas conversas ou de voz trocada que, segundo Derly Silva, em entrevista (anexo 1) na mesma ocasião, possuíam sons diferentes ao abrir e fechar o acordeon. Hoje se usa a gaita piano ou gaita de teclado, que possui maior número de recursos. Os eventos são atrelados à música, pois a Trova é poesia musicada, portanto, se não há gaiteiro não há Trova, não há separação entre a poesia e a música. A escassa literatura especializada diz que também pode ser usado o violão (GARCIA, 1990, p. 67), mas não foi observada nenhuma apresentação acompanhada de violão no Rio Grande do Sul sendo um instrumento usado no passado. Em entrevista realizada com Fraga Cirne (anexo 1), no dia 30 de janeiro de 2008, na sede do MTG, confirmou-se a não utilização deste instrumento no Rio Grande do Sul, hoje em dia, mas no tempo do improviso em quadras usava-se a viola de dez ou doze cordas. A melodia mais utilizada é o Mi Maior de Gavetão. Chiquinha esclarece, ainda, que Mi Maior para os nordestinos é chote, e para os gaúchos é polca. Outros ritmos são utilizados como a milonga, a vaneira, a toada e até a valsa.

No que se refere ao público, observa-se que muitas pessoas têm um certo conhecimento de como funciona cada uma das diferentes modalidades de Trova Galponeira praticadas hoje, pois acompanham, interessadas, o desempenho dos trovadores, torcendo por eles e comentando seus erros. De maneira geral, são muito entusiasmadas, reconhecendo a qualidade das Performances através do aplauso empolgado e incentivador, pois a presença cênica dos artistas atrai fortemente a atenção, fortalecendo a cumplicidade com o público. Presenciar um acontecimento de Trova é um prazer e uma alegria inenarráveis, somente sentidos por aqueles que usufruíram dessa oportunidade. Os espectadores, muitas vezes,

agrupam-se por familiaridade, torcidas, ou por admiração diante de algum trovador, gerando um tipo de cumplicidade que extrapola o comportamento passivo e provoca uma autêntica triangulação entre os desafiantes e o público.



Figura 1 - Gaiteiro

Durante a observação de um exímio trovador, considerado repentista nato, através dos adjetivos “galo” ou “fera”, pelos seus pares, percebe-se, com clareza, a transcendência das regras estabelecidas para tais formas poéticas. Eles são capazes de construir seus versos e rimas com facilidade impressionante, abordando os temas propostos com precisão, profundidade de conteúdo e de argumentos e, ainda, aplicam um humor sutil e ao mesmo tempo fulminante, que deixa a plateia boquiaberta. Sendo um jogo, torna-se fundamental que o parceiro acompanhe qualitativamente o seu oponente de modo a garantir o sucesso da Trova.

3.2.1 A Trova Galponeira

Trova Galponeira é, atualmente, uma denominação típica do estado do Rio Grande do Sul para essa manifestação característica da Cultura Popular Gaúcha. Formas bem semelhantes são encontradas em outros locais do Brasil, mas seus nomes diferem: tem-se, por exemplo, o nome de repentismo em alguns estados do nordeste; o nome de partido alto no Rio de Janeiro e o nome de mineiro pau ou maneiro pau, em Minas Gerais, segundo Fraga Cirne (palestra registrada no DVD “Duelo de Rimas”). Os versos são cantados em improviso, no momento em que foram criados, “no repente”, daí uma de suas denominações. Os cantadores costumam agrupar-se em duplas ou mais, e improvisam suas composições, alternadamente (figuras 2 e 3). No nordeste, os repentistas são improvisadores talentosos, presentes em festas e eventos de natureza diversa, sua atividade tem uma característica diferente da prática realizada no Rio Grande do Sul, pois são, geralmente, “profissionais”, pelo fato de garantirem sua subsistência pelo ganho proveniente de suas Performances. Por este motivo, a qualidade do trabalho é alta e as duplas formadas recebem, em geral, o acompanhamento da viola, sendo chamados, também, de cantadores. No Rio Grande do Sul, os trovadores praticam seu canto em ambientes diversos e em festivais, nos quais se inscrevem todos os

interessados que, com raras exceções, são profissionais. O número de participantes é significativo, especialmente nos eventos de grande porte, onde chegam a se inscrever mais de sessenta trovadores (figura 4). Com uma adesão tão elevada é evidente que nem todos sejam competentes, mas há uma boa parcela de repentistas que realizam Performances de excelente qualidade.



Figura 2 – Trovadores em duplas



Figura 3 - Trovadores em duplas



Figura 4 – Trovadores inscritos no “Desafio de Trovadores de Cacequi”, 2007

Fora do estado do Rio Grande do Sul, o termo Trova remete-se à quadra popular ou à trova literária. Segundo Fraga Cirne (2008, p. 5), a quadra popular é poesia escrita, composta por quatro versos, onde a rima acontece, comumente, entre o segundo e o quarto verso e obedece ao esquema ABCB. Tal formato exige um grande poder de síntese na expressão do pensamento. Sua origem remonta ao século XI, como imitação portuguesa da poesia provençal. A trova literária, de acordo com o autor, é parecida com a quadra, mas, além das rimas citadas, também são rimados o primeiro com o terceiro verso, obedecendo, portanto, ao esquema ABAB. Os autores desta forma poética são, geralmente, pessoas com certo nível de escolaridade, que dominam suas regras técnicas, gramaticais e literárias. Existem concursos para tal modalidade, nos quais são usados temas para seu desenvolvimento. A modalidade possui um movimento ativo em todo Brasil, promovendo diversos concursos. Consequentemente, a produção e a publicação de livros é intensa. Existe uma entidade denominada União Brasileira de Trovadores (UBT), com unidades nas capitais dos estados brasileiros que se desdobram em delegacias pelo interior e, também, em outros países.

Dessa forma, o canto de improviso gaúcho foi, oficialmente, chamado de Trova Galponeira, antiga denominação popular, para firmar sua característica oral e, assim, diferenciar-se da trova literária. Arte poética oral, extremamente expressiva do estado do Rio Grande do Sul, a Trova Galponeira é, de acordo com Fraga Cirne, “a forma fundamental da música regionalista do nosso estado” (2008, p. 07).

3.2.1.1 Origens

De acordo com Moysés (1978, p. 502), Trova, em latim *topare* e em provençal *trobar*, significa, inventar ou compor *tropos*. O *trovare* italiano é traduzido para o português como achar, inventar, descobrir palavras.

De acordo com Garcia (1990, p. 67), os *trouvères* franceses e os

minnesingers alemães são os primeiros trovadores, surgindo como compositores das melodias e letras das músicas que eles mesmos cantavam, tocando instrumentos musicais. Sendo assim, eram considerados poetas completos. Diversos autores concordam que esta Trova remonta ao século XI, na França (Provença), sendo, em seguida, difundida pela Espanha, Portugal, Itália e Alemanha entre os séculos XII e XIV (MOYSÉS apud MAROCCO, 2000, p. 29). Então, os trovadores, grandes animadores das festas nas cortes, eram acompanhados por músicos e seus temas eram relações amorosas.

Com a descoberta das Américas, do território brasileiro e sua crescente colonização, a Trova desembarca no país em torno do século XVI, com os portugueses. Além do forte traço europeu, principalmente português, há no Rio Grande do Sul, em especial, a influência dos pajadores do Prata.

No que se refere às origens culturais da Trova, alguns pesquisadores apontam para uma reminiscência galaico-portuguesa denominada *leixa-pren*, que significa larga-retoma (MARQUES, 1998, p. 57), devido à deixa da Trova que subordina uma estrofe a outra. Cascudo (1984, p. 341) também chama a atenção para o registro do uso do *leixapren* nos cantos alternados em desafio, segundo os antigos modelos provençais.

Aspectos históricos não tão antigos, como a localização do estado, caracterizada pela região fronteira e marcada pelas disputas territoriais, anteriormente mencionadas, justificam, também, a figura mítica do gaúcho lutador e do galo de rinha como seu símbolo. Muitos trovadores, especialmente os mais antigos, acreditam que a Trova sem pua não tem graça (esta é a opinião, por exemplo, de Doralice Gomes da Rosa, em entrevista concedida durante o acampamento Farroupilha, na praça da Harmonia em Porto Alegre, 17 de setembro de 2009 – anexo 1). Mas hoje, há controvérsias a respeito do galo de rinha como símbolo do trovador, como se constata na opinião de Valter Nunes Portalete, em entrevista concedida via internet (anexo 1):

Discordo da ideia comparativa de galo de rinha com os trovadores nos dias de hoje. Alguns anos atrás até poderia ser, levando em consideração a imagem do gaúcho mais primitivo. Primeiro, porque o galo de rinha é um animal forçado a combater. Segundo, porque se defende apenas na pua (puaços), enquanto os trovadores necessariamente não precisam agredir (puar) para mostrarem seu talento.

Na mesma linha de raciocínio, apresenta-se a opinião de Derly Silva (anexo 1). Segundo ele, o verdadeiro símbolo do trovador é simplesmente o galo, pois ele é, sempre, o primeiro a cantar, ainda na madrugada.

Outros acreditam que o marco inicial da Trova é a prática do repente, nos antigos galpões das estâncias, após as lides campeiras. O repente é, aqui, entendido como uma criação de versos, na grande parte das vezes, cantados, individualmente, pelo seu criador, em improviso. De acordo com Lamberty (1996, p. 75), aspectos históricos mais recentes do peão gaudério campeiro e boa parte do desenvolvimento de suas práticas e costumes acontecem nos galpões das grandes estâncias, distantes das cidades. Os galpões eram ambientes rústicos construídos com madeira bruta, ou de pau-a-pique, de chão batido e com cobertura de santa-fé. Depois de um exaustivo dia de trabalho, os peões recolhiam-se em seus ambientes de descanso, faziam seu fogo de chão, colocavam a carne no espeto para o churrasco, cevavam um mate para o chimarrão e sentavam-se em roda para prostrar. É desta convivência nos galpões, distante dos familiares, que surgia o clima para conversas de saudade; das valentias do gaúcho sobre cavalos, seu grande companheiro; do contar de “causos”; da viola e, posteriormente, da gaita. Este foi um ambiente perfeito para o surgimento das Trovas denominadas Galponeiras. As carreteadas e tropeadas eram lugares próprios para a prática da Trova entre peões de diferentes estâncias. As Trovas, então, já corriam de galpão em galpão, e iniciaram com temas de lides campeiras e saudades, de acordo com a realidade do universo em que se situavam. Posteriormente, passaram a temáticas políticas, caçadas e ocorrências heroicas. No anonimato, elas tornaram-se patrimônio da Cultura Popular Gaúcha e

são, hoje, de domínio público.

Em 1935, em comemoração ao centenário da Revolução Farroupilha, foi inaugurada a rádio Farroupilha, que começou a apresentar programas de caráter nativista. Entre as décadas de 1950 e 1960, precisamente a partir de 1955, acontecia o programa radiofônico “Rodeio Coringa”, que possuía uma parte dedicada especialmente à Trova, à Invernada dos Trovadores (fala do entrevistado Derly Silva, extraída do DVD “Duelo de Rimas”), espaço responsável por discussões, transformações e divulgação da Trova no estado.

Muito diferente da Trova que se conhece hoje, ficou o nome, a relação com a música e algo da poética. Com o bombardeio de influências étnicas, culturais em diferentes épocas, foram muitas as transformações impressas à Trova como se observa, claramente, nas diversas formas em que ela se apresenta por todo o Brasil. De qualquer modo, observa-se que o papel da Trova Galponeira na tradição gaúcha, e no contexto sociocultural do estado, com todas suas controvérsias, é fundamental. A Trova reflete os valores da cultura ao reviver o mito do herói gaúcho, pois seus feitos grandiosos reaparecem valorizados no ambiente de combate metafórico estabelecido na Trova. Os trovadores, ao criarem um espaço próprio (figura 5) para a realização desta atividade, criam também os arquétipos que representam seu universo cultural. O arquétipo, termo da psicologia junguiana que se refere às formas da faculdade imaginativa humana recebidas por herança da psique (YUNG, 1989, p. 43-44), é um produto da fantasia sob o aspecto de imagens típicas que agrupam e ordenam conteúdos.

as formas arquetípicas geradas pela fantasia se reproduzem espontaneamente sempre e por toda parte, sem que se deva pensar, nem mesmo de longe, em uma transmissão por via direta. As relações estruturais primitivas da psique são de uma uniformidade e semelhança surpreendente às de um corpo visível. Os arquétipos são como que órgãos da psique pré-racional. São sobretudo estruturas fundamentais características, sem conteúdo específico e herdadas desde os tempos mais remotos (YUNG, 1989, p. 44).



Figura 5 – Palco Montado para Trovas

A Trova traz consigo a oportunidade de compartilhar uma experiência ancestral, fazendo a comunicação com os antepassados guerreiros, ao manter sua essência. Tanto nas Trovas livres, quanto nos eventos organizados, é estabelecido um espaço para a realização da Trova. Seja este um espaço separado do público, como um palco usado nos eventos, seja um espaço compartilhado com o público, como nas Trovas livres, ele é respeitado de acordo com suas peculiaridades para propiciar a realização plena da Trova. Torna-se, naquele momento, um espaço elaborado como se partisse de um modelo exemplar ancestral, de um espaço concebido para significar aspectos da cultura gaúcha. A apropriação, por parte do trovador, dos códigos construídos culturalmente, mas imbuídos de aspectos universais, e sua organização formal no

espaço mobilizam sua capacidade de comunicar uma síntese poética como um modelo reduzido do cosmos. Por cosmos, entende-se o mundo conhecido, habitado e organizado em oposição ao caos, território desconhecido e indeterminado. O espaço “cosmizado” (ELIADE, 1996, p. 32-33) é criado a partir de um modelo exemplar. A delimitação espacial, instituída para o fazer artístico, evoca um local estabelecido para significar e tem a qualidade de situar uma convenção, que pode indicar um outro lugar fictício. Assim, ele leva o público, participante do acontecimento, a uma espécie de nostalgia e de comunhão, ao compartilhar este cosmos. O trovador revela sua síntese do universo gaúcho, corporalmente, no momento da realização de sua Performance poética, no espaço elaborado para ela. Ele conduz suas abstrações através da sua dimensão sensível, que capta o seu universo cultural, criando uma figura genérica e recorrente, fruto do inconsciente coletivo.

O grande nome da Trova gaúcha, no passado mais remoto, foi Pedro Muniz Fagundes (Pedro Canga), que viveu na época da Revolução Farroupilha, grande poeta e soldado, lutou neste período, estando nos campos do Seival, durante a proclamação da república riograndense, em 1836. Entre os nomes do passado mais recente, estão Leovigildo José de Freitas (Gildo de Freitas), Luis Müller, Tereco, Antoninho Silva, Paulo Costa, Auri Silvestre, Garoto de Ouro, Formiguinha, Gato Preto, Valdomiro Mello, Pedro Ribeiro da Luz, Rui Freitas, Doralice Gomes da Rosa, Inácio Cardoso, João Alves Castanho Filho, Setembrino Rodrigues Silva, Pedro Raimundo, Bráulia Vasquez, Wilmar Winck de Souza, Vítor Mello de Sousa. Estes nomes são lembrados, com frequência, pelos trovadores como seus ídolos ou inspiradores (figura 6). Entre eles, talvez os mais famosos tenham sido Gildo de Freitas e seu amigo e rival, Victor Matheus Teixeira, o Teixeirinha. Gildo de Freitas, grande cantor e compositor de estilo marcante e vida conturbada, é hoje o Patrono do Poeta Reginalista Gaúcho e Teixeirinha, o Patrono do Artista Regional Gaúcho. O dia 4 de dezembro, de acordo com a lei estadual número 8.814, de dez de janeiro de 1989, é o Dia do Poeta Repentista Gaúcho e Dia do Artista Regional

Gaúcho, para homenagear a ambos. Este dia marca a data de falecimento dos dois, em 1982 e 1985, respectivamente.



Figura 6 – Banner com Gildo de Freitas e Teixeira, homenagem aos ídolos em evento

3.2.1.2 As Performances de Trova nos Dias Atuais

As Trovas acontecem nos dias de hoje, de modo geral, de duas maneiras, uma organizada formalmente, a designada projeção folclórica, e a outra formada espontaneamente e tida como folclore nativo. A primeira é a Trova que acontece nos eventos organizados ou apoiados pelo MTG, ou ainda organizados pelos próprios trovadores e suas associações, e que passa a ter uma existência mais organizada a partir do surgimento de agremiações. A segunda é quando, simplesmente, juntam-se dois ou mais trovadores, sem local estipulado, em ambientes diversos, como festas, bailes, rodeios, galpões, casa de amigos, encontros de família, bares, feiras, em qualquer lugar disponível, sem a imposição de regras muito rígidas.

A primeira das agremiações de trovadores foi fundada com a iniciativa do cantador Osvaldo Pereira dos Santos (Cherenga), em Caxias do Sul, no ano de 1956, segundo Fraga Cirne (2008, p. 14). De acordo com este autor, a entidade esteve em funcionamento até 1964, mas, em 1956, começaram a existir muitas outras entidades, que não sobreviveram por longo tempo. Hoje, as Associações atuantes são a Associação de Trovadores “Luiz Müller”, de Sapucaia do Sul, fundada em 1989; a Associação de Trovadores “Rui Freitas”, de Caçapava do Sul, e a Associação de Trovadores “Pedro Ribeiro da Luz”, de Passo Fundo. Outras ainda existiram, mas parecem estar inativas, como a Associação dos Poetas e Trovadores de São Gabriel de 1983 e a União Gaúcha dos Trovadores e Repentistas da cidade de Cacequi, fundada em 1987.

3.2.1.2.1 Os Concursos e as Performances Informais

As manifestações de Trova, organizadas em forma de evento, hoje, no Rio Grande do Sul, bem como outras práticas gauchescas, são realizadas, em sua maior parte, nos Centros de Tradição Gaúcha, os CTGs, ou por iniciativa dos

trovadores e suas agremiações, apoiados ou não por órgãos municipais, estaduais e até pelo MTG. Os eventos de Trova são competitivos e grande parte deles oferece premiação em dinheiro. Alguns trovadores têm sua subsistência garantida através dos concursos.

Estas agremiações, os CTGs, são ligadas ao MTG e promovem, anualmente, um evento chamado ENART, o Encontro de Arte e Tradição Gaúcha (anexo 2). Ao longo do ano são realizadas diversas etapas regionais e inter-regionais e, no mês de novembro, acontece o encerramento, na cidade de Santa Cruz do Sul. Neste evento, são realizadas competições entre todas as modalidades artístico-culturais gauchescas praticadas nos CTGs, inclusive as Trovas, e o vencedor aqui não recebe premiação em dinheiro, mas alcança grande *status*, pois é considerado o campeão estadual. Leôncio Amaral, de Osório/RS, é um grande vencedor dos ENARTs, em 2008 venceu nas três modalidades. Para participar do ENART é preciso ser filiado ao MTG e representar algum CTG.

Outro modo de concurso vigente predomina nos eventos organizados pelos trovadores. Nesse caso, mantendo-se a mesma forma de competição e regras, há premiações, muitas vezes em dinheiro. Tais eventos são particularmente interessantes, pois congregam grande número de trovadores interessados na confraternização e nos prêmios. Alguns desses festivais reúnem, tradicionalmente, trovadores excelentes e que, muitas vezes, não vão ao ENART, porque não oferece premiação em dinheiro. Nestes festivais, não há obrigação de o trovador ser filiado ao MTG ou a qualquer CTG. O trovador representa a si mesmo, sem necessidade de um vínculo institucional.

Como foi visto, os meios de comunicação também participam do processo de divulgação das Trovas. A presença da Trova nas rádios é um estímulo para o surgimento de eventos (anexos 2), que se multiplicam e se fortalecem, recebendo cada vez mais apoios, especialmente das entidades tradicionalistas.

O primeiro, e maior festival de Trova do Rio Grande do Sul, é o “Mi Maior de Gavetão”, que, atualmente, acontece no mês de setembro, na cidade de Sapucaia

do Sul, localizada a cerca de vinte e sete quilômetros de Porto Alegre. O seu fundador foi o trovador, radialista, apresentador, funcionário público e poeta Derly Silva (figura 7), em 28 de julho de 1984, com a participação de 25 trovadores. Hoje, o Festival conta com a participação de, aproximadamente, 50 trovadores. A importância desse festival transcende a confraternização e divulgação do talento dos repentistas. As opiniões e sugestões que surgem a partir desses acontecimentos muito influenciam as Performances dos trovadores, sendo responsáveis por ditar os novos rumos da Trova Gaúcha. Antes do “Mi Maior de Gavetão”, as competições entre trovadores aconteciam em eventos de outras modalidades gauchescas, como o famoso “Rodeio de Vacaria”, que consagrou diversos trovadores excepcionais, como Paulo Martins, entre outros.

Atualmente, um dos principais eventos de Trova é ainda o “Mi Maior de Gavetão”, que estimulou a organização de muitos outros. Depois dele, surgiram grandes festivais, como o “Desafio de Trovadores” de Cacequi, que acontece desde 1986; o “Pua de Ouro”, em Caçapava do Sul, que surgiu em 1990; a “Alvorada da Trova”, em Alvorada, que nasceu em 1990; o ENTRODE – Encontro de Trovadores e Declamadores em São Leopoldo, que se originou em 1993; a “Cachoeira dos Versos da Zona Sul” em Camaquã, de 1995; o Concurso de Gaita e Trova “Cavaco da Trova” em Gravataí, que acontece desde 2000; o “Recoluta da Trova Piá”, em Gravataí e Sapucaia do Sul, que se realiza a partir de 2007; o “Encontro de Trovadores”, em Santo Antônio das Missões, desde 2004; a “Cancela da Rima”, em São Vicente do Sul, desde 2005; o “Encontro de Trovadores”, de Alegrete, também de 2005; a “Invernada da Trova Gaúcha”, em Júlio de Castilhos, cuja primeira edição data de 2006; a “Vertente de Rimas João Carlos de Moura”, em Sapucaia do Sul, de 2007; entre outros, que continuam surgindo, como em Santa Rosa, por exemplo. Há, ainda, eventos que não são específicos de Trova, como os grandes rodeios, por exemplo, mas onde a sua presença é muito forte, como o “Rodeio Internacional de Vacaria”, e o “Fegart”, de Passo Fundo. Enfim, são muitos espalhados pelo estado. Além dos festivais, aconteceu um único

Congresso Estadual de Trova Galponeira, em Sapucaia do Sul, em 1999, idealizado por Paulo Roberto de Fraga Cirne (figura 7).

Nos eventos oficiais, como festivais e concursos, é estipulado, pela comissão julgadora, um número de estrofes em cada estilo, geralmente, oito estrofes, mas pode variar em torno deste número. Na linguagem dos trovadores, o termo estrofe não é utilizado. Quando eles querem referir-se à estrofe eles falam verso. Assim, na linguagem do trovador gaúcho, verso quer dizer estrofe. “A gente sabe que a Trova Campeira tem estrofe de 6 versos, mas para nós trovadores quando falamos verso a gente quer dizer estrofe” (Beni Irajá do Nascimento, anexo 1, em entrevista concedida durante o ENART Santa Cruz, 2007).

As modalidades mais praticadas, atualmente, nos eventos tradicionalistas são a Trova Campeira ou Mi Maior de Gavetão, a Trova de Martelo, a Trova Estilo Gildo de Freitas e a Pajada. A Trova Campeira ou Mi Maior de Gavetão é a mais cultuada nos festivais dos trovadores, pois a competição final desta modalidade é, em geral, a última, criando um suspense para os trovadores e para a plateia. Seu prêmio, quando em dinheiro, normalmente, é o valor mais alto, e os vencedores adquirem muito prestígio na comunidade. A Trova de Martelo é a mais bem humorada e arranca gargalhadas da plateia, talvez devido à rapidez e à liberdade temática, que pode favorecer o surgimento do puaço. A Trova Estilo Gildo de Freitas, por sua vez, é muitíssimo apreciada e esperada devido à sua beleza poética e melódica.

Existem regras, determinadas pelo Regulamento Artístico do Estado do Rio Grande do Sul/ MTG, que orientam as atividades desenvolvidas nos festivais. No Capítulo VII, Seção X, os artigos 38 e 39 (anexo 3) são dedicados às regras que regem os concursos de Trovas Galponeiras. Nos festivais, os trovadores das modalidades Campeira e Estilo Gildo de Freitas devem obedecer a um tema, sorteado pelos próprios desafiantes, diante da comissão avaliadora (figura 8), imediatamente antes da apresentação da dupla. A Trova de Martelo, não há tema



Figura 7 – Fraga Cirne, pesquisador de Trova, a esquerda, com Derly Silva, no centro, e Albeni Carmo de Oliveira, a direita.

pré-determinado, e o assunto se desenvolve conforme o jogo dos repentistas. Os avaliadores também são responsáveis por fiscalizar o sorteio das duplas, realizado minutos antes do início da modalidade e logo após a confirmação da presença de todos os inscritos. No caso de sobrar algum trovador, quando há um número ímpar de inscritos, ou no caso de alguém ficar “no chapéu”, como eles se referem a esta situação, o trovador pode escolher algum colega para fazer o “costado”, segundo terminologia gauchesca própria do trovador, ou seja, acompanhá-lo.



Figura 8 – Comissão Julgadora no “Desafio de Trovadores de Cacequi”, 2007.

Os quesitos que fazem parte da avaliação da comissão julgadora são elaborados pelos estudiosos da Trova, pelos praticantes e seus pares. O número de avaliadores é definido pela própria comissão organizadora, mas contam, normalmente, com três jurados, podendo variar um pouco. Assim, os eventos possuem uma planilha de avaliação para cada modalidade, que contém os critérios analisados pelos jurados e sua pontuação correspondente. Essas planilhas foram elaboradas pelo sr. Fraga Cirne, como consta na entrevista concedida por ele (anexo 1). A fluência, o respeito à construção própria de cada

modalidade e a qualidade na abordagem do tema, nas modalidades onde é presente, são fundamentais. Cada estrofe vale até dez pontos e são observados, principalmente, o conteúdo e a qualidade poética. São descontados os erros, conforme especificação determinada, levando em conta a metrificação dos versos, valendo dois pontos; a fidelidade ao tema, somente na Campeira e na Gildo de Freitas, valendo dois pontos; a deixa, somente na Trova de Martelo, valendo dois pontos; a rima, valendo quatro pontos; a dicção, valendo um ponto; e o ritmo, valendo um ponto. A Trova Campeira e a Trova Estilo Gildo de Freitas usam a mesma planilha (anexo 4) e a Trova de Martelo (anexo 4) tem outra.

Não há regra que determine a corporeidade do trovador, mas sua postura no palco influi, significativamente, na Performance, devido ao poder de cativar a plateia com seu carisma, proveniente da harmonia de seus gestos e da potência de sua voz. Nas entrevistas realizadas, é recorrente a observação sobre o estilo dos trovadores, muitos deles citam a postura característica do trovador Ventania que costuma atirar o tronco para trás (figura 9).

Alguns trovadores questionam o julgamento dos concursos e mesmo a honestidade de alguns avaliadores, como se observa na seguinte fala: “Eu mesmo, eu tenho um negócio comigo, não cito nome, mas tem duas pessoas que eu não canto onde eles tivé” (João Benito, ENART, 2007, anexo 1). Ou ainda,

Quando tu tá concentrado muita coisa passa que o juri vê e tu nem vê. Agora, esse é o fundamento do juri e é uma das coisas que todo mundo deveria convidar trovadores pra julgar trova, não adianta tu sê advogado, médico. Trova é pra trovador, é quem sabe. Os cara diz que são artista, que tem CD gravado, cantam, pegam letra de fulano. Nós temo o Mi Maior nas nossas costa e temo quinze segundos enquanto a gaita faz a volta pra ficar pensando. Porque se viu uma vez, ou não viu, não conhece. Vem dizê que é artista. Nós somo artista, nós somos, o trovador é artista.” (Beni Irajá do Nascimento, ENART, 2007).

A respeito da métrica, os versos devem ser setissilábicos, na maioria das

modalidades. Muitas vezes acontece do trovador transformar as palavras para atender as regras da métrica. No seguinte exemplo, o trovador transformou o trissílabo “lâmina” em um dissílabo “lam'na”.



Figura 9 – O trovador Ventania

A introdução do sorteio de temas pré-estabelecidos e variados na Trova de disputa surgiu em 1956, segundo Fraga Cirne (2008, p. 10). Paixão Côrtes e Dimas Costa criaram os temas nas Trovas, durante o programa da rádio Gaúcha “Festa na Querência”, “para evitar a repetição de velhos chavões, bem como para testar o conhecimento dos trovadores”. Quanto aos temas propostos, a princípio, predominavam aqueles referentes à cultura gauchesca, especialmente à campeira, como os que envolviam a estância, o galpão, rodeios, ginetes, bem como as tropeadas e as carreteadas, que traziam saudades. Posteriormente, os temas sobre o tradicionalismo e seus desdobramentos, a política, as caçadas e ocorrências heroicas, foram sendo inseridos. Hoje, os temas utilizados são bastante diversificados, e as abordagens remetem-se a assuntos de conhecimento geral, indo do campeiro original a temáticas sobre meio ambiente, ecologia, tecnologia, esportes, entre outras, acompanhando a trajetória da Trova em direção aos centros urbanos. Existe um banco de temas (anexo 5) para ser usado nos concursos. Os temas ligados à história são excluídos deste banco devido à baixa escolaridade dos praticantes, segundo Fraga Cirne (entrevista - anexo 1 - concedida durante o 26º Mi Maior de gavetão). Os assuntos sobre história aparecem, apenas, quando introduzidos pelo jogo dos trovadores, que se conduz para esta abordagem, estabelecendo-se de forma espontânea.

Situação curiosa aconteceu no ENART 2007, durante o sorteio de um tema que causou um descontentamento geral. O tema foi “se eu fosse mulher”, provocando a discussão entre gêneros masculino e feminino. A princípio, os trovadores não gostaram, e questionaram a comissão, parecendo que tinham receio de abordarem um tema que comprometesse sua masculinidade, mas, sem poderem fugir dele, enfrentaram-no e foram reconhecidos e aplaudidos pela sua “coragem” perante os colegas e a plateia, mostrando a cordialidade reinante entre eles.

O puaço é o clímax da Trova, mas, atualmente, ele não aparece com tanta frequência. Entre os trovadores a palavra é usada em sentido metafórico para

dizer que um trovador atacou o outro de alguma forma, seja como agressão verbal, usando até palavras de baixo calão na opinião de alguns, seja com a criação de versos de qualidade superior, na opinião de outros. Atualmente, a forma como se apresenta o puaço também causa polêmica entre os trovadores. Alguns deles, especialmente os mais antigos, acreditam que a pua é um elemento fundamental da Trova, como se observa na opinião de Doralice Gomes da Rosa (entrevista - anexo 1 - concedida durante o Acampamento Farroupilha na Praça da Harmonia, em 17 de setembro de 2009). Porém, a maioria acredita que puaço não significa agressão verbal ofensiva, com palavras de baixo calão ou atentado à moral ou humilhações. Esta atitude, para a maioria deles, reflete apelação, falta de conteúdo e de educação, é grotesca e não tem tido boa aceitação. Por outro lado, a pua sempre foi parte fundamental da Trova, apenas mudou um pouco seu enfoque, em comparação ao que acontecia nos antigos galpões. O verdadeiro puaço seria, na concepção atual da maioria, a capacidade de elaborar um verso qualitativamente melhor que o do outro trovador, em sua forma e conteúdo. Esta seria a maneira adequada de derrubar o oponente, ou seja, com a beleza poética do próprio verso. Aqui a pua está, então, implícita no verso, revelando o alcance do poeta cantador na abordagem dos seus conhecimentos. Um dos motivos que podem ter sido responsáveis por este processo de mudança na concepção do significado do puaço, acredita-se ser a necessidade de conquista, de divulgação e de manutenção do espaço da Trova. A aceitação de xingamentos nos meios de comunicação, como jornais, rádio e televisão seria mais difícil. Assim, a busca por um espaço maior no mercado torna a Trova atual menos conflituosa que a antiga, faltando-lhe o característico “tempero picante”. Segundo Marocco (2000, p. 42-43)

No interesse de torná-la vendável, se provoca um afastamento entre a memória do passado e a prática atual da trova como pode ser exemplificado pela questão da 'Pua'. O 'Puaço', que era o momento de maior tensão e maior envolvimento entre os dois trovadores e entre estes e a plateia, tem sido esquecido. Nos festivais, se dá preferência à trova de homenagem, bem comportada e com muitas expressões galantes.

A deixa é o último verso da estrofe pronunciado por um trovador, e propõe a continuidade do jogo poético, pois o outro trovador da dupla deve retomá-lo, de acordo com as regras da modalidade em questão, para dar continuidade a sua estrofe. A deixa é importante, tanto no que se refere ao desenrolar do assunto, quanto às possibilidades de rima. O primeiro verso é sempre livre, portanto nunca condiciona o sistema de rimas da próxima estrofe a ser cantada. Cada modalidade possui seu esquema de rimas, que não pode se quebrar⁶.

Os problemas de rima quebrada podem resultar de naturezas diversas. O trovador pode ter repetido uma palavra já utilizada, pode repetir errado o verso do outro trovador, ou, simplesmente, não conseguir achar uma palavra para a rima. Há uma polêmica rondando as discussões dos trovadores que divide suas opiniões. Por exemplo, a palavra cola, que significa material para grudar, ou rabo de cavalo, não pode rimar com coca-cola, que é uma marca de refrigerante, mesmo sendo coisas diferentes a palavra é a mesma. Alguns trovadores são a favor desta regra, outros são contra por se tratar de coisas diferentes. Quando isso acontece com algum deles ao cantar, dizem que o trovador “quebrou o verso”.

A dicção também é muito importante. Se um trovador não pronuncia bem as palavras sua Trova é comprometida, qualitativamente, em seus aspectos estético-formais. Quanto à afinação da voz, a opinião dos trovadores é variada, alguns acreditam na importância da sua qualidade, outros não, considerando apenas os versos elaborados. Entre as raras opiniões que valorizam a voz do trovador está a de Macedinho (entrevista - anexo 1 - concedida durante o Acampamento Farroupilha dia 17/09/2009). Muitos deles têm a voz forçadamente esganiçada, que puxa para o agudo, e é bem característica de boa parte dos trovadores, apesar de não serem todos que assim se apresentam. A preocupação mais importante é, sem dúvida, a concentração (figuras 10 e 11) para a elaboração dos versos corretamente, muito maior que com a dicção e a afinação.

⁶ A rima quebrada acontece quando o trovador, por algum motivo, não consegue fazer a rima dentro das regras estabelecidas para a modalidade.

O cantador adulto canta com voz esganiçada, tendendo ao agudo, às vezes forçando bastante até engrossar as veias do pescoço, num desgaste vocal que, no entanto, lhe é característico. Não há grandes preocupações com a afinação. Importante é 'não perder-se na letra' (GARCIA, 1990, p. 77).

O ritmo é o último quesito a ser avaliado. O trovador não deve sair do ritmo musical, ou também será prejudicado em sua pontuação. Algumas décadas atrás, os trovadores cantavam com o acompanhamento de polquinhas, queromanas e toadas que, hoje em dia, não são utilizados nas Trovas, e sim, absorvidas pelas danças tradicionalistas. Hoje, a preferência é o Mi Maior, “talvez porque a linha melódica adotada facilite a prosódia musical mais adequada ao cantor” (GARCIA, 1990, p. 68).



Figura 10 – O trovador Volnei Corrêa, em concentração



Figura 11 – Trovador em concentração

Enfim, a Trova Galponeira compreende toda forma de improviso poético, praticado no Rio Grande do Sul, mas, hoje em dia, como já se disse, são três diferentes modalidades as mais praticadas, a Trova Campeira ou Mi Maior de Gavetão, a Trova de Martelo, a Trova Estilo Gildo de Freitas e, ainda, a Pajada, que serão melhor explicadas a seguir. A chamada Trova de Tordilhos não é uma modalidade diferente, ela é estruturalmente a mesma Campeira, mas trata-se de um espaço criado nos eventos, especialmente, para os trovadores mais idosos. Seu objetivo é que eles possam disputar em iguais condições com seus adversários, uma vez que a memória e a rapidez de raciocínio são, às vezes, comprometidas. Alguns trovadores não gostam de concorrer nesta modalidade: “eu não quero ceder, eu sou o mais velhinho que tá cantando, mas enquanto eu puder me manter de pé e cantar com os guri, que eu ver que eu não prejudico eles por minha atuação eu vou cantar” (entrevista – anexo 1 - concedida por José Joaquim de Jesus Hugo, o Teixerinha, em 2/12/2007, em Cacequi, no “Desafio de Trovadores”). A palavra tordilho, refere-se ao cavalo envelhecido, que ficou com o pelo de fundo branco encardido, salpicado de manchas negras, é a cor do tordo (NUNES; NUNES, 1998, p. 150). Outras formas de improviso são registradas, como a Trova Tira Teima, o improviso em Milonga, a OI-LA-RAI e, ainda, a Pajada, também encontrada na maioria dos eventos de Trova, como será descrito a seguir.

Trova Campeira ou Mi Maior de Gavetão

A tradicional Trova, hoje denominada Campeira, é a mais antiga e caracteriza-se pelo desafio de versos sextilhados, ou seja, as estrofes devem possuir seis linhas. A métrica deve ser setissilábica, a denominada redondilha maior, significando que os versos devem ter sete sílabas. O segundo, o quarto e o sexto verso devem rimar e obedecer ao esquema ABCBDB. O segundo desafiante repete o último verso da estrofe do primeiro na criação da sua estrofe, e assim por diante. Esta forma sextilhada é conhecida desde a década de 1950. Antes disso,

as Trovas eram realizadas em quadras, não em sextilhas. No tempo das Trovas em quadras, com esquema de rimas ABCB, o acompanhamento era ao som de viola, com dez ou doze cordas, a “porfia” (FRAGA CIRNE, 2008, p. 7). Segundo Derly Silva (em entrevista concedida em 16 de setembro de 2008, após a 25ª edição do Festival de Trova Mi Maior de Gavetão, em Sapucaia do Sul, anexo 1), não se sabe exatamente o motivo da mudança da quadra para a sextilha, mas acredita-se que isso se deve ao fato da sextilha proporcionar mais recursos poéticos. Fraga Cirne (em entrevista concedida dia 12 de setembro de 2009, após a 26ª edição do Festival de Trova Mi Maior de Gavetão, em Sapucaia do Sul, anexo 1) acrescenta que a sextilha amplia possibilidades de exploração do conteúdo. A Trova Campeira é realizada, nos eventos, mediante o sorteio de um tema para cada dupla.

O acompanhamento é feito com a gaita de teclado e há um prelúdio musical, com duas voltas na gaita, antes de começar a primeira estrofe, e interlúdios musicais, entre as estrofes, com uma volta na gaita. O tom musical é o Mi Maior, que tem uma melodia entre o chote e a toada. Em geral, utilizam o chote em compasso quaternário, ou a polca em compasso binário, mas ainda aparecem outras formas (GARCIA, 1990, p. 68).

A antiga modalidade Campeira foi, por um tempo, chamada apenas de Mi Maior de Gavetão. Hoje, essa Trova recuperou sua denominação Campeira, mas, também, recebe o nome de Mi Maior de Gavetão para designar seu gênero musical, porque se diz que um grande trovador, chamado Inácio Cardoso, teria usado este termo em certa ocasião. A denominação é Mi Maior, porque o gaiteiro usa uma tonalidade alta e, de Gavetão, porque ele dá o que chamam de voltas na gaita, ou seja, seus dedos sobem e descem, parecendo o abrir e fechar de uma gaveta. Nesta volta da gaita, o arpejo do gavetão é realizado duas vezes, na ida e na volta, enquanto o trovador pensa e elabora seus próximos versos (MAROCCO, 2000, p. 33). É neste pequeno tempo, de mais ou menos dez segundos, que o trovador precisa pensar o argumento do verso seguinte.

O Mi Maior é um tom alto, e de difícil acompanhamento pelos trovadores. Os cantadores, muitas vezes, fazem a transposição para outros tons como sol, ré, entre outros, mas afirmam manter-se no Mi Maior, e os músicos esforçam-se para acompanhá-los. De acordo com Garcia (1990, p. 67), tais trovas são musicalmente constituídas de quatro compassos para o prelúdio, e doze compassos para acompanhar cada estrofe. Os interlúdios são compostos por dois compassos musicais. O acompanhamento do gaiteiro tem que ter flexibilidade, pois depende dos cantadores, que solicitam se querem mais ou menos rápido.

Os trovadores, e também gaiteiros, que difundiram muito esta modalidade, foram Pedro Raimundo e Inácio Cardoso. Este último foi o responsável pela introdução da sextilha, segundo depoimentos coletados.

Exemplo de Trova Campeira: letra.

24° Mi Maior de Gavetão, Sapucaia do Sul 2007

Volnei Corrêa (1º lugar na Trova Campeira) e José Estivalet (2º lugar)

Tema: Quando deixei minha terra.

Volnei Corrêa

[...]

Pra hoje ser quem eu sou

Pra tudo se dá um jeito

Quando eu saí da mi'a terra

Doía meu velho peito

E me tornei na cidade

Um trovador de respeito

José Estivalet (figura 12)
Um trovador de respeito
Pra rima sempre fiel
Quando deixei mi'a terra
Deu parada no quartel
E tremeram as pedras
Das ruínas de São Miguel.



Figura 12 – O trovador José Estivalet

Trova de Martelo

A Trova de Martelo é mais recente que a primeira, acredita-se que seu surgimento data da década de 1950, na região de Passo Fundo. Em janeiro do ano de 1993, no 38º Congresso Tradicionalista Gaúcho, realizado em Santo Ângelo, o Centro de Tradições Gaúchas Lalau Miranda, de Passo Fundo, pleiteou, junto ao MTG, o reconhecimento de João Alves Castanho Filho e Setembrino Rodrigues da Silva, como criadores da modalidade Martelo. O MTG delegou à Associação de Trovadores Luiz Müller, a tarefa de compor uma comissão para este fim. Em julho de 1993, a Associação emitiu um parecer, resultado dos cinco meses de estudos realizados pela comissão, composta por Fraga Cirne, Derly Silva e João Carlos de Moura, que não reconheceu João Alves e Setembrino como criadores, mas como divulgadores desta modalidade, de acordo com os argumentos expostos no parecer (anexo 6).

O nome Martelo, atribuído a algumas formas de canto de improviso, de acordo com Câmara Cascudo (1984, p. 344), pode ter surgido pelo fato do professor de literatura da Universidade de Bolonha, diplomata e político, Pedro Jaime Martelo (1665-1727), ter criado seus versos “martelianos” ou “martelos”, para serem usados apenas em situação de desafio. Porém, sua estrutura poética, com versos de dez sílabas, formando desde sextilhas até décimas, era diferente da utilizada hoje no Rio Grande do Sul.

As características da Trova de Martelo são semelhantes à Campeira, mas diferem um pouco da anterior. As estrofes também são sextilhas setissilábicas, ou seja, em redondilha maior, o esquema de rimas também é ABCBDB, mas aqui não há interlúdios musicais nem tema predeterminado. A melodia utilizada é, predominantemente, o chote.

A apresentação, em sequência ininterrupta, exige raciocínio rápido e a resistência dos trovadores, talvez por esse motivo os versos se quebrem com mais frequência. Há, ainda, outras diferenças estruturais entre a Trova Campeira e

a Trova de Martelo. O cantador deve realizar cinco versos, rimando o segundo com o quarto, e o quinto deixa um pensamento inconcluso. O desafiante deve completar a sextilha e, em seguida, iniciar a sua estrofe, repetindo o último verso do oponente e também deixando um pensamento inconcluso no seu quinto verso. Aqui, a agressão verbal, o puaço, aparece com mais recorrência e, também, é mais explícita, talvez devido à rapidez exigida e/ou pela inexistência de tema.

Segundo Lamberty (1996, p. 80), esta é uma Trova cujo canto é menos comercializado. Existe um regulamento, criado e registrado em Ata (anexo 7), de uma reunião da Associação de Trovadores Luiz Müller, realizada em Sapucaia do Sul dia 5/09/2000, que diz que, se o desafiante lançar uma rima difícil, impossibilitando o oponente de responder, ele deverá provar que existem palavras para aquela rima, caso contrário, o verso será penalizado na pontuação do quesito rima.

Exemplo de Trova de Martelo: letra.

24° Mi Maior de Gavetão, Sapucaia do Sul 2007

Luizinho Araújo (1º lugar na Trova Martelo) e João Barros (2º lugar)

[...]

João Barros (figura 13)

Tu tá meio embriagado – João Barros completa o 6º verso de Luizinho

Tu tá meio embriagado – João Barros começa sua estrofe

Vem pra quebrar meu tabu

Porém isso não é serviço

Prum fracote igual a tu

Volta'o tricampeão da festa

Luizinho Araújo

Mas você vai voltar nu – Luizinho completa o verso de João Barros

Mas você vai voltar nu – Luizinho começa sua estrofe

Diz que é o tricampeão da festa

Mas hoje perde pra mim

Eu tapeio chapéu na testa

Vô mostrá como'é que canta

João Barros

Mas que bobageira é essa – João Barros completa o 6º verso de Luizinho



Figura 13 – O trovador João Barros

Trova Estilo Gildo de Freitas

A Trova Estilo Gildo de Freitas teria sido cantada, pelo trovador Valdomiro Mello, em Palmas do Paraná, em 1975, segundo consta em uma proposição de inclusão desta modalidade no ENART, apresentada pela Associação de Trovadores Luiz Muller, em abril de 2006, para a 68ª Convenção Tradicionalista Extraordinária (anexo 8). A proposição coloca aspectos históricos de sua prática e afirma, ainda, que o próprio Gildo de Freitas, ao cantar sua composição “Definição do Grito”, muitas vezes, continuava improvisando na melodia da música como costumava fazer para homenagear seus amigos, as autoridades presentes, ou a qualidade dos eventos. Em parecer favorável emitido por Derly Silva (anexo 9), então Presidente da Associação de Trovadores Luiz Müller, a modalidade foi reconhecida e aceita no ENART, pois sua prática já era incluída em importantes eventos de Trova como, por exemplo, no “Desafio de Trovadores” de Cacequi, desde 1990, e no “Mi Maior de Gavetão”, de Sapucaia do Sul, desde 1991. Assim, essa forma de improviso surge e se populariza, progressivamente, entre os anos de 1983 e 1985, pois sua beleza e complexidade poética atrai os adeptos da prática e o público. Apesar de Erly Bach denominá-la “Trova de Alto Nível”, o nome “Trova Estilo Gildo de Freitas” predominou, pois já havia sido batizada por Derly Silva e aceita há algum tempo, além de homenagear o saudoso ídolo da Trova Galponeira. A incorporação desta variante do canto em desafio gaúcho ao acervo da Cultura Popular deve-se, portanto, a sua intensa apreciação e aceitação populares nas últimas décadas do século XX.

Nesta modalidade, as estrofes possuem nove versos setissilábicos, também em redondilha maior. As rimas se dão entre o segundo, o quarto, o sexto e o nono versos, e ainda entre o sétimo e o oitavo, obedecendo, pois, ao esquema ABCBDBEEB. O tema também é sorteado antes do início da Trova. A melodia utilizada ficou, oficialmente, a da música “Definição do Grito”, de autoria de Gildo de Freitas, em homenagem a este grande trovador, compositor e cantor gaúcho.

Exemplo de Trova Estilo Gildo de Freitas: letra.

24° Mi Maior de Gavetão, Sapucaia do Sul 2007

Leôncio Amaral (1° lugar na Trova Gildo de Freitas) e Milton Pinheiro (2° lugar)

Tema: invenções

Milton Pinheiro

Chegamo à grande final
Vamo ocupá esse espaço
Eu confio no meu taco
E tu confia no seu braço
Por isso eu quero dize
Pru meu povo macanudo
Por favor tu fica esperto
Em coisas que deram certo
E outras que foram fracasso

Leôncio Amaral (figura 14)

Outras que foram fracasso
Se foram fracasso é castigo
O homem inventou o rádio
O qual escuto quando eu ligo
O homem inventou a bratiada
Que se for preciso eu brigo
Porém o que me traz lucro
É inventar verso chucro
E conquistar milhões de amigos

Exemplo de Trova de Tordilhos

24° Mi Maior de Gavetão, Sapucaia do Sul 2007

Chiquinha (1º lugar na Trova de Tordilhos) e Toríbio Amaral (2º lugar)

[...]

Toríbio Amaral

Pra dar laço em trovador

É o Mi Maior de Gavetão

Eu sei atacar mi'as presas

Quando é as horas de precisão

Eu não sou o leão da serra

Mas sou o filho do leão

Chiquinha (figura 15)

Tu és o filho do leão

Olha que a Chica te ataca

Numa trova de tordilhos

Faço virar a casaca

A voz do senhor Toríbio

Apanha da jararaca.



Figura 14 – O trovador Leôncio Amaral



Figura 15 – A trovadora Chiquinha

Tira-Teima

Também chamada tira-cisma, esta modalidade é muito antiga, anterior à Trova de Martelo, e foi tão tradicional quanto a Trova Campeira. Segundo Fraga Cirne (2008, p. 09), atualmente, está em desuso no estado. A estrutura poética é a mesma da Trova Campeira, mas a melodia é um pouco diferente do Gavetão. Não há interlúdios musicais entre os trovadores. Fraga Cirne (em entrevista de 5 de setembro de 2008, no MTG, anexo 1) acredita que a ausência de interlúdio possa remeter a um tempo em que havia dificuldade de se obter instrumentos musicais, assim, as sequências de versos não apresentavam intervalos.

Improviso em Milonga

Como diz o nome, o repentista improvisa em ritmo de milonga. Os versos também são em redondilha maior, mas, segundo Fraga Cirne (2008, p. 09), não têm um número determinado e “a melodia é de compassos indefinidos”. Nos registros de Garcia (1990, p. 70), foram encontradas estrofes de seis e oito versos. O improviso em Milonga é mais apresentado individualmente, e o tom musical é menor e adequado à milonga. Não aparece nos festivais de Trova em forma de competição.

OI-LA-RAI

Esta antiga modalidade é oriunda do litoral do Rio Grande do Sul e, segundo Fraga Cirne (2008, p. 09), está “quase totalmente em desuso”. Era, de acordo com o autor, uma espécie de cantiga de trabalho, executada pelos lenhadores durante a derrubada do mato, nos descansos, durante a agricultura, e nos pichuruns. Os versos podem ser improvisados, mas, na maioria das vezes,

são decorados e cantados em dupla, ou até em duas duplas, intercaladamente. Há algum tempo houve uma tentativa de resgatá-la nos festivais, mas foi sem sucesso. Existem, ainda, algumas variantes denominadas OI-LE-LA-RAI e OI-LAI-LAI.

Pajada

Também é uma forma de improviso em duplas, compondo décimas espinelas, praticada, hoje, no Rio Grande do Sul, por contribuição dos habitantes da região do rio Prata, que compreende a Argentina e Uruguai, onde é chamada Payada. No Chile, é chamada Paya. A décima espinela recebe este nome por ter sido registrada pelo poeta espanhol Vicente Espiñel, em 1591, no livro **Diversas Rimas** (FRAGA CIRNE, 2008, p. 10).

Em 1962, ocorreu o 2º Congresso Internacional de Tradicionalismo do Rio Grande do Sul, organizado por Antonio Augusto Fagundes, onde o pajador uruguaio Sandálio Santos, nome artístico de Nicácio Berício, realizou uma histórica pajada com Jayme Caetano Braun, e com o argentino Cayetano Daglio. Segundo Fraga Cirne (2006, p. 52), Jayme Caetano Braun era muito amigo do pajador Sandálio Santos, recebendo muita influência e informações sobre a pajada, o que o ajudou a tornar-se o maior pajador do estado.

O dia 30 de janeiro, data de nascimento de Jayme Caetano Braun, é, hoje, o dia do pajador gaúcho, como homenagem ao seu maior representante. Excelente improvisador, este pajador achava que não tinha boa voz, mas elaborava seus versos primorosamente.

A forma praticada hoje, no Rio Grande do Sul, é diferente dos cantadores platinos. De certa forma, assemelha-se à Trova em Milonga, por apresentar o canto lento, chegando perto da declamação, mas as estrofes são compostas por dez versos e o esquema de rimas é ABBAACCDDC. Os versos devem possuir uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão. Apresentam uma estrutura

mais elaborada, e seu tom declamado carrega um refinamento poético, que exige certo esforço intelectual.

Existem poucos praticantes dessa forma de improviso que subsiste nos festivais atualmente, mas tal número está crescendo gradativamente, marcando a aceitação da modalidade. A Pajada foi incluída no ENART, como concurso, no ano de 2002 e sua forma em desafio, praticada por dois cantadores, também é chamada de contrapunto (FRAGA CIRNE, 2008, p. 10). Ainda de acordo com Fraga Cirne (2008, p. 11), o maior conhecedor e incentivador da pajada, atualmente, no Rio Grande do Sul, é Paulo Taylor de Freitas Mendonça, de São Pedro do Sul/RS.

Exemplo de Pajada: letra.

24° Mi Maior de Gavetão, Sapucaia do Sul 2007

Celso Oliveira (1º lugar na Pajada) e José Estivalet (2º lugar)

Tema: Pajada pra Sapucaia

Celso Oliveira (figura 16)

Meu verso ao sapucaense

É um verso analógico

É a terra do zoológico

Que a este povo pertence

É povo que luta e vence

Porque é um povo abagualado

Pois tem um taura a seu lado

Que trata com mil respeito

Tô falando do prefeito

O dom Marcelo Machado

José Estivalet
Herdou do Valmir Martins
O dom de administração
Pra conduzir deste chão
Sua história pros confins
Voz de milhões de clarins
Meu glorioso paraíso
Te dizer isto é preciso
Minha Sapucaia altaneira
A terra das laranjeira
E a capital do improviso



Figura 16 – O trovador Celso Oliveira



Figura 17 – O trovador Jadir Oliveira, irmão de Celso Oliveira, também um grande trovador e pajador.

Estes eventos, como já foi dito, têm local e data determinados, investimentos em som, palco, folders, premiações, entre outros recursos. São denominados de projeção folclórica por não terem um caráter espontâneo e acontecerem em situação predeterminada. Já os acontecimentos inesperados, oriundos de reuniões ocasionais de trovadores, são eventos espontâneos e, por isso, chamados de folclore gaúcho pelos estudiosos do tradicionalismo.

As Performances de Trova que acontecem fora dos concursos são completamente informais. Não há evento, patrocínio ou competição. Elas acontecem em bares ou nas casas das pessoas amantes da Trova,

informalmente, sem data ou hora marcada, pelo puro prazer de trovar. Basta que dois ou mais trovadores se encontrem para começar a brincadeira, que acontece sem as cobranças oriundas das planilhas de avaliação. Segundo diversos trovadores entrevistados, as melhores Trovas acontecem fora da competição, pois estas situações são mais apreciadas pelos trovadores, devido à liberdade alegre que se configura, como se pode conferir na entrevista de Albeni Carmo de Oliveira (anexo 1 - concedida durante o Acampamento Farroupilha na Praça da Harmonia em Porto Alegre, em 17 de setembro de 2009) e nas seguintes palavras: “As maiores trovas até hoje ninguém gravou, tu canta sem compromisso, no meio do amigo, de brincadeira, ali acaba saindo o verso que tu queria. [...] A Trova de galpão tu canta sem compromisso.” (entrevista concedida por Beni Irajá do Nascimento no ENART, 2007, anexo 1).

As Performances livres não têm tempo delimitado, podendo estender-se por horas. Nestes casos, o número de trovadores participantes também não se restringe à dupla ou ao que determina uma comissão julgadora, podendo aparecer formações de três ou mais, e o desafio é denominado “roda de trova” (GARCIA, 1990, p. 67). O assunto vai tomando consistência, até esgotar um dos desafiantes que, por sua vez, propõe o verso de despedida, e é seguido pelo cantador vitorioso, responsável pelo fechamento da Trova.

O mal do concurso não é o mal, mas é a regra, é que ele te restringe a muita coisa. A gente qué falá de outra coisa, mas o assunto é aquele mesmo, então não tem... não abordou o assunto, tu tá ferrado. Exige raciocínio rápido. A obrigação de pegá pé de verso às vezes te restringe, te leva prum caminho só (entrevista concedida por Beni Irajá do Nascimento no ENART, Santa Cruz, 2007).

Nas rodas de Trova livre, o puaço à maneira antiga aparece com mais frequência, mas as ofensas são apenas um tipo de convenção dessa manifestação cultural, que ocorre como um jogo, uma brincadeira cordial muito comum entre eles.

É estranho notar que, no caso de uma manifestação tão significativa como a Trova Galponeira, não exista uma farta lista de informações sobre ela. Há poucos artigos, pesquisas, sites e mesmo bibliografia específica sobre a Trova Galponeira gaúcha. Entre as poucas pesquisas encontradas, observou-se o estudo de seus aspectos literários, ou como um dos elementos espetaculares da Cultura Gaúcha.

Esta investigação procurou realizar um estudo da Trova Galponeira para focar aspectos da Performance do trovador gaúcho, entendidos como fundamentais para uma prática competente, a partir do olhar sobre sua corporeidade especialmente elaborada para o ofício. Subsequentemente, o processo formativo e a capacidade de improviso, foram analisados e considerados parâmetros para a aproximação com o trabalho do ator.

3.2.1.3 O Conhecimento na Trova

No que se refere ao conhecimento necessário para empreitar uma carreira de trovador, há uma grande polêmica. Se por um lado, os estudiosos da área de educação acreditam no indeterminado poder de aprendizagem do ser humano através do ensino formal ou informal, os repentistas são praticamente unânimes em dizer que não se ensina e nem se aprende Trova. De acordo com as palavras de Vitor Hugo (entrevista -anexo 1 - concedida no ENART, 2007), “não se ensina Trova, jamais tu vais ouvir da boca de um trovador que ele aprendeu a trovar. Tu podes orientar métrica, dar palestras sobre Trovas, falar de festivais, etc., mas, se ele não tem o dom nunca vai ser um trovador.” Coloca-se, incansavelmente, a discussão sobre o dom ou talento natural.

Para adentrar na discussão sobre a pesquisa voltada para as Culturas Populares, que ainda preservam dados consistentes, considerou-se oportuno mencionar a opinião de Rabetti (2000, p. 3-18) acerca da importância de se debruçar sobre os acervos técnicos- memoriais, entendendo a “memória como

região privilegiada, manancial provedor de sólidas fontes revitalizantes” (RABETTI, 2000, p. 4). Para a autora, a maioria das investigações dedicadas ao universo das Culturas Populares depara-se com o fascínio do típico e do regional, que escondem a observação dos acervos técnicos

acumulados em depósitos de preceitos que, amparados na memória de longa duração, continuam sendo regularmente apreendidos, operados e transmitidos de maneira particular: oralmente, de maneira assistemática, e convalidados através de permanente verificação de sua potência em ato, da qualidade de seu efeito sobre a experiência em jogo (RABETTI, 2000, p. 7).

Para os trovadores, uma pessoa nasce trovador ou não e, se um dia tiver oportunidade, vai descobrir o seu dom. Porém, para os estudiosos da área de educação, de modo geral, não há o que um ser humano não consiga aprender, se há condições para tal. Os praticantes do canto de improviso costumam declarar que, para ser trovador, é preciso ter talento natural, de nascença, justificando sua opinião na prática do ofício que exige, além de muita habilidade técnica, também a destreza de pensamento, a resistência e a disponibilidade para o jogo. A maioria deles acredita no dom concedido por Deus. A forma de se tornar um trovador pode ser diferente para cada um, mas para todos o convívio, a observação, o desejo, os incentivos e as pequenas tentativas iniciais desembocam no surgimento de um novo trovador, seja ele um exemplo de talento, ou um trovador de valor intermediário, pois os realmente ruins não sobrevivem no ofício. De certa forma, o que eles não consideram ensino, nem aprendizagem, não deixa de sê-lo, informalmente. O que querem dizer é que conhecer as regras técnico-formais do ofício não basta para ser um trovador. "Acredito que a trova é um dom, uma arte, por isso nem todos conseguem desenvolver a mesma habilidade [...], o que pode ocorrer é um aprimoramento da arte, do dom [...], sem sombra de dúvidas, o talento natural é fator fundamental" (entrevista concedida por Valter Nunes Portalete, em 29 de janeiro de 2008, por e-mail, anexo 1).

Atualmente, sobre a desconfiança em relação à aprendizagem, advinda da opinião formada entre os trovadores, que continua predominante, surge uma tentativa isolada de construção de uma espécie de “escola” de trovadores. Tal tentativa acaba contribuindo não apenas como estímulo aos jovens – o que é entendido como o objetivo da proposta –, mas como forma de assumir a presença e o cultivo de acervos técnicos.

A iniciativa consiste de um trabalho desenvolvido por João Benito Soares Arena (figura 18), em Gravataí, e começou quando ele era Presidente da Associação de Trovadores Luiz Müller. João Benito manteve uma determinação irredutível perante a falta de crédito na possibilidade de surgir trovadores muito jovens, como a que se observa nas palavras de Fraga Cirne: “Nós que pesquisamos a Trova galponeira, não acreditávamos que surgissem trovadores muito jovens. Normalmente, é a partir de 15 ou 16 anos” (2008, p. 12). Segundo João Benito (em entrevista concedida na 26ª edição do Mi Maior de Gavetão, em Sapucaia do Sul, em 12 de setembro de 2009, anexo 1), sua intenção era não deixar que a Trova desaparecesse. Ele mesmo não acredita no trovador sem dom, mas percebe que suas investidas impulsionam a descoberta e o aprimoramento do dom.

O projeto iniciou com a criação de um evento dedicado aos jovens trovadores, a Recluta da Trova Piá, realizada em Gravataí, no ano de 2007, em Sapucaia, no ano de 2008 e, novamente, em Gravataí, no ano de 2009. Nessas ocasiões, João Benito prepara as crianças para se apresentarem trovando. Segundo João Benito, inicialmente, eles decoram versos preparados para cada ocasião e, assim, vão adquirindo familiaridade com o palco, com a situação de cantar, vão incorporando o ritmo, a melodia de cada modalidade, o esquema de rimas e, aos poucos, vão se sentindo à vontade para se arriscar no improviso.



Figura 18 – O trovador João Benito Soares Arena

Os elementos supracitados, que foram exercitados pelos jovens trovadores, fazem parte do repertório técnico do trovador e comportam os trabalhos de presença, de ritmo, de aproximação com a linguagem, de exploração das possibilidades vocais e melódicas, até chegarem ao patamar por eles considerado dom, que é o talento para o improviso. Os pequenos trovadores têm encantado as plateias dos eventos. Alguns dos pequenos trovadores preparados por João Benito são: Anderson Brum, Cleiton Brum, Emerson Rodrigues, Roberto Amaral, Gustavo Amaral, Deivid Lima, Henrique Farias e Mateus Ambos, todos entre nove e treze anos de idade. No ano de 2009, Camila Amaral obteve grande destaque.

Quanto ao treinamento para o ofício, os trovadores também são quase unânimes em acreditar na sua impossibilidade, devido aos fatores oriundos da efemeridade. Para eles, o treino é a participação constante em Trovas livres ou em festivais, pois a dependência do jogo em relação ao parceiro sorteado, ao estímulo do público, ao domínio sobre o tema sorteado, a fatores físicos, psíquicos e emocionais do trovador naquele momento fazem com que seja difícil treinar para uma Trova. Por outro lado, verificou-se, nas entrevistas concedidas, que este exercício é realizado, muitas vezes, desde a mais tenra infância, como imitação aos adultos. Quando começam a mostrar algum talento para o ofício, são reconhecidos pelos pares através de incentivos orgulhosos dos adultos. Assim, para eles, é “natural” o processo de surgimento de um guri “que promete” ser trovador. Segundo as palavras de Portalete na entrevista supracitada, “quanto ao treino, diria que o mesmo não existe, mas sim a prática constante, principalmente nos palcos, nos concursos”. E ainda, nas palavras de Vitor Hugo (em entrevista concedida no ENART, 2007, anexo 1), “o treino é você participar dos festivais, rodeios, apresentações, isso é treino.”

Ao contrário dos depoimentos anteriores, o trovador Volnei Corrêa (em entrevista – anexo 1 - concedida durante a semana Farroupilha, no acampamento do Parque da Harmonia, em Porto Alegre, em 17 de setembro de 2008) acredita na possibilidade de se fazer um treinamento, afirmando que quando começou a

trovar ele treinava em casa, cantando sozinho, “fazendo improvisado no repente”. Estivalet (em entrevista – anexo 1 – durante o 26º Mi Maior de Gavetão) também considera o treino fundamental, tanto para aquisição, quanto para lapidação das qualidades necessárias ao bom trovador. Mesmo com opinião diferente sobre a importância do treino, todos, sem exceção, acreditam no dom. Porém, admitir o treino é reconhecer que se pode trabalhar por um sistema de códigos, que permita operar um impulso qualitativo nas Performances.

Indagar pelos acervos técnicos da Trova é adentrar num ambiente extremamente nebuloso, pois, segundo o discurso dos trovadores, eles parecem brotar casual, espontânea ou divinamente, como legado de sua natureza artística. Rabetti (2000, p. 9) afirma que alguns destes discursos visam camuflar a técnica para ressaltar o talento natural. Esta atitude, entre outras intenções, guarda a de promover as qualidades tidas como bens especiais oferecidos a poucos dotados, também preserva o repertório de conhecimentos técnicos que, restrito ao portador, garante-lhe a posse do sucesso profissional.

Não se pode deixar de considerar que muitos praticantes de manifestações populares tradicionais não têm o exercício de expressar-se, escrita ou oralmente, com a mesma clareza objetiva e com raciocínio linear e coerente, com o qual estão acostumados os estudiosos e os pesquisadores, portanto, faz-se necessário tentar manter um distanciamento das posturas reducionistas de olhares exclusivamente intelectualizados, e entender que as explicações dos trovadores têm uma forma mais fragmentada e implicam uma visão mais poética e menos abstrata do seu ofício ao descrevê-lo. Outro aspecto a ser refletido é que os questionamentos, às vezes, parecem andar num círculo vicioso, ora deixa-se de lado a técnica, pois ela é apenas um meio, menos importante que outras abordagens que procurariam entender “a fundo” os fenômenos culturais populares e/ou tradicionais, ora a técnica é recuperada como elemento deveras importante para os estudos e pesquisas supracitados. Neste ponto, a colocação de Rabetti (2000, p. 8) é fundamental ao ponderar a importância da “tentativa de equacionar

as relações entre a memória do típico e as culturas da técnica”.

No caso específico das mulheres, o processo de transmissão do conhecimento é bem mais difícil. Até hoje, elas são poucas, mas muito boas. Porém, elas não têm incentivo e oportunidade, de acordo com o discurso dos próprios trovadores, que reconhecem a qualidade do trabalho das mesmas. Por ser um ambiente predominantemente masculino, o acesso a ele torna-se mais difícil, com raras exceções, como o caso da trovadora Chiquinha (entrevista concedida durante o “Mi Maior de Gavetão”, em Sapucaia do sul, 2008, anexo 1): “eu já tinha respeito pela música e busquei apoio na família que era de músicos, os irmãos, a mãe. O pai, a princípio não queria, mas vendo que eu tinha talento, entendeu”. A trovadora mais conhecida do passado é Doralice Gomes da Rosa, atualmente com mais de 70 anos. Ela não é do tempo dos festivais, mas sim das apresentações com cachês e, também, sofreu muito para ser respeitada enquanto trovadora. Bráulia Vasques também se destacou e obteve fama por trovar no auge da época dos programas de Trova nas rádios. Atualmente, Chiquinha e Tetê Carvalho são as maiores representantes femininas da Trova Galponeira no Rio Grande do Sul.

Se, por um lado, há um consenso entre os trovadores de que não se aprende trovar, de que é preciso ter um dom a ser aperfeiçoado através de técnicas apropriadas, de que a prática apenas desenvolve a rapidez do raciocínio, por outro lado, a grande maioria reforça a importância do conhecimento, que será a fonte de argumentos no decorrer da Trova. De acordo com João Benito Soares Arena (em entrevista concedida durante o ENART, 2007, anexo 1), “o trovador, quanto mais cultura ele tiver melhor vai ser para ele porque ele vai ter mais capacidade de fazer o tema.” Estivalet (em entrevista – anexo 1 - concedida durante o 26º Mi Maior de Gavetão) confessou uma situação interessante pela qual passou e que quase o fez desistir da carreira. Ainda jovem, durante as primeiras investidas no improviso, sofreu com a falta de argumentos, mas um trovador mais velho chamou-o e lhe deu uma lista completa de assuntos, segundo

ele, que deveria ser estudada e dominada. A partir de então, nunca mais teve problemas com falta de argumentos.

Os papéis sociais representados pelos indivíduos implicam no desenvolvimento de determinadas funções na sociedade. Assim sendo, para ampliar a qualidade das Performances de Trova, é fundamental que o trovador seja, não apenas um observador da realidade das pessoas imersas em seu contexto sociocultural, mas, principalmente, um praticante, inserido neste universo. Este envolvimento parece fundamental para aprofundar a sensibilidade poética das formas artísticas construídas no improviso. Em pesquisa de campo, verificou-se que praticamente todos os trovadores pertencem a famílias onde existe alguém que trovava. Além disso, boa parte dos trovadores é filho de trovador, situação que propicia a convivência, a observação, o estímulo e, mesmo, o esclarecimento sobre aspectos formais da linguagem. A família de Leôncio Amaral (entrevista – anexo 1, concedida durante o Acampamento Farroupilha em Porto Alegre), por exemplo, é composta por muitos trovadores em cada geração. De acordo com Mauss (2003, p. 405),

Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos da *educação* predominavam. A noção de educação podia sobrepor-se à de imitação. [...]. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo.

3.2.1.4 O Papel da Improvisação na Trova

A poesia instantânea realizada através da improvisação de rimas, como uma das principais características da Trova Galponeira, confere-lhe um tom mágico, por dois motivos principais: o fato dos trovadores acreditarem no dom, e o risco da criação “no repente”. Com este tom mágico vem uma forte expectativa, tanto nos trovadores quanto no público. O ato de organizar um texto poético-

discursivo, cantado no momento, sobre regras estabelecidas previamente, não é nada fácil. A capacidade de rapidez na criação, sobre estrutura formal conhecida e dominada pelo cantador, é uma habilidade que, por sua natureza, gera tensão. Esta tensão é provocada pelo risco da imprevisibilidade, excitante para todos os presentes. A natureza do ser humano transita em torno do previsto e do imprevisível. Da mesma forma, a Trova também contém os dois polos mencionados, com sua estrutura poético-musical definida e os versos a serem elaborados no momento da Performance.

Existem muitas investigações e também especulações sobre improvisação, norteadas por concepções e objetivos diversos. A tentativa de retomar um histórico completo da improvisação é praticamente impossível, pois retornar à sua presença, nas origens da humanidade, ou mesmo da civilização – seja por falta de registro de qualquer natureza, seja pela dificuldade de interpretar, com alguma proximidade, as maneiras de sentir, de pensar e de agir nas diferentes épocas, locais e culturas, seja por outros motivos, que não cabem ser listados neste momento – é tarefa árdua e nebulosa, imprecisa e povoada por suposições culturais. Enfim, detectar as origens históricas da improvisação é extremamente complexo, pois ela se caracteriza por processos informais, sem registros ou bases bibliográficas. Por estes motivos, este capítulo procurou focar o papel da improvisação no contexto da Trova gaúcha.

Uma boa Performance de Trova depende de diversos fatores que extrapolam a habilidade técnica do repentista. Sua qualidade depende: da pré-disposição do cantador, naquele instante; do jogo que se estabelece com o parceiro, no momento; do ânimo do público; de seu repertório de conhecimentos e da capacidade de utilizá-los. O cantador precisa conhecer palavras para fazer as rimas e possuir informação sobre assuntos diversos, para que sua poesia tenha conteúdo significativo. O grau de escolaridade dos trovadores, em geral, não é muito alto, alguns se dizem semi-analfabetos, mas, como eles mesmos afirmam, têm a “escola da vida”. Tal afirmação é, claramente, observada nas suas

Performances, com raras exceções. Em conversas realizadas, muitos trovadores afirmam retirar sua informação dos jornais ou telejornais, da rádio, de revistas, e mesmo de conversas com conhecidos, pois os trovadores são, geralmente, muito comunicativos e bem humorados. Todo o conhecimento citado é adquirido tecnicamente, exceto o que os trovadores denominam de “dom do improviso”, sem o qual não se pode trovar. O senso comum acredita que a improvisação é uma atividade informal, espontânea e imprevisível, sem preparo, inventada de repente e desorganizada. Por outro lado, o formal é aquilo que foi previsto, preparado, organizado, formalizado. Evitando uma concepção ingênua de improvisação pura, ou uma concepção reducionista e preconceituosa, como aquela que a traduz como algo despreparado, é válido considerar que a improvisação praticada nos processos criativos é, geralmente, pautada por regras pré-estabelecidas. Além disso, existem diversos níveis de improvisação, desde o mais simples, quando é determinado apenas pela efemeridade presente em todas as Performances, até aqueles mais complexos, que exigem elaboração instantânea de alguns de seus aspectos. Processos criativos precisam de parâmetros, de regras sobre as quais se alicerçam os procedimentos improvisacionais.

Um fator interessante a ser considerado é que os trovadores possuem uma memória bem desenvolvida. Eles têm inúmeros versos decorados de ídolos, colegas ou deles próprios. Inevitavelmente, algumas vezes recorrem a eles em caso de necessidade, durante uma Trova que permita seu encaixe. Mas, como foi dito anteriormente, a introdução do tema surgiu para evitar este resgate por parte dos trovadores e priorizar a improvisação no momento da Trova, restringindo bastante a possibilidade de usar “versos de manga”⁷. Assim, ao considerar a existência de diversos níveis de improvisação explicitados acima, nota-se que a Trova Galponeira acontece em um nível bastante elevado, uma vez que não se admite a improvisação sem qualquer regra.

⁷ Verso de manga é o termo usado, no meio dos trovadores, para referir o que estava pronto de antemão e decorado, é um tipo de verso que tem pouco valor para os trovadores, pois demonstra pouco conhecimento ou habilidade para o improviso.

Existe uma estrutura poética e musical, bem como outras regras formais e éticas, para concretização das Trovas, mas a construção dos versos é, verdadeiramente, realizada no instante da Trova, de acordo com os fatores imprevisíveis do momento, que são, por sua vez, característicos de toda arte efêmera.

Enfim, procurou-se encerrar o capítulo delimitando a Trova como manifestação cultural popular praticada no estado do Rio Grande do Sul, que preserva traços da tradição gauchesca transmitidos informalmente, geração por geração, e que, como toda Performance, situa-se no campo das atividades efêmeras, tendo a improvisação como elemento básico inerente à sua estrutura formal. No próximo capítulo, buscou-se desenvolver um percurso semelhante ao realizado para a Trova, enquanto Performance da Cultura Popular, mas desvendando as Performances Teatrais enquanto fenômenos culturais próprios do universo das Artes.

4 O UNIVERSO DAS ARTES ENQUANTO PRODUÇÃO CULTURAL

As Performances Artísticas, nas quais se insere a arte teatral, são entendidas como um tipo específico de produção cultural empreendida pelo corpo, polida pelo intelecto e banhada de subjetividade. A Arte é muito mais antiga que o surgimento do termo Cultura, mas ela está incorporada dentro do seu amplo universo, possuindo características peculiares ao contexto intelectualizado a que pertence e, portanto, refletindo traços diferentes da produção cultural popular e/ou tradicional, vista, anteriormente, com o capítulo dedicado aos estudos da Trova.

A palavra Cultura, neste estudo, não deve ser entendida enquanto qualidade de um indivíduo, que possui um amontoado de conhecimentos enciclopédicos acumulados na memória. A Cultura deve ligar-se à vida e aos movimentos sociais. Na acepção contemporânea, o campo da Cultura complexificou-se tanto que mesmo a natureza tornou-se objeto cultural, pelo fato de ser construída, cientificamente, pela atividade do conhecimento. O próprio termo Cultura também é cultural, pois surge historicamente “de um diálogo da sociedade consigo mesma [...] para responder a diversas questões sobre a natureza da vida social” (SCHELLING, 1990, p. 21). O termo Cultura é abrangente e carrega consigo séculos de história, brevemente percorrida, apenas no intuito de situar o espaço da Arte e da arte teatral, enquanto foco da pesquisa.

Chauí (1995) coloca dois significados iniciais para o termo Cultura. O primeiro tem origem no latim *colere*, verbo que significa cultivar, criar, tomar conta, cuidar. Significava, primeiramente, o cuidado do homem com a natureza. Aqui, a “Cultura é uma segunda natureza, que a educação e os costumes acrescentam à primeira natureza, isto é, uma natureza adquirida, que melhora, aperfeiçoa e desenvolve a natureza inata de cada um” (CHAUÍ, 1995, p. 293). O segundo significado separa, completamente, natureza de Cultura e aproxima-se da ideia de

civilização. Segundo Chauí (1995, p. 292), a partir do século XVIII, o termo Cultura passa a ser sinônimo de civilização. Enquanto sinônimos, refletiram os ideais do humanismo e do positivismo, apoiando o desenvolvimento secular da razão, em detrimento de valores espirituais, religiosos e emocionais. Então, Cultura passa a significar o espaço onde prevalecem as escolhas livres e racionais. Ao longo de séculos, o termo torna-se controverso e aproxima-se da história.

À medida que este segundo sentido foi prevalecendo, Cultura passou a significar, em primeiro lugar, as obras humanas que se exprimem numa civilização, mas, em segundo lugar, passou a significar a relação que os humanos, socialmente organizados, estabelecem com o tempo e com o espaço, com os humanos e com a Natureza, relações que se transformam e variam. Agora Cultura torna-se sinônimo de **História**. A Natureza é o reino da **repetição**; o de Cultura, o da **transformação racional** (CHAUÍ, 1995, p. 293).

A contraposição entre os termos Cultura e civilização veio da crítica a respeito da fragmentação provocada pelas concepções abstratas da razão, que artificializavam e minavam os processos vitais concretos e orgânicos do ser humano. Dessa forma, o termo Cultura tendia a designar o processo de crescimento interior e espiritual do homem, tornando-se a guardiã dos valores da humanidade. Por outro lado, o termo civilização tendia ao desenvolvimento material e exterior do homem. A oposição entre os termos foi reforçada pelo industrialismo, pela racionalização do trabalho e pelo desenvolvimento do capitalismo.

A nova concepção de Cultura absorveu os valores ligados ao universo sensível, definindo as formas fomentadoras do desenvolvimento da vida interior, a saber, as artes, as ciências humanas e a religião, nas quais a subjetividade e a imaginação poderiam encontrar seu meio de expressão. A Cultura passou a ser considerada como a esfera superior, em contraste com a mentalidade quantificadora, mecanicista, técnica e progressista, que orientava o funcionamento da sociedade moderna civilizada. Neste contexto, os artistas eram considerados exemplos de vida pautada na autenticidade. O artista, então, como crítico social,

acabou responsável pela conscientização e canalização de possíveis relações entre arte, conhecimento e sociedade, levando a arte da época a buscar uma causa para si. O artista passou a ser o representante da paixão, aquele que tinha coragem para desafiar, enfrentar, transgredir, contestar. Mais uma vez, a paixão aparece como elemento motivador, representativo de um segmento, aqui encabeçado pelo artista.

Sendo assim, formaram-se dois ideais vigentes. Aquele defendido pelos que se inclinavam para o desenvolvimento do ser humano integral, livre e criativo, entre eles os artistas, oferecendo uma alternativa à sociedade hegemônica. Esta seria a ideia de Cultura superior, voltada para os valores espirituais e verdadeiros, elevada acima do cotidiano funcional e utilitário, "essencialmente diferente do mundo factual da luta cotidiana pela existência" (MARCUSE apud SCHELLING, 1990, p. 24), e que se declarava separada da sociedade civilizada dominante e de suas instituições. Paralelamente, havia o ideal defendido pelos que se inclinavam para uma formação instrumental, para finalidades materiais e exteriores a si, e para perpetuar o desenvolvimento tecnológico e econômico das sociedades civilizadas. Nietzsche (1992) foi uma figura importante na luta empreendida contra a razão, para o qual o processo civilizatório, tido como situação irreversível, somente seria superado pela experiência estética, capaz de recuperar as dimensões dionisíacas, do mítico e do ritual.

Essas abordagens dos conceitos de Cultura adentraram o século XX com força avassaladora, representadas, especialmente, pelo marxismo, que vislumbrava o desenvolvimento social, materialisticamente, pela via da história do processo do trabalho, do qual a Cultura é parte, refletindo sobre a natureza da práxis humana através da análise do trabalho alienado. Nessa concepção, sendo a Cultura derivada das relações materiais, ela apenas acompanha as transformações da base material. Tal ideia de Cultura desdobrou-se em concepções conhecidas: a Cultura erudita, a Cultura popular e a Cultura de massa. A Cultura erudita, com seu viés intelectualizado, que abrange a esfera da

arte, costuma emergir da difusão de conhecimentos, em que prevalecem certos graus de formalidade social e educacional. Nas Culturas Populares, em que se inserem os eventos de Trova, a transmissão do conhecimento baseia-se na informalidade, na memória, na oralidade, enfim, pertence aos encaminhamentos comunitários. Na Cultura de massa, por sua vez, a produção corresponde aos interesses do mercado.

Outra forma de entender a Cultura é como modo de vida, ideia que está na origem da perspectiva antropológica. Esta vertente apoiou-se em alguns ideais românticos, entendendo a sociedade como uma “totalidade abrangente onde se expressava o espírito de um determinado povo” (SCHELLING, 1990, p. 27). Formou-se, então, o conceito antropológico de Cultura como “substantivo coletivo para padrões de comportamento socialmente adquiridos através da tradição: linguagem, costumes, crenças e instituições [...] processo social modelando diferentes modos de vida, construindo uma totalidade complexa” (SCHELLING, 1990, p. 28). A Cultura se forma a partir de intenções explícitas e partilhadas, historicamente, revelando os significados dos comportamentos tradicionais, que são aprendidos e passados, de geração para geração, assumindo certa permanência no tempo. A autora aponta algumas contribuições para o desenvolvimento do conceito antropológico de Cultura. Primeiro, o significado desenvolveu-se dentro das ciências humanas e ganhou corpo com o antropólogo contemporâneo Geertz. Para ele, a Cultura

constitui estruturas de significados socialmente estabelecidas [...] não é algo a que se possam atribuir causalmente acontecimentos, comportamentos, instituições ou processos sociais, é um contexto, algo dentro do qual eles possam ser descritos de maneira inteligível (GEERTZ apud SCHELLING , 1990, p. 29)

Schelling (1990) coloca, também, a influência da expansão colonial, que promoveu o contato com sociedades muito diferentes da europeia. Surge o entendimento da relatividade dos modelos culturais, abalando a crença em valores

universais e lineares, a favor da diferença. A visão antropológica de Cultura assume a diferença, considerando a capacidade humana de criar, artificialmente, seu modo de vida, e como elaboração tipicamente humana, resulta da incapacidade de entender o homem, apenas, a partir de seus aspectos biológicos. A inventividade humana estabelece novas sínteses, combinando símbolos e, ao estruturá-los e desestruturá-los, proporciona a capacidade de adaptar-se e de transformar o meio social.

A abordagem antropológica contemporânea considera os aspectos das relações sociais como relações de produção, de exploração e de dominação, entre outras, que determinados grupos – sejam eles delimitados por etnia, por religião ou por nação –, mantêm entre si e com outros grupos. Porém, considera os “caracteres distintivos que apresentam os comportamentos individuais, dos membros deste grupo, bem como suas produções originais (artesanais, artísticas, religiosas,...)” (LAPLANTINI, 1996, p. 120).

É válido salientar, ainda, que tanto as comunidades quanto as sociedades produzem culturalmente, de modo diferente. As comunidades são marcadas por uma coletividade, que compartilha sentimentos e ideias. Nesse sentido, a Trova gaúcha é manifestação cultural produzida por uma comunidade unida pelo tradicionalismo. As sociedades são caracterizadas por uma coletividade fragmentada, subdividida em categorias diversas, onde os sentimentos e ideias divergem e, geralmente, os grupos dominantes impõem sua ideologia aos dominados. O Teatro é manifestação cultural produzida nas sociedades históricas.

Esta diferenciação demonstrada por Chauí (1995, p. 296) é pertinente à medida que entende todos os humanos como dotados de Cultura. Dessa forma, descarta-se a possibilidade de entender e explorar o universo da Cultura como instrumento de discriminação social, econômica ou racial e de reduzi-la aos processos educacionais sistematizados, sejam eles formais ou não. Enfim, busca-se abolir, completamente, a ideia de Cultura enquanto amontoado de conhecimentos, como da perspectiva abordada no início deste capítulo, e adotar

um encaminhamento que reúne todos os seres humanos, enquanto seres culturais, mas que guardam as especificidades de seu saber inserido em seu universo sociocultural.

As Performances Artísticas são efeito da vida cultural, portanto, o ponto interessante para este estudo é a inserção da produção artística teatral em um universo pontual da Cultura. Isto é, o teatro adentrou no meio acadêmico, onde predomina o trânsito intenso de conhecimentos com altos patamares de elaboração e sistematização formal, onde se produz investigações aprofundadas sobre o saber, tanto no que se refere aos enfoques ético, estético-filosófico, sociocultural, técnico, criativo, educacional/formativo, entre outros transdisciplinares.

4.1 As Artes

Esta secção do capítulo 4 foi dedicada às artes para chegar à arte cênica, enquanto uma das formas de expressão artística que possui o caráter de Performance, buscando refletir, a princípio, sobre como vem se entendendo, historicamente, o termo Arte. Em seguida, a arte cênica e, especificamente, a arte teatral, foram inseridas, neste contexto específico, para destacar o trabalho performático do ator como um dos elementos da investigação proposta.

Os registros de diversas formas de expressão artística, estudadas ao longo da história, apontam para a existência do desejo de fazer arte presente em alguns seres humanos. Muitos são os filósofos, historiadores, antropólogos e sociólogos que se preocupam em discorrer sobre qual o sentido, como se transformaram, no tempo e no espaço, como se organizam e como se manifestam essas motivações humanas. A utilização e a definição do termo Arte é antiga e sofreu inúmeras transformações desde seu surgimento, ou pelo menos, desde que se tem registro. Distante de querer revisar todos os desdobramentos que as concepções de Arte

passaram, vale a pena ressaltar, apenas, algumas fases que se refletiram e influenciaram séculos de produção, até desembocar naquilo que se discute atualmente.

Segundo Chauí (1995), a religião e o trabalho foram as duas primeiras formas de manifestação cultural do ser humano na história. Conseqüentemente, foram, também, as responsáveis por instituir as primeiras formas de organização social, que se estabeleceram através de rituais simbólicos. Desse modo, a Arte surgiu inseparável de ambas. É importante notar a origem religiosa da Arte, pois ela contribuiu, significativamente para que as obras artísticas tivessem uma qualidade aurática, que perdura, em algumas perspectivas, até os dias atuais, desdobrando-se, inclusive, sobre as discussões a respeito da crença no dom artístico.

A obra de arte, em sua qualidade aurática, é algo que transfigura e distancia a realidade próxima, colocando-a como transcendental. A importância da discussão sobre a crença na qualidade aurática da Arte e no talento natural do artista, remete, diretamente, à abordagem dos processos formativos, apontada neste estudo. Quanto mais se acredita no dom, menos se pensa na formação, como se viu entre os trovadores. O percurso contrário se observa na arte, com a ocupação dos espaços de ensino formal, por parte dos artistas. De acordo com Chauí (1995), o conceito de aura foi investigado pelo filósofo alemão Walter Benjamin como

a absoluta singularidade de um ser – natural ou artístico –, sua condição de exemplar único que se oferece num aqui e agora irrepitível, sua qualidade de eternidade e fugacidade simultâneas, seu pertencimento necessário ao contexto onde se encontra e sua participação numa tradição que lhe dá sentido (BENJAMIN apud CHAÚÍ, 1995, p. 320).

As reflexões a respeito do termo Arte diferem porque as sociedades históricas são entendidas de forma bem diversa. Oriunda do latim *ars*, que por sua vez vem do grego *techne*, arte significava, inicialmente, um campo da atividade

humana que fazia oposição ao acaso, ao natural, pois necessitava de um conjunto de regras que a orientasse. Entre os primeiros pensadores que se dedicaram a discorrer sobre a Arte, estão Platão e Aristóteles. Se Platão não separava Arte de ciência e de filosofia, sendo todas entendidas como artes específicas, Aristóteles fez uma separação, que julgou necessária, entre aquilo “que não pode ser diferente do que é”, como a ciência-filosofia, daquilo que seria possível de ser elaborado e, portanto, “pode ser diferente do que é” (CHAUÍ, 1995, p. 317), como a Arte. Assim, no pensamento aristotélico, a Arte foi considerada como *poesis*, ou fabricação, e ligada ao universo do trabalho, distanciando-se das abordagens transcendentais.

Diversas subdivisões foram feitas, destacando-se a separação entre artes liberais e artes servis ou mecânicas, realizada por volta do século II d. C. e que ecoou até o século XV. As primeiras, dignas do homem livre, englobavam a lógica, a retórica, a aritmética, a astronomia, a música, entre outras. As segundas, voltadas para o trabalhador manual, compunham um conjunto de saberes técnicos para resolver dificuldades corporais e reforçavam uma estrutura baseada na estratificação social. Entre estas, estavam a medicina, a arquitetura, a agricultura, a pintura, a escultura. As artes liberais eram superiores às servis, porque a alma era considerada livre e o corpo uma prisão.

Com a Renascença, veio o advento do humanismo e sua valorização do corpo. Em seguida, o capitalismo dignifica o trabalho enquanto fonte de riqueza. Assim, as artes servis conquistam a condição de artes liberais por serem consideradas fruto do conhecimento humano, passando a dividir-se em artes úteis – medicina, agricultura e outras – e artes sem fim utilitário ou funcional, mas com fim voltado para produção do belo. Segundo Chauí (1995, p. 318-319), por volta do século XVIII, em consequência da busca pelo belo, a obra de arte se tornou inseparável do público e de seu juízo de gosto, constituindo a base da estética, ramo da investigação filosófica que tem por objeto as Artes. Com o objetivo focado na busca pelo belo, surgiram as belas artes e o entendimento do artista como

indivíduo genial, espontâneo, sensível e dotado de inspiração criativa, recuperando, temporariamente, a antiga qualidade aurática, porém agora ela dividia espaço com a razão, refletindo a dual crise romântica.

Durante o século XIX, estabeleceram-se profundas transformações, que modificaram os conceitos de técnica e de arte, afetando as relações entre ambos. Um segmento da técnica desdobrou-se, passando a ser uma forma de conhecimento, denominando-se tecnologia. As artes deixaram de ser produto de um gênio e de ter uma aura misteriosa, passando a ser o produto da expressão criadora através da transfiguração do real em uma obra artística. Agora, enquanto trabalho de expressão, absorvem as técnicas e aproximam-se das ciências, definindo-se pelas linguagens próprias e reafirmando a busca pela autonomia.

Assim, no século XX, a ideia de juízo de gosto foi descartada, enquanto critério de apreciação e avaliação. A intenção de produzir o belo é abandonada em busca da expressão, da interpretação e da crítica social, da criação de procedimentos, enfim, de questões que reaproximam a arte da antiga ideia aristotélica de poética: arte como trabalho e produção de conhecimento a ser transmitido. Finalmente, distancia-se, quase que completamente, de sua qualidade aurática, que insiste em sobreviver no senso comum.

A estética volta suas investigações para as relações entre arte e natureza, arte e humano, busca as finalidades-funções da arte e apoia-se em duas concepções principais: a expressiva e a pedagógica. Este entendimento encontra eco nos atuais cursos de ensino superior de artes, nas opções frequentemente oferecidas de bacharelado e licenciatura. Como se pode verificar, a transmissão do conhecimento artístico ocupa cada vez mais seu espaço em ambientes formais.

O mundo contemporâneo adentra no século XXI sofrendo profundas e rápidas transformações, em meio às novas tecnologias que rompem as antigas fronteiras, sejam elas políticas, geográficas, culturais. Dessa forma, a Arte enquanto trabalho profissional – produção de conhecimento que transfigura o real

em busca de uma comunicação sob forma de expressão – tem dialogado com a ciência e a tecnologia, produzindo uma Cultura erudita, intelectualizada, tendendo à elitização, e proporciona uma multiplicidade de conhecimentos e de informações, com consequências no sentir, no pensar e no agir humanos.

Sendo assim, a Arte tem assumido diferentes formas nas diversas linguagens artísticas, não existe mais uma, duas ou três propostas estéticas norteadoras, mas uma multiplicidade, que se orientam para concepções diversas e plurais sobre o trabalho dos artistas. As transformações que remetem, inicialmente, às escolas e estilos, perpassam as questões sobre a concepção da Arte e sobre as relações entre matéria e forma, as técnicas e seu papel na criação, as investigações sobre a elaboração de processos criativos e as relações com o público.

Em meio a este conturbado contexto, as artes da cena são pontuadas por uma infinidade de linguagens voltadas para o jogo Performático, compondo-se de espetáculos de dança, de mímica e de teatro, *happenings*, apresentações musicais, óperas, entre outras possibilidades. Especialmente, marcam presença as hibridizações artísticas, em que se incluem as formas interdisciplinares, típicas da contemporaneidade.

Enfim, pretendeu-se finalizar esta secção, focando as especificidades que pontuam as características das artes cênicas para, então, fazer o recorte destinado a este estudo: o teatro. As artes da cena são performáticas, ou seja, são definidas pela apresentação direta do performer, sem intermediação, “não adiada ou apreendida por um meio de comunicação, do produto artístico” (PAVIS, 1999, p. 27). Esta característica é determinante na consideração da necessidade de um trabalho corporal específico para cena. Assim, a secção seguinte debruçou-se sobre o teatro, para chegar ao trabalho do ator, no que se refere ao seu processo formativo e ao aspecto improvisacional inerente às artes performáticas.

4.1.1 A Arte Teatral Enquanto Performance Artística Cênica

As artes cênicas, ao abrirem-se em um grande leque de linguagens, têm o teatro como um de seus representantes. Segundo Pavis (1999, p. 25), o gosto pelo teatro tem sido explicado por diversos pesquisadores, que o justificam por caminhos diversos como a inclinação para o jogo, o desejo mimético, o ritual, o prazer de contar histórias ou de metamorfosear-se.

O que diferencia a presença de manifestações teatrais na vida cotidiana e na Arte Teatral reflete-se em diferentes níveis de experiência que vão desde as necessidades de formação do indivíduo, já nos jogos infantis, passam pela procura por dar vazão à subjetividade e à auto-expressão, e chegam à necessidade de criação de formas simbólicas elaboradas para satisfazer o desejo de expressão e de comunicação, tendo o teatro como uma das linguagens artísticas.

Como consta em registros históricos da bibliografia especializada, a arte teatral existe, mais ou menos como se vê hoje, desde a Grécia antiga. Atravessando diferentes épocas, locais e culturas, refletindo suas maneiras de ser e de pensar ao longo da história, passou por escolas e estéticas diversas, construiu e aboliu edifícios teatrais das mais distintas formas, até chegar ao ponto de fragmentar-se, assumindo formas multifacetadas e perpassadas por mediações tecnológicas, ou mesmo ao ponto de negar a si mesma.

O conceito de personagem teatral também sofreu variações de acordo com os contextos históricos em que se inseria e, atualmente, teve sua autenticidade, necessidade, importância e coerência questionadas. A liberdade de buscar o heterônimo foi requisitada, desvinculando o personagem da sua obrigação de existência, uma vez que ele não é elemento fundamental da linguagem teatral, como é a ação.

De acordo com Pavis (1999, p. 25), o teatro hoje é o espaço do “voyerismo institucionalizado”, que teve sua origem em cerimônias rituais ou religiosas e que,

aos poucos, desprende-se dessa essência em busca de sua autonomia. Sua autonomia foi construída após séculos de submissão ao texto, como era no tempo em que Aristóteles escreveu a sua **Poética**. Os séculos XIX e XX também questionaram a especificidade da arte teatral, colocando-a, primeiramente, como o conjunto de todas as artes, através da proposta wagneriana de Arte Total, por exemplo.

Mas o que há de comum em tanta diversidade é o ator em ação. Entre os papéis ocupados pelos três agentes básicos da cena, o autor, o diretor e o ator, desde a antiguidade clássica, observa-se que os dois primeiros diversificaram seu papel e suas funções ao longo dos séculos de história do teatro ocidental. O autor de literatura dramática teve que dividir espaço com outros recursos como, por exemplo, o uso de outros tipos de textos adaptados, colagens intertextuais e criações que optaram pela extinção de textos escritos previamente. Quanto ao diretor, a partir do século XIX, ele deixa de ser apenas um transportador da escrita para cena e passa a ser o principal criador da obra teatral.

Craig (1957) dedicou-se a discussões estéticas sobre a arte teatral quando, devido à intensa preocupação com a perfeição dos espetáculos, questionava a competência dos atores que, por serem sujeitos à emoção, comprometiam a qualidade das apresentações. Assim, Craig sugeria o uso de marionetes. No século XX, outras propostas colocam a direção como trabalho coletivo, ou de alguém do próprio grupo de atores e, muitas vezes, os diretores tornam-se canalizadores, sintetizadores ou editores de processos criativos dos atores. Nesse contexto, a questão da autoria na arte teatral também tem sido frequentemente levantada.

Assim, o ator é um elemento fundamental, que permanece inabalável em seu posto central, para onde os olhos convergem fascinados. O corpo presencial do ator em ação é a matéria concreta e ainda primitiva, que exerce atração sobre os olhares do público. Em meio à emergência das novas tecnologias e à complexidade da sociedade contemporânea, permanece este ser que, em sua

simplicidade física, tem tanto a oferecer. Atravessando e respondendo às diferentes concepções e linguagens cênicas, é a Performance do ator que celebra o acontecimento teatral. Meyerhold, em seus enunciados sobre a biomecânica, chamava a atenção sobre a arte do ator, enquanto organização de sua matéria.

18. Tout art est l'organisation d'un matériau. Pour organiser son matériau, l'acteur doit avoir une réserve colossale de moyens techniques. La difficulté et la spécificité de l'art de l'acteur résident en ce que l'acteur est à la fois matériau et organisateur. L'art de l'acteur est chose subtile. L'acteur est à chaque instant compositeur. (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 1989, p. 216-217)⁸

O ator, por ser este elemento criador fundamental da cena, requer a aquisição de competências. Entre as diversas competências que correspondem às necessidades estético-expressivas dos contextos em que se inserem, estão os focos deste estudo: a construção de uma corporeidade voltada para cena que se desenvolve via processo formativo, a qual, por sua vez, exige a capacidade de improviso.

O ator é o corpo-arte, entendido como agente de si na construção, organização e elaboração de uma corporeidade específica, destinada à efemeridade do momento performático. Levando isso em consideração, a próxima seção deste capítulo aborda a improvisação enquanto elemento intrínseco do teatro, para, em seguida, debruçar-se sobre os processos formativos que acionam a aquisição de uma corporeidade cênica e envolvem a capacidade de improvisar.

4.1.1.1 O Teatro e suas relações com a improvisação

As primeiras manifestações teatrais de que se tem conhecimento possuíam um cunho religioso que partia da encenação da vida sobrenatural. Foram, pouco a pouco, surgindo representações sobre a realidade humana, tornando-se cada vez

⁸ Toda arte é a organização de um material. Para organizar seu material, o ator deve ter uma reserva colossal de tipos de técnicas. A dificuldade e a especificidade da arte do ator reside no fato de que o ator é ao mesmo tempo material e organizador. A arte do ator é sutil. O ator é a cada instante compositor.

mais complexas de acordo com épocas, locais, culturas, estéticas, propostas filosóficas ou sociais. Enfim, atualmente temos um amplo universo de possibilidades. Com efeito, tudo que se tornou instituído, reconhecido, às vezes oficializado, teve uma origem, uma criação, uma primeira vez. E este momento inicial não deixa de ser uma espécie de improvisação, um ensaio, uma experimentação, uma tentativa de acerto. À medida que o processo vai se tornando eficiente e necessário, reafirmando-se através da repetição, promove uma espécie de identificação, que assume um status cada vez mais definido, solidificado, e acaba por conquistar um lugar no tempo e no espaço. De certa forma, a história do teatro e da improvisação se entrecruzam de diversas maneiras. Desenvolver uma longa reflexão sobre as origens do teatro seria uma tarefa desnecessária para esta pesquisa e deveras repetitiva, visto as inúmeras publicações que se debruçaram sobre o assunto, como Berthold (2000) e Gassner (1991), citando somente dois. Por isso, nesta secção, buscar-se-á, apenas, traçar as aproximações entre a arte teatral e os processos improvisacionais que a perpassam.

A improvisação transmutou-se em diversas formas durante toda a história do teatro. Há momentos em que ela funcionou, unicamente, como alavanca, para impulsionar o surgimento de formas que se tornaram definitivas até hoje. No extremo oposto, há períodos onde sua manifestação ganhou tamanha autonomia, ao funcionar como meio de expressão, e mostrou-se tão significativa que chegou a influenciar diversos gêneros teatrais contemporâneos.

No teatro grego, por exemplo, as improvisações foram cedendo espaço à formalização. No tempo de Sófocles, a cultura helênica passou a abominar a improvisação, considerando-a apenas uma raiz do teatro formal, uma espécie de pré-teatro, ao instituir gêneros de caráter definido: a tragédia e a comédia. Mas tanto a tragédia quanto a comédia nascem, de certa forma, da improvisação, ao incorporarem novos elementos que formalizaram os dois gêneros do teatro clássico grego. A tragédia surge de celebrações religiosas e se transforma aos

poucos, ao aderir demonstrações de erros e punições com a intenção de provocar a catarse⁹. A comédia, por sua vez, surgiu da improvisação de imitações e do gosto pela caricatura.

Na civilização romana, o teatro deixou de ter a importância que tinha para os gregos. Havia alguns remanescentes das comédias gregas, como Plauto e Terêncio, e algumas tragédias, como as de Sêneca, sobre as quais não há registro de que tenham sido apresentadas.

Paralelamente ao teatro clássico grego e romano, as improvisações teatrais sempre existiram, especialmente entre as camadas populares, mas carecem de registro, uma vez que eram artes marginalizadas e praticadas por grupos que, muitas vezes, sequer dominavam a escrita. Os espetáculos que aconteciam eram, geralmente, cômico-populares e utilizavam bastante a improvisação. Suas principais formas eram: o fescênio e a saturae¹⁰, as atelanas¹¹, das quais se tem notícia desde o século II a.C. sendo consideradas o embrião da *Commedia Dell'Arte*, e, ainda a pantomima.

Do mesmo modo, durante a Idade Média, não surgiram muitas manifestações teatrais, pois os textos dramáticos produzidos, nesta época, não foram valorizados e reconhecidos. Sobreviveram os textos clássicos, com raras exceções. Com o Teocentrismo reinante e sua negação ao corpo, as encenações teatrais, bem como outras formas de expressão corporal, foram reprimidas. Algumas companhias itinerantes sobreviveram, mas marginalizadas por provocarem a excitação do público em suas apresentações.

É no século XVI, com o Renascimento, que surge a *Commedia Dell'Arte*, manifestação dramática onde a improvisação tem um papel relevante, como já se verificava nas antigas atelanas. Apesar das controvérsias a respeito do papel da improvisação, neste gênero teatral ela foi um elemento de grande significação

9 Sensação de piedade e terror provocada no público com o objetivo de mostrar as consequências das atitudes graves que não devem ser realizadas.

10 Improvisações livres de canto e dança apresentadas em festivais.

11 “Pequenas farsas de caráter bufão” (PAVIS, 1999, p. 28.)

devido ao jogo que estabelecia com o público. Este público formava-se nas praças das cidades, conferindo à *Commedia Dell'Arte* um caráter popular. Aos poucos, recebeu a categoria de arte, pelo fato de passarem a apresentar-se, também, nos palácios.

A *Commedia Dell'Arte* caracteriza-se pela fixação de personagens-tipo, pelo uso de máscaras, por um esquema de improvisação sobre uma estrutura estabelecida pelos atores/autores, os *canevas* ou *conovaccio*. A atuação dos atores deste gênero era excelente, devido a sua grande preparação técnica, vocal, coreográfica, acrobática e cultural. Os textos e os personagens não eram improvisados, os atores levavam grande parte da vida na construção de seus personagens e exercitavam a arte de improvisar dentro de seus roteiros bem fixados.

No século XVIII, a *Commedia Dell'Arte* perde sua força por renegar aquilo que a enaltecia: as aberturas para improvisação. Tornou-se um teatro reproduzido por memórias inseguras, devido à escassez de registro. A cena era registrada mais na memória dos atores do que no papel. Por um tempo, ao perder sua essência, tornou-se medíocre, mas, atualmente, tem sido novamente recuperada, valorizada e estudada.

O aspecto improvisacional da *Commedia Dell'Arte* foi alvo de equívocos, ao longo da história, devido à falta de registros. Quando reapareceu o interesse por essa manifestação teatral, desencadeado pela atenção para a corporeidade e para o trabalho do ator, acreditou-se que os *commedianti* improvisavam de maneira espontânea. A princípio, acreditou-se, realmente, em improvisação com alto teor de espontaneidade, tal como Pavis define improvisação: a “técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e 'inventado' no calor da ação” (1999, p. 205). Contrário a essa posição, Dario Fo defende que os atores realizavam sua arte apoiados por diversos aspectos bem definidos, antecipadamente, e muito precisos no que se refere às situações e aos diálogos.

os cômicos não possuíam sequer a tão decantada arte inatingível de inventar de improviso diante do público situações e diálogos de extraordinário frescor e atualidade. Pelo contrário, asseguram; toda aquela improvisação seria um truque, fruto de uma ardilosa organização predisposta a situações e diálogos decorados antecipadamente (FO, 1998, p. 17).

Tal explicação refere-se ao material textual, uma espécie de roteiro a ser seguido, o *canovaccio*, que, na verdade, era uma grande colagem, fruto de uma “bagagem incalculável de situações, diálogos, *gags*, lengalengas, ladainhas, todas arquivadas na memória, as quais utilizavam no momento certo, com grande sentido de *timing*, dando a impressão de estar improvisando a cada instante.” (FO, 1998, p. 17). Porém, este “uso no momento certo” não descarta a abertura para improvisação, visto que o conceito de improvisação também sofreu distorções históricas. O fato de se escolher, no momento, aquilo que se vai dizer não deixa de ser um improviso sobre uma base definida, pois “os cômicos aprendiam dezenas de 'tiradas' sobre vários temas relacionados com o papel ou a máscara que interpretavam [...] essas 'tiradas' poderiam ser adaptadas a situações diversas, inclusive sendo deslocadas ou recitadas em sequência em um diálogo” (FO, 1998, p. 17). Sua arte estava em saber lidar com o momento, onde, a partir de uma sequência de acontecimentos previstos, “é possível fazer no mínimo dez variações deslocando os tempos e a progressão. E os cômicos eram realmente mestres nesse gênero de montagens. Assim, o jogo dos encaixes dessas reviravoltas podia ser executado ao longo de todo um argumento” (FO, 1998, p. 18).

O período renascentista também foi, fortemente, marcado pela presença da, formalizada, tragédia clássica e de diversos tipos de atores ambulantes, com suas companhias itinerantes que ora viajavam e apresentavam-se livremente, ora eram adotados pelas cortes interessadas em diversão. Assim, a improvisação continuou viva, em diversas formas espetaculares, tomando novos rumos e iniciando, oficialmente, a história da improvisação teatral, que influencia inúmeras gerações

até a atualidade.

A partir do início do século XIX, apareceram algumas tentativas isoladas de sistematização do trabalho do ator com certa força e repercussão, como “Regras para Atores”, de Goethe (2006). Segundo Berthold (2000, p. 418), eram notas, escritas em pedaços de papel avulsos, sobre seu trabalho diário, que foram reunidas por Eckermann, em 1827, compondo noventa e um parágrafos sobre técnica da fala, recitação, declamação, posturas do corpo, atuação conjunta e agrupamentos em quadros estilizados. O autor acrescenta que “Gramáticas da arte de atuação existiram em todas as épocas em que a reflexão crítica foi mais forte que a vitalidade mímica e o intelecto ponderador mais pesado do que a emoção espontânea” (BERTHOLD, 2000, p. 418). Esta trajetória, que minimiza o espaço da improvisação em cena, ganha mais força no final do século XIX, com o surgimento do diretor criador e com as novas possibilidades geradas pelo advento da eletricidade. Inicia a preocupação, cada vez mais recorrente, com a formação do ator e com o registro dos processos sistematizantes, em busca de resultados formalizados. Para dar conta das exigências da mente inventiva dos diretores criadores, os atores passam a buscar, cada vez mais, o aprimoramento de sua arte. Assim, diversos diretores dedicaram-se a desenvolver processos sistemáticos, no intuito de obter qualidade em suas encenações, pois o diretor precisava de atores competentes para sua arte. Nesse contexto, a improvisação passa a ocupar um outro espaço e ser aplicada como processo criativo, fazendo-se presente de formas diferenciadas.

As fortes transformações ocorridas na primeira metade do século XX também alimentaram deveras o futuro das artes e da improvisação. As formas para-teatrais do pós-guerra, como o dadaísmo, como as manifestações apoiadas na contracultura, como a *live art*, por exemplo, foram formas de contestação que contribuíram, significativamente, para absorver a improvisação como elemento integrante das apresentações, desencadeando uma infinidade de possibilidades. Nos EUA, por volta dos anos 1960, o rompimento da quarta parede gera o “teatro

participação”. Os grupos teatrais, que desenvolveram trabalhos nesta linha, convertem as representações em verdadeiros acontecimentos coletivos e ultrapassam os limites do edifício/palco para as ruas. O clima de contestação política-social, deste tipo de manifestação, perdeu sua força atualmente, mas a ideia de participação coletiva se destaca como meio de mobilização de atores e espectadores. As formas para-teatrais, como os *happenings* e os *events*, só emerge da relação entre proponentes e público, eles se fundem em um só. A relação entre ambos, se inexistente, impossibilita o acontecimento. Esse tipo de processo acontece via improvisação. As Performances, enquanto linguagem artística, são oriundas deste ambiente e foram responsáveis por grandes transformações, ocorridas em diversas formas teatrais dos fins do século XX, principalmente na incorporação de processos improvisacionais.

Atualmente, antigas fronteiras foram diluídas, substituídas, tornando-se porosas em relação a tudo e a todos. Essas fronteiras podem ser territoriais, econômicas, mediáticas, de linguagem, culturais, entre outras. De acordo com o Schechner (2002), há muito tempo as fronteiras estão rarefeitas e abalam referenciais e paradigmas fixos. O processo de desfronteirização – que aparece claramente no teatro, com o entrecruzar de linguagens evocando a pluralidade e as simultaneidades da cena – incorpora a noção de obra aberta de Eco (1969), ao propor sistemas dinâmicos que ampliam, também, as possibilidades perceptivas do receptor. Cohen (1998), em sua reflexão teórica sobre a prática da cena contemporânea, aborda as filosofias e as novas visões de mundo que vêm influenciando a produção cênica e traz o conceito de *Work in Progress*, que incorpora a improvisação no cotidiano das Performances.

A dificuldade de sinalizar as características da contemporaneidade reside no simples fato de que é impossível fixar um momento que ainda não passou e, portanto, está em transformação. Se, mesmo acontecimentos passados estão em questionamento, devido às novas concepções de mundo, que alteraram os paradigmas e relativizaram os entendimentos formalizados, como tratar o que

ainda está sendo vivido e de modo tão complexo? Na arte teatral, alguns sinais são observados em meio ao clima de inovações, pois a improvisação amplia suas relações com o teatro. A aceleração do tempo exige ação e reação instantâneas por parte do performer. As aproximações e a diversidade de relações que estabelece com o público, requer rapidez nas soluções que se apresentam momentaneamente. O uso do fragmento impõe atenção diante de cada situação que se precipita. A hibridização também aspira a uma abertura do corpo-arte para ser permeado por outras linguagens. O desconhecido convida a tornar-se conhecido através da alteridade. Dessa forma, a produção artística-cultural avança, rapidamente, mundo afora, potencializada pela quantidade ilimitada de informações que circulam livremente. A flexibilidade, portanto, parece ser uma característica fundamental para qualquer performer contemporâneo à medida que se multiplicam, em simultaneidades, os tempos e os espaços, ampliam-se as formas de atuação que podem transformar-se e surpreender a cada instante.

Após a passagem pelas relações da improvisação com a história da arte teatral, desde suas origens até a contemporaneidade, buscou-se abordar, ainda, o papel da improvisação teatral para o ator.

4.1.1.2 O Papel da Improvisação para o Ator

No intuito de situar o surgimento do conceito de improvisação teatral no Brasil, é importante citar a americana Viola Spolin (1992), em seu livro **Improvisação para o Teatro**, que foi traduzido do inglês para o português por sua grande divulgadora, Ingrid Koudela, em 1979. Desde então, suas propostas exerceram profunda influência nos meios teatrais brasileiros. Spolin foi influenciada por seu conterrâneo John Dewey, que formulava o ideal pedagógico escolanovista, para o qual o ensino se dava através da ação, reconstruindo a experiência concreta, ativa e produtiva do educando. A escola nova pregava que a experiência concreta da vida se apresenta diante da solução de problemas

(GADOTTI, 1993, p. 143). Ao estudar as propostas de arte educação teatral de Spolin, pode-se observar, claramente, a influência de concepções de ensino escolanovistas, preocupadas acima de tudo, com o processo em detrimento do resultado.

O método de Spolin se embasa na estrutura de jogos, que vão dos mais simples aos mais complexos, com o intuito de promover a solução de problemas, através das múltiplas variações da estrutura dramática do “onde”, do “quem”, e do “o quê”. A autora desenvolveu seu trabalho, a princípio, para educação de crianças, mas é muito utilizada em escolas de arte dramática. Para tal, o aluno-ator tem como regra o foco ou Ponto de Concentração (POC), que viabiliza a comunicação e a espontaneidade. O objetivo principal é usar o sistema para treinar crianças e atores leigos no teatro formal, sem que eles fiquem apegados a comportamentos mecânicos rígidos, que apagam a espontaneidade, deixando-os livres e preparados para qualquer situação. De acordo com Spolin (1992), a contemporaneidade é regida por juízos de valores padronizados, como o sim e o não, o certo e o errado, o belo e o grotesco, o bom e o mal, entre outros, que regulam as atividades humanas, tolhendo sua espontaneidade e seu poder de escolha e decisão.

Estabelecidos os elementos teatrais, texto, ator e público, os dois primeiros irão trabalhar sobre variações da estrutura dramática do “onde”, que se refere ao lugar ou à ambientação; do “quem”, que indica o (os) personagem(s) e suas relações; e do “o quê”, que se remete à linha de ação – direta ou transversal – ou conjunto de ações a serem realizadas em cena. A teoria e a fundamentação do trabalho de Spolin ajudam a compreender a importância e a aplicabilidade de sua proposta em sete aspectos da experiência criativa, que são fundamentais. Tais aspectos compreendem os jogos, a aprovação/desaprovação, a expressão de grupo, a plateia, as técnicas teatrais, a transposição dos processos de aprendizagem e a fisicalização. Este procedimento é aplicado nas suas oficinas, abordando a solução de problemas, o POC, avaliação da instrução, os times e a

apresentação do problema. A composição física das oficinas engloba o ambiente de treinamento, a preparação para o problema de atuação, o sentido de tempo, os rótulos, evitando que os atores procurem receber de alguém externo os modos de fazer. A dedicação voltada para o processo é evidente e independe do resultado alcançado. Segundo a autora, “a qualidade está em proporção ao processo” (SPOLIN, 1992, p. 18).

Ao partir do pressuposto de que todas as pessoas são capazes de jogar e improvisar através da experiência, Spolin (1992, p. 3) afirma que: “Se o ambiente permitir, pode-se aprender qualquer coisa e, se o indivíduo permitir, o ambiente lhe ensinará tudo que ele tem para ensinar”. Nesse sentido, a capacidade de improvisação pode não ser um dom, nem um talento, podendo ser desenvolvida e adquirida como qualquer técnica. Tal pressuposto vai de encontro à crença no dom enquanto inspiração divina, que chega a alguns poucos escolhidos, as “estrelas”.

Durante as experiências com jogos de improvisação, é fundamental buscar o desenvolvimento de um plano intuitivo, que responde de imediato em um momento de agir/reagir. É deste momento que vai emergir a expressão criativa que, por sua vez, será canalizada para a comunicação inserida na linguagem teatral.

Spolin (1992) coloca-se contra abordagens intelectuais ou psicológicas e propõe o trabalho a partir do corpo, do material físico produzido. De acordo com a autora, o mundo conhecido é físico, visível, palpável, então, o papel do aluno-ator é re-elaborá-lo fisicamente, para estabelecer a comunicação almejada. “O mundo fornece o material para o teatro, e o crescimento artístico desenvolve-se par e passo com o nosso reconhecimento e percepção do mundo e de nós mesmos dentro dele” (SPOLIN, 1992, p. 13). Os sentimentos utilizados porventura pelo aluno-ator pertencem exclusivamente a sua intimidade, é assunto estritamente pessoal. “No teatro [...] o ator aprende que a realidade do palco deve ter espaço, textura, profundidade e substância, isto é, realidade física.” (SPOLIN, 1992, p. 15).

O teatro, diante do complexo e multifacetado mundo contemporâneo, continua a concentrar certa atração pelos aspectos primitivos de que necessita para sustentar sua permanência. O corpo em cena é matéria primitiva frente à tecnologia, à intelectualidade e à virtualidade, presenças recorrentes em cena, nos dias atuais.

O dogmatismo é evitado pelo fato de não se dar palestras sobre como atuar, a versalização é usada com o propósito de esclarecer o problema [...] Na medida em que cada detalhe for desdobrado, torna-se um passo em direção a um novo todo integrado [...] Esse total envolvimento individual com o objeto torna o relacionamento com os outros possível [...] Tanto para os jogadores como para a plateia, a diferença entre observar e participar diminui na medida em que a subjetividade dá passagem para a comunicação e torna-se objetividade (SPOLIN, 1992, p. 20-22).

No Brasil, seguindo esse caminho, Augusto Boal e José Celso Martinez Corrêa, desenvolveram suas pesquisas. Para o primeiro, a improvisação deveria levar à liberação individual e à expressão do eu; para o segundo, deveria levar à liberação coletiva, com enfoque político-social, no seu Teatro do Oprimido.

Assim, com a intensificação das experimentações baseadas na improvisação, amplia-se o interesse pelos seus possíveis processos, no momento em que a prática passa a causar grandes polêmicas. O intenso interesse acaba culminando com o extravasamento da improvisação teatral para outras áreas do conhecimento humano, como a terapia e a educação, que interagem muito com o teatro. Ao se trabalhar nos limites interdisciplinares e fundir conhecimentos de áreas diversas, alargam-se e se enriquecem os processos de improvisação dentro do universo teatral. Assim, a improvisação, sendo um fenômeno presente em diversas áreas da atividade humana, pode ser utilizada tanto por artistas como por não artistas, com diferentes finalidades – sejam elas psicoterapêuticas, políticas, educacionais –, como proposta de desenvolvimento pessoal, de expressão e, também, de socialização.

Mas, afinal, qual o papel da improvisação para o ator, em contextos teatrais, sejam laboratoriais ou performáticos? A improvisação possui objetivos

extremamente fecundos, quando utilizada como elemento preparador dos artistas, para alavancar a presença a agir e reagir, instantaneamente; como facilitadora da capacidade de atuar diante de circunstâncias imprevistas; como meio para experimentação, focada na criação cênica; como desenvolvimento do domínio da cena, ajudando o ator a manter seu jogo cênico vivo e sua Performance não cristalizada; como linguagem voltada para a capacidade de atuar ao improviso, entre outros.

Sendo a improvisação um elemento inerente ao fenômeno teatral, fez-se necessário desencadear uma reflexão sobre suas formas de utilização na contemporaneidade, explorando os diversos níveis de improvisação existentes e suas diversas maneiras de aplicação, em contextos teatrais.

No que se refere aos níveis de improvisação teatral observados, detecta-se dois extremos. A improvisação pode ser considerada como uma atividade quase que integralmente informalizada, espontânea e imprevista, sem preparo, inventada de repente e, algumas vezes, até desorganizada, contrapondo-se à ideia de formal, previsto, preparado, cuidadosamente organizado, testado, ensaiado. Partindo desse pressuposto, a improvisação e o teatro convencional do ocidente seriam duas coisas distantes, impossíveis de serem consideradas complementares. Se, pelo contrário, for reconhecido o fato de que o teatro sempre comporta algum grau de improvisação, devido à efemeridade inerente a essa arte, perceber-se-á que eles se constituem dois polos de uma mesma linha, onde se encontra, de um lado, o grau máximo e, do outro, o grau mínimo da improvisação. Neste meio, encontrar-se-iam níveis de improvisação, que denotariam um caráter mais ou menos improvisado na manifestação teatral, de acordo com a concepção cênica proposta. Em qualquer dos níveis citados, o fenômeno teatral busca parecer instantâneo, o público precisa acreditar que aquilo que vê está acontecendo, pela primeira vez, diante dos seus olhos, mesmo que isso seja uma convenção fictícia.

a tríade (ator, texto, e público) constitui o fenômeno teatral que traz como elemento fundamental à improvisação, responsável pela vitalidade da arte no palco, [...], provocando nos que fazem e nos que vêm, reações e sensações inesperadas, resultando num produto final imprevisto (CHACRA, 1991, p. 20).

No que se refere às maneiras de aplicação da improvisação, em contexto teatral, buscou-se remeter, inicialmente, aos seus três elementos básicos – o material textual, o ator e o público –, que são afetados pelos níveis abordados acima e, em seguida, situar sua aplicação em situações imprevistas e como procedimento criativo.

No que tange ao material textual, seja ele um texto dramático convencional, escrito por um dramaturgo ou roteirista, seja proveniente de outros textos literários, seja a junção de fragmentos intertextuais, seja oriundo de fontes extraliterárias, seja composto apenas pelo movimento-ação, sem participação do aparato vocal, ele pode ser entendido como a fusão dos sinais, dos signos e dos símbolos, presentes na cena, em forma de ação. Neste contexto textual, formam-se dois polos improvisacionais, que caracterizam a concretização teatral e, entre eles, há uma enorme gama de possibilidades bastante exploradas e utilizadas pelos artistas.

O primeiro polo refere-se ao texto dramático, escrito pela imaginação de um autor, como ponto de partida, mesmo quando se trata de uma adaptação. O texto dramático e outros tipos de fontes escritas para cena têm em comum uma base literária objetiva, que visa alcançar sua característica peculiar: o fato de ter sido escrita para ser encenada e não apenas para ser lida. Essas fontes, mesmo sendo um produto acabado, têm a possibilidade de materializar-se, cenicamente, de diversas maneiras e, a partir do instante em que se deparam com o público, encontram o sentido de sua existência. Aqui, o ponto fixo do teatro está em sua base literária dramatúrgica, porém, sua realização cênica é refém da efemeridade, conseqüentemente, comporta aspectos improvisacionais. Outros tipos de espetáculo utilizam-se da improvisação com material textual de maneira mais

ousada. A *Comédia Dell'Arte*, por exemplo, baseia-se em estruturas roteirísticas pré-estabelecidas e precisas de acontecimentos com personagens trabalhados ao longo de gerações de experiências herdadas, mas os textos não provêm da literatura universal e não precisam ser repetidos com exatidão, nem mesmo sempre na mesma sequência a cada representação. Assim, os atores têm a liberdade de agir de acordo com o instante, com o jogo que se estabelece entre os atores, com as características do local e do público, mantendo sua estrutura básica. O nível de improvisação sobre o texto é um pouco maior do que o citado anteriormente.

O segundo polo relaciona-se ao desenvolvimento da improvisação e do jogo como processos criativos do texto teatral, gerados em cena pública, com criação e Performance simultâneas, forma muito explorada, atualmente. Existem inúmeras maneiras de aplicação dessa proposta no teatro. Pode-se encontrar pontos fixos, por exemplo, a partir dos quais se improvisa, como temas, partituras de movimento, sons, roteiros, entre outros. A improvisação também pode acontecer mediante a interferência concreta do público, quando ele é convidado a interagir com a cena, tal como acontece desde as experimentações realizadas pelas Vanguardas.

A utilização de algum tipo de esquema como ponto de partida para realização cênica, em substituição a obra dramaturgica de cunho literário, sem dúvida abre caminho para o florescimento da escritura de uma peça atuada, isto é, improvisada. Quando a responsabilidade maior de tal tarefa fica circunscrita à esfera atoral, os improvisos são realizados por pessoas capacitadas, quando não, por artistas com um talento excepcional de improvisação, que se inspiram nos pretextos do momento, do meio e das reações do público, fazendo do espetáculo algo extremamente vivo e contagiante, sem contudo deixarem de obedecer as planificações mínimas (ou máximas), que não só constituem a espinha dorsal da representação, como ladeiam embaraços eventuais (CHACRA, 1991, p. 63).

O segundo elemento fundamental está ligado ao ator, no palco, e às ocorrências teatrais em sua intrínseca natureza efêmera. Devido à natureza

efêmera do teatro, o ator está sempre improvisando, em cada apresentação, em maior ou menor grau, dependendo da proposta para concepção da cena, desde o espetáculo mais formalizado ao que cria durante a Performance. Icle (2002, p. 75), ao situar o teatro como espaço de construção do conhecimento, também evoca a extrema importância da abordagem de processos improvisacionais que, historicamente, permearam o trabalho do ator. Se o espetáculo é altamente formalizado, com intensa preparação e ensaios, com partituras de ação corpóreo-vocais milimetricamente fixadas, o grau de improvisação é mínimo, mas presente, pois, por mais elaborado que seja, o fenômeno teatral é efêmero, como foi insistentemente pontuado por Chacra (1991, p. 8), ao afirmar que “a vida da representação teatral é uma realização irreversível no sentido de ‘ser em determinado momento’”. Este fenômeno da vida e do teatro – mesmo quando esta vida e este teatro são programados – não prescinde do imprevisível”. O próprio humor e a saúde do ator, no momento da apresentação, podem alterar sua Performance e estabelecer uma situação extraordinária, que pode afetar a ação. Ação, aqui, é entendida como uma movimentação psicofísica, sustentada pelo ator/personagem e inserida em uma situação cênica, que corresponde ao seu objetivo imediato, com precisão e clareza de expressão e/ou comunicação.

No teatro convencional do ocidente, baseado na literatura dramática, o ator constrói sua ação a partir da interpretação de textos e personagens, voltados para a representação. No extremo oposto, quando há uma improvisação explícita, por ter uma intenção de criar a ação no momento da atuação, o nível de improvisação é muito grande e depende, algumas vezes, dos atores, dos atores entre si e dos atores com o público. Quando depende dos atores, pressupõe conhecimento sobre a sua própria arte, no que se refere às suas habilidades e limites corporais, à proposta cênica explorada – linguagem, concepção, estética – , à predisposição e à atenção. Quando depende dos atores entre si, refere-se à capacidade para atuar em jogo. Quando depende das relações dos atores com o público, além dos conhecimentos supracitados, o ator precisa desenvolver a capacidade de lidar

com as reações da plateia, que podem interferir, concretamente, na ação. Para assimilar esta forma de improviso, que joga mais intensamente com reações inesperadas, é necessário que o ator tenha muita predisposição, muita atenção e seja sensível aos outros atores e ao público. Quando o trabalho baseia-se neste tipo de proposta, que prevê a criação em Performance, a atenção e a sensibilidade às reações instantâneas se multiplicam pela falta de apoios advindos das marcações de cena e de um texto de partituras e de ação definidos, entre outros pontos, que podem fornecer segurança ao ator. Mesmo que a criação parta de um ponto referencial, o desenrolar da cena depende das atitudes tomadas no momento. Esse tipo de atuação requer dedicação extrema, voltada para o jogo e suas peculiaridades, sendo que o exercício e a experiência contribuem muito para o seu desenvolvimento.

O terceiro elemento refere-se à comunicação da realização cênica, pois cada ocorrência teatral sofre o impacto da captação do público. Nas manifestações teatrais, elaboradas e fixadas por marcações textuais e partituras de ação definidas, o simples fato de a plateia não saber “o quê” ou “como” vão acontecer as situações no palco, gera, no ator, estímulo e disposição para surpreendê-lo através de sua representação, dando sentido à sua arte. A improvisação surge, então, da vontade de convencer o público, confrontando-se o pré-estabelecido com o novo. O público não é receptor passivo, ele provoca um efeito na Performance dos atores, com resultado direto em seu desempenho e, no momento da captação, se estabelece uma troca evidente entre eles. A proposta de entender a plateia como elemento passivo, quando ela não se movimenta ou não interfere na ação cênica, há muito tempo tem sido rejeitada, pois o público é ativo em sua própria forma de assimilar o que acontece no palco. O público é ativo quando sua forma de recepção influencia o trabalho do ator, se não diretamente na ação realizada, através dos estímulos que envia ao ator, afetando o modo como faz. O teatro só se constitui a partir da relação entre atores e espectadores, seja ela qual for, se uma das partes não existe, não há espetáculo. Segundo

Chacra (1991, p. 85), “o teatro é um processo de comunicação, cujo reconhecimento se faz através de uma articulação simbólica específica, que permite uma relação de troca entre palco e plateia”, e “quanto maior for a receptividade de uma audiência, mais chance terá o ator de sentir que a repetição se transforma em representação, isto é, em atualidade” (CHACRA, 1991, p. 87).

No outro extremo, estão os espetáculos que propõem a participação concreta do público. As formas teatrais que exigem, necessariamente, a participação do público, dependendo dele para acontecer. Essas demandam ainda mais atenção do ator, uma vez que o objetivo dele é sensibilizar o espectador em direção a uma comunicação e/ou expressão coletiva. Tais propostas são, normalmente, apresentadas por performers criadores, muito sensíveis ao público, que estabelecem, a partir de sua atuação, um relacionamento mais livre com a plateia, que, por sua vez, sente-se mais à vontade para reagir. A ruptura da quarta parede, que conferia à peça um caráter de ilusão do real, advém do inesperado. Nem o ator sabe como vai reagir diante das situações que se apresentarem, muito menos o espectador. A aproximação do público, que o mobiliza em direção à improvisação coletiva, retira-o da apreciação estética intelectual. Essa organização teatral, baseada na improvisação entre atores e público, dificulta a ação do ator, que necessita de atenção redobrada nas situações inesperadas, que se formam a partir da interferência do público. As reações do público, de certa forma, submetem-se à concepção estética do espetáculo.

Além da relação com os três elementos do teatro abordados acima, existem outros espaços ocupados pelos aspectos improvisacionais. As circunstâncias extraordinárias, por exemplo, também podem alterar muito uma Performance, tanto nas relações entre atores e com a contra-regragem, quanto nas relações com o público. São os imprevistos que podem afetar qualquer situação. O ator precisa de certa flexibilidade cênica, que lhe permita agir, concretamente, diante do público perante um imprevisto. A simples presença física do ator em contato com o espectador, em um determinado momento, implica em possibilidades de

imprevistos, com os quais o ator precisa saber lidar. O performer é o responsável direto pela concretização cênica do espetáculo teatral. Assim, ao surgir qualquer situação inesperada como esquecimentos de falas, problemas no cenário, quedas de energia elétrica, cometimento de erros pelos colegas ou pela contra-regragem, recebimento de contribuições ou rejeições não programadas durante a Performance, entre outras possibilidades, cabe ao ator recuperar a linha de ação obstruída e, se for possível, sem que o público perceba. Este é um tipo específico de improvisação, ação imediata, às vezes reflexa, diante do inusitado. Toda arte realizada ao vivo requer do performer a capacidade de realizar algum tipo de improviso sem deixar-se levar pela tensão.

Finalmente, a improvisação como procedimento metodológico de criação, talvez, seja uma das formas mais utilizadas no teatro, nos dias atuais. A improvisação tem sido usada, com muita frequência, e de incontáveis formas, como meio para alcançar os objetivos cênicos configuracionais, buscados pelos artistas, diretores ou atores. A aplicação como meio para estimular a criação e, conseqüentemente, a composição de cenas, é um instrumento fomentador valioso, desde que realizado com coerência. Saber escolher os caminhos que possam impulsionar a criação, de acordo com a proposta estética, a concepção cênica e a linguagem almejada, é tarefa árdua. Há um repertório infinito de exercícios e jogos que podem não ajudar em nada, se não forem administrados com coerência, pois os processos criativos não se baseiam apenas na escolha de propostas pré-estabelecidas e jogos retirados de um manual para atores, mas de sensibilidade artística e conhecimento profundo do ofício. As diversas maneiras de utilizar a improvisação como meio de criação baseiam-se em percursos também variados. Podem diferir, por exemplo, na temática ou fonte temática, no grau de liberdade do ator, na abordagem dos exercícios e treinamentos, enfim, o repertório de possibilidades é interminável, visto que se cria não apenas a obra, mas também as formas de criação, com coerência.

Como foi visto, a preocupação com a arte do ator, que inicia no fim do

século XIX, contribuiu, significativamente, para a multiplicação de propostas laboratoriais voltadas para o desenvolvimento de processos formativos. No tópico seguinte, a discussão a respeito da improvisação acompanha as reflexões sobre o modo de lidar com o conhecimento na arte da Performance cênica teatral e as respectivas abordagens dos mestres em suas investidas laboratoriais, em busca da verdade cênica, da segunda natureza, do bios cênico, do corpo extra-cotidiano, do corpo subjétil, da restauração do comportamento, sejam quais forem os conceitos e processos formativos propostos.

4.1.2 O Conhecimento no Trabalho do Ator

A complexidade dos processos que atravessam o mundo contemporâneo desemboca em manifestações humanas plurais e multifacetadas, refletindo-se numa incontável diversidade de práticas laboratoriais voltadas para a arte do performer, desde as incontáveis formas de propor e desenvolvê-las no cotidiano, até suas formas de aplicação em cena pública.

Os corpos-arte são incontáveis, não se fala mais do corpo, mas de corpos. O ponto central do teatro sempre foi e sempre será o corpo-arte do ator em Performance. Mesmo quando encontra-se em meio ao uso de elementos mediáticos, é ele quem conduz os acontecimentos, que encanta as plateias, que faz rir ou chorar, que irrita ou emociona, enfim, que provoca as mais inusitadas sensações através de sua arte. É ele, o ator-corpo-arte, que se presentifica em ação nas Performances, em qualquer forma teatral, desde os personagens-máscaras da tragédia grega até os heterônimos, ou seja, ausência de personagem através de corpos com funções semânticas (BONFFITTO, 1999, p. 42).

Mas, afinal, o que faz com que um simples ser humano se agigante e provoque este prazer estético, muitas vezes, acompanhado de pensamentos, sentimentos, sensações? A polêmica que perpassa esta questão é antiga e recorrente. Será o puro dom divino, um talento natural, a disciplina da prática

técnica, a experiência, o desejo, a determinação pessoal, as circunstâncias e oportunidades, um pouco de tudo? Essa questão, embora importante, não é objeto deste estudo. De qualquer modo, importante é lembrar que, além das culturas, épocas e lugares, é necessário que o ator performer tenha competência para seu ofício, também que essas competências dependem de processos formativos e criativos, baseados em treinamentos eficazes e coerentes, sejam eles quais forem ou como forem, para serem atingidas. As competências adquiridas são filtradas, ainda, pelas diferentes percepções entre os olhares alimentados pelo gosto particular do espectador, os olhares dos leigos e as relações estabelecidas pelos olhares críticos especializados, considerando que todos são atravessados por influências históricas (espaço/tempo), culturais (elaboração simbólica), econômicas (acesso), entre outras, bem como pelo juízo de gosto. As exigências que permeiam a Performance do ator são diferentes, quando partem de olhares advindos de perspectivas diversificadas, que determinam sua qualidade poética.

Assim, acredita-se que a base das competências necessárias para as artes da Performance, exigidas como reflexo da instantaneidade e complexidade do mundo contemporâneo, está no processo formativo dos atores performers. A transmissão e aquisição de conhecimentos voltados para as artes da cena, mesmo tendo sido uma preocupação presente em toda a história do teatro, passou a ser mais explícita com as importantes investidas dos grandes encenadores do século XIX e XX.

O trabalho do ator depende, em primeira instância, de si mesmo. O acúmulo de conhecimentos paralelos, como história da arte e do teatro, música, expressão corporal e dança, entre outros, pode alimentar seu processo formativo e criativo, mas não pode substituir o trabalho sobre si mesmo. Esse trabalho relaciona-se ao caminho que o ator necessita percorrer para adquirir competências para atuar em cena. A aquisição de competências pode acontecer tanto através do estudo sistemático, oriundo das escolas especializadas, quanto da prática vivenciada cotidianamente, fruto da busca pessoal e da tradição em que

se insere o artista. As competências adquiridas são impregnadas na matéria mais primitiva do homem, seu corpo.

As novas abordagens sobre o corpo humano surgidas a partir do século XIX impulsionaram significativas transformações, ocorridas em diversas áreas do conhecimento, inclusive nas artes da cena. Até então, os atores apoiavam-se em códigos gestuais transmitidos pela tradição em que se inseriam. A transmissão dos saberes acontecia, geralmente, dentro das companhias e das famílias de atores, de forma oral. Os repertórios de códigos gestuais atendiam aos gêneros das dramaturgias, que possuíam estruturas recorrentes. A partir das novas abordagens filosóficas sobre as maneiras de pensar o corpo, profissionais das diversas áreas do conhecimento reavaliaram suas posturas. Um dos grandes responsáveis pelos novos direcionamentos adotados pelos profissionais da arte cênica foi o francês François Delsarte (1811-1871). Suas principais contribuições talvez tenham sido, entre outras também fundamentais, a valorização do gesto e a proposta de extrair a força irradiadora do corpo partindo do tronco.

O gesto, dizia Delsarte, é mais que o discurso. Não é o que dizemos que convence, mas a maneira de dizer. [...] O gesto é o agente do coração, o agente persuasivo. Cem páginas talvez não possam dizer o que um só gesto pode exprimir, porque num simples movimento, nosso ser total vem à tona..., enquanto a linguagem é analítica e sucessiva. (DELSARTE apud GARAUDY, 1980, p. 81)

Delsarte, em sua incansável observação, análise e classificação do que chamou de comportamentos gestuais expressivos do ser humano, trouxe uma contribuição importante para as artes da cena, que é a localização das origens das forças expressivas no tronco, ao invés de na periferia do corpo. Para ele, o movimento gestual, sem significado, não tinha valor algum. Ao atentar para o percurso do gesto, distinguiu-o em três formas de movimento essenciais: as oposições, os paralelismos e as sucessões. Seus estudos trouxeram implicações fundamentais para o teatro.

Para alcançar a qualidade da Performance cênica exigida pelas novas

perspectivas do corpo, emergiram inúmeras propostas de procedimentos formativos e criativos para os artistas da cena. Nesse contexto, surge o mito da técnica, enquanto algo que se pode adquirir, possuir, dominar conscientemente. Na busca frenética por exercícios que fornecessem a fórmula mágica do sucesso, surgiram muitas propostas significativas, que percorreram trajetórias diferentes e propuseram treinamentos diversos.

As técnicas teatrais não devem ser estáticas, nem possuir um fim em si mesmas, pois assim como o mundo está em constante transformação, as técnicas também estão. O objetivo de comunicar, inerente à arte teatral, tem grande importância, e é para atingi-lo que as técnicas são desenvolvidas e utilizadas. Elas constituem um meio para alcançar a competência e não devem possuir um fim em si mesmas. Quando atores restringem-se em demonstrar virtuosismo técnico, eles resumem sua atuação na exibição de procedimentos mecânicos e artificiais. A técnica é consequência das necessidades e interesses dos atores, da sua vontade de expressar/comunicar algo, e deve libertar-se de comportamentos padronizados e cristalizados.

Foram muitos os artistas que contribuíram para as mudanças ocorridas no enfoque dado aos processos formativos no teatro, e seria impossível citar todos, o que, além disso, fugiria aos propósitos deste trabalho. Assim, buscou-se passar, brevemente, por um dos caminhos registrados pelo teatro ocidental, não o único nem o melhor, mas que muito influenciou e contribuiu para as atuais abordagens do trabalho do ator. Optou-se por realizar um percurso pautado nos exemplos de Stanislawski, Meyerhold, Grotowski e Barba.

A partir das novas perspectivas sobre a arte do corpo, bem como seus processos formativos, o russo Konstantin Stanislawski (1863-1938) inicia seu processo em busca da qualidade na arte do ator, em um pequeno teatro, situado em sua propriedade. Este espaço, talvez, seja a célula matriz dos teatros-laboratórios, que surgiram e se multiplicaram, no século XX, em busca de “verdades”, acerca do trabalho corporal de atores. Stanislawski, em sua trajetória

teatral, sempre buscou desenvolver as competências nas práticas corpóreo-vocais artísticas dos atores. Seu talento promissor contribuiu, profundamente, para a revolução teatral russa ao questionar o diletantismo na arte de atuar. Neste período, os músicos, os bailarinos e os artistas plásticos exercitavam sua arte com disciplina exemplar, e os atores acreditavam que podiam, simplesmente, subir ao palco e deixar que a inspiração atuasse.

Ao estabelecer as bases de um novo teatro, o Teatro de Arte de Moscou (TAM), as propostas do mestre orientaram-se para uma renovação, que visava instituir novas leis, buscando procedimentos éticos, estéticos e formativos específicos. Estes procedimentos baseavam-se em inovações voltadas para combater a fala declamada, o gestual pré-definido para os papéis padrão e a marcação previsível, que pertenciam a regras de montagem teatral desgastadas. Assim, convencido da importância de suas inquietações, Stanislavski foi criando estúdios.

Segundo Ruffini (2001, p. 4), esses estúdios foram as raízes dos teatros-laboratórios, termo que aparece no ano de 1924, em Nova York, sob a direção de alguns de seus discípulos, doze anos depois da fundação do Primeiro Estúdio, em 1912. Antes disto, houve uma tentativa, de pouca duração, com Meyerhold, em 1905. Meyerhold propunha um trabalho apoiado nos fundamentos da sua biomecânica, consistindo de uma técnica, baseada no estudo das leis da mecânica, aplicada ao corpo humano. A biomecânica opõe-se à introspecção e ao apelo à emoção, e propõe a exploração de tarefas orientadas para um objetivo específico, devendo ser realizadas com precisão. A capacidade de improvisar também envolvia as convicções meyerholdianas, que já vislumbravam inclusão do público na ação teatral, mas com o intuito de desconstruir a passividade do espectador, ao delinear sua estética com propósitos sociopolíticos. Dessa forma, buscava integrar o improvisado ao próprio espetáculo.

Sobre os teatros-laboratórios, Ruffini (2001, p. 5) afirma que:

O nome original, contudo, foi estúdio, e o primeiro foi o Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, fundado por Stanislavskij em 1912. Muitos de seus alunos – Michail Eechov e Evgenij Vachtangov, entre os mais famosos – fundaram, por sua vez, seus próprios Estúdios.

Durante sua vida artística profissional, Stanislavski desenvolveu um modo de trabalho com atores que denominou “Sistema” e que, posteriormente, foi adotado por norte-americanos que o chamavam de “Método”. Esse trabalho foi amplamente difundido em diversos países e influenciou inúmeras escolas de teatro. Suas formulações atravessaram diversas fases e vão desde o estímulo à memória emocional até as ações físicas. Stanislavski buscava um aprofundamento íntimo da realidade para criar uma atmosfera e expressar estados de ânimo que, posteriormente, consolidaram suas conquistas fundamentais no campo do trabalho do ator. Seu objetivo inicial consistia em buscar uma profunda intimidade na relação ator/personagem, para estabelecer a identificação entre ambos. O ator deveria ter autonomia para ser o principal responsável pela elaboração precisa do caráter do personagem e da sua sinceridade cênica, para alcançar uma representação autêntica. Os atores deveriam utilizar sua experiência de vida para alcançar a emoção exata, e isto não significava que se deixassem mover pela emoção, mas que fossem capazes de despertar sua memória emocional, através do resgate de experiências, a fim de criar a vida física do personagem. O termo chave utilizado no processo de controle das emoções, conscientemente, era o “como se”. Quando Stanislavski estava envolvido com este processo de criação, buscava estímulos psíquicos como a vontade e o sentimento (emoção). Aliado a essas buscas, o ator necessitava desenvolver o domínio de seu aparato físico e vocal, com dedicação e disciplina. Esse domínio técnico envolvia noções de tempo-ritmo, uso da voz, acrobacias e dança.

Entre as várias investidas de Stanislavski, muitas experiências foram feitas, as quais o permitiram observar que suas propostas poderiam ser aplicadas a qualquer estética, pois o trabalho do ator seria buscar uma verdade cênica, que

independesse da estética a ser utilizada. Após muito tempo de trabalho, conclui que o processo de criação deveria partir de ações físicas e passa a acreditar que, por meio das ações, os atores poderiam encontrar a emoção verdadeira. Assim, a memória continuou sendo importante nesse processo, mas atravessou outra via, a ação. A emoção passou a ser resultante da ação. O processo consistia em utilizar a memória e a imaginação para construir partituras de ações e colocá-las inseridas nas situações do texto.

Dessa forma, Stanislawski alterou seu próprio processo de criação. Por tal motivo, o seu trabalho foi interpretado equivocadamente na América do norte e latina. Seus postulados chegaram aos EUA através de ex-alunos exilados, que não participaram de suas novas práticas, e através de norte-americanos que tiveram contato restrito com ele. Na América Latina, seus escritos chegaram através de traduções e interpretações norte-americanas, que distorceram suas ideias. Stanislawski, ao modificar o eixo condutor de seu trabalho na década de 1920, não teve tempo de revisar a segunda parte de sua obra escrita, sem a qual sua pesquisa resulta incompleta. Em suas investigações, a memória era o motor da ação física objetiva, através do “se”. Stanislawski percebe que a memória é registrada no corpo, povoada de sensações e sentimentos que, quando ativados, a partir do corpo, através do “se”, são capazes de ajudar o ator em seu processo criativo.

Para Stanislawski, a ação física resulta de um processo psicofísico do ator/personagem ao lutar contra as circunstâncias dadas, no intuito de alcançar determinados objetivos, no tempo e no espaço. Tal processo pode materializar-se em uma forma teatral qualquer. Assim, a ação física ensina o ator a agir e não a interpretar, propondo uma autonomia na condução de sua prática laboratorial. A partitura do ator construída a partir de si mesmo, da sua memória, das suas referências, enfim, do seu universo imaginativo, facilita que o ator acredite no que faz e evite a repetição mecânica.

Os exercícios da psicotécnica stanislavskiana basearam-se em princípios

advindos das leis orgânicas da natureza e não do impalpável talento. Antes de tudo, o ator deve disponibilizar-se, ativando, em si, o comprometimento com a vontade. As leis da ação, observadas no longo trajeto investigativo de Stanislawski, foram os músculos livres, que visam à eliminação de tensões desnecessárias; a atenção, que determina a concentração dirigida ao objeto; o foco; a imaginação, que interfere ativamente nas atitudes criativas do ator; as circunstâncias dadas, que são responsáveis pela interferência na ação, criando um obstáculo a ela; as situações, que marcam o que acontece nos segmentos da obra; o objetivo, que é a finalidade motivadora ação; a comunhão, que é a relação estabelecida com os outros e/ou com objetos; e a adaptação, que é o ajuste da ação à circunstância. Outro elemento importante, já ligado à criação do papel, é o superobjetivo, que é a trajetória da ação do ator, no texto, resultante do objetivo do autor e da luta que o ator estabelece para alcançá-lo, ao construir a linha direta de ação, enquanto realização concreta do superobjetivo.

Stanislawski, preocupado com a “verdade na representação”, durante os trabalhos preparatórios com os atores, propunha a utilização da improvisação, associando aspectos da memória com a realização da ação física. A improvisação era utilizada no processo criativo, tanto na elaboração do personagem e seu papel, quanto nas suas ações físicas, e era aliada à técnica do trabalho de ator, em busca de um teatro formalizado. Os estímulos fomentadores da ação eram extraídos da análise ativa dos textos escolhidos.

As investidas stanislawskianas influenciaram e continuam influenciando gerações de pesquisadores que se dedicam a pensar a arte do ator. Um deles foi o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), que tinha como primeiro desejo ser um discípulo das propostas teatrais de Stanislawski. Sua trajetória não teve que ser tão desbravadora, pois ingressou no ensino superior, na Escola de Arte Dramática, onde construiu a base do seu saber, baseado nos pressupostos stanislawskianos. Depois de um período pensando em construir seu próprio sistema de trabalho,

deixou de acreditar em métodos e passou a pensar em pessoas, que respeitem sua própria natureza. Assim, lançou desafios, visando receber de cada pessoa com quem trabalhava uma resposta própria, que fosse fiel a si mesma e à humanidade. Grotowski (1993) não desejava uma técnica imposta de fora para dentro, considerada atlética e, portanto, vazia. Para ele, as experiências que tangem a natureza humana são universais, realmente importantes e imutáveis, incluindo passado, presente e futuro. Esta era, para ele, a essência da ação, o impulso vital. “Esto lo llamo 'impulso'. Cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo que fluye del interior del cuerpo, desconocido, pero tangible” (GROTOWSKI, 1993, p. 24)¹².

Grotowski, em seu desprezo pela falsidade, acreditava que o ser humano possui, por natureza, uma inquietude que, muitas vezes, se esconde atrás de fórmulas intelectuais da sociedade moderna e que o condenam à infelicidade. O homem e, conseqüentemente, o ator, deveria agir total e harmoniosamente, mesmo que necessitasse, em certas ocasiões, de uma máscara social consciente, com a qual é impossível romper completamente, a menos que seja no caos. Enfrentar a vida de frente e aceitar os seus perigos é apelar para as fontes da existência e, apenas a partir delas, é possível começar a funcionar verdadeiramente. Grotowski propõe o rompimento com as imagens sociais e a busca pelo ser universal que existe no ator.

Nos anos da década de 1960, Grotowski desenvolveu o conceito e a prática do treinamento, visando à preparação física como o crescimento pessoal e, conseqüentemente, buscando aumentar a qualidade psicotécnica do profissional da cena, o que chamou de “inteligência física” (SAVARESE, 1995, p. 250). Neste processo, a entrega era fundamental, pois a forma de treinar era mais importante que o conteúdo a ser apreendido. A quebra com o mito dos exercícios e do treinamento revelou que não são eles, em si, que conferem qualidade ao trabalho,

¹² Isto chama impulso. Cada ação física está precedida de um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível.

mas a maneira adequada de encará-los e praticá-los, a atmosfera de trabalho, as relações entre as pessoas, a intensidade das situações.

Nesta época, em que trabalhava com o *Teatr Laboratorium*, no Instituto de Investigação do Ator, em Wrocklaw, Grotowski (1992), utilizava-se do termo "teatro pobre", para designar seus espetáculos, extremamente simples, pois se preocupava, apenas, com elementos teatrais que julgava essenciais. A verdadeira natureza artística, o elemento fundamental no fenômeno teatral era o trabalho do ator e sua comunhão com o espectador. Os outros elementos, como cenografia, figurinos, iluminação, entre outros, eram considerados supérfluos. Os espaços escolhidos para os espetáculos deveriam ter relação com eles, não deveriam ser ilustrativos. Em sua publicação mais conhecida, **Em busca de um teatro pobre** (1992), aborda diversas maneiras de trabalhar o ator, no que se refere ao aparato corpóreo/vocal, pois não aceitava soluções cênicas que não partissem do ator, rejeitando o uso do que chamou de "bengalas". A obra referida não é suficiente para compreender toda sua atividade teatral, que remete à década de 1960 e demonstra uma incansável busca por orientações, que contribuíssem para o trabalho do ator. Entre as suas propostas de trabalho, procurava aprender os exercícios ou modelos iniciais buscados na memória e repeti-los, para poder, em seguida, transformá-los e utilizá-los, modificando suas energias, sua disposição espacial e sua dinâmica. Seu objetivo era que os atores controlassem os princípios que tornam o corpo vivo, tais como o equilíbrio, as oposições, o ritmo, as intensidades, entre outros, buscando um segundo reflexo condicionado, que trouxesse força para a expressão cênica. O rigor no preparo corporal dos atores, sem pensá-los como uma massa feita de músculos, ossos e órgãos, foi uma característica peculiar do trabalho de Grotowski. O corpo do ator, para além do aspecto material que lhe é inerente, era considerado como uma matéria privilegiada, por ser capaz de pulsar energia.

Grotowski também apoiou-se nas teorias yunguianas, buscando revelar os arquétipos presentes na memória cultural e genética. Trabalhou com cantos

diversos, com ritos arcaicos e com experiências transculturais, buscando penetrar no inconsciente coletivo, através do consciente. Para o autor, os atores deveriam procurar a humanidade em si mesmos e comunicar-se com o espectador, comungando com ele a celebração do acontecimento teatral. O corpo é memória, e a repetição dos exercícios visava chegar ao modelo ancestral, patrimônio da humanidade, trazendo a organicidade ao trabalho do ator. Voz e corpo em consonância, trabalhados através do fluxo do corpo que vocaliza, não da mente.

Grotowski, sob a influência de Artaud, também incorpora, entre seus objetivos, a busca por uma linguagem que admita a presença da improvisação. Em uma de suas fases, procurando abolir a sujeição ao texto, evoca emoções específicas, ligadas a determinados momentos da vida do ator. Também chegou a pensar em um teatro onde a encenação possa ser criada em cena.

O sagrado, presente em estudos oriundos da cultura balinesa, influenciou suas investigações. O ator potencializa sua energia e entra em um estado iluminado, que transcende a corporeidade cotidiana. Seu corpo é santo, porque realiza o sacrifício da doação ao público. Assim, Grotowski contribuiu, consideravelmente, com as maneiras de entender e aplicar os processos formativos de atores.

A transculturalidade, já evidenciada nas pesquisas de Grotowski, também é observada nas investigações de Eugênio Barba e sua **Antropologia Teatral** (1994), que é “o estudo do comportamento cênico, pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas.” (BARBA, 1994, p. 13). Para encontrar este comportamento, Barba realizou viagens pelo mundo, passou por diferentes culturas com os membros do Odin e desenvolveu um olhar para além da superfície da técnica, dos estilos e das tradições experimentadas. Dessa forma, a fim de desmitificar a técnica e diluir as separações culturais, Barba (1994) relata, com clareza, o caminho percorrido pelos integrantes do Odin, tentando misturar experiências conhecidas mundo afora, que pareciam interessantes para o ator, em busca do ideal utópico de

perfeição. Barba acreditava, primeiramente, que “composição era a habilidade do ator em criar signos para moldar seu corpo conscientemente, numa deformação rica em sugestividade e poder de associação” (BARBA, 1995, p. 244). Com o tempo, percebe este processo como algo imposto de fora para dentro, mesmo que resultasse em uma composição eficaz, teatralmente. Faltava profundidade e coragem para assumir a origem do vazio e enfrentá-lo. Na primeira fase do trabalho, todos faziam os mesmos exercícios até perceberem as necessidades individuais em cada treinamento. Posteriormente, todos passaram a realizar uma espécie de reavaliação do processo, para valorizar as necessidades de cada ator. O princípio pela busca da técnica também influenciou no trabalho vocal e em suas práticas, como a imitação de timbres e o uso dos ressonadores, segundo as orientações de Grotowski. Esse trabalho inicial, estritamente técnico, foi o alicerce de um treinamento considerado frio, mas que não deixava de produzir efeitos interessantes para a arte teatral.

Subsequentemente, Barba propôs uma mudança radical, resolvendo personalizar o treinamento de cada ator. Assim, cada um começou a fazer do seu jeito, sem perder de vista as necessidades e objetivos a serem buscados. No princípio foi difícil, pela falta de apoios advindos de uma referência externa, levando certo tempo para o treinamento tomar rumo. A experiência mostrou que o treinamento torna o ator capaz de ser coerente, preciso, orgânico em suas intenções, mas, de maneira alguma, garante qualidade artística, apenas prepara, potencializa. O treinamento é uma “via de mão dupla”, em que é preciso assimilar a técnica e, ao mesmo tempo, negá-la, no sentido de transcendê-la.

Para atingir essas metas, em busca da organicidade, foi preciso muito trabalho e dedicação do grupo. A exploração de ações precisas, que projetassem energias em determinadas direções; o uso do contra-impulso, para controlar o movimento nas alterações de direção e dinâmica; a conclusão da ação, mantendo a energia para o impulso da próxima ação, fazem parte das pesquisas de Barba, em busca dos princípios que regem o bios cênico, concentrando-se na qualidade,

na persistência e na disciplina dos atores. Dessa forma, Barba realiza uma trajetória clara, em busca de procedimentos que auxiliem o processo formativo de atores.

Os pontos acima descritos revelam como a intenção de desenvolver processos formativos sistematizados é clara e objetiva entre os artistas da cena. É de fundamental importância o auto-conhecimento, através da exploração de possibilidades diversas de treinamento corporal, em busca da elaboração de um trabalho do ator sobre si, consciente das necessidades de personalização, na apropriação das técnicas e dos procedimentos. Sem negar os saberes fundamentais da arte da Performance cênica, o conhecimento é importante para criar pontos de partida, para estimular e desenvolver os que buscam a transcendência. Enfim, como se tem pensado e aplicado, o treinamento para o ator na contemporaneidade?

A arte teatral, foco desta pesquisa, possui tradições diversificadas para seu processo formativo e criativo. O que há de comum nas diversas tradições teatrais, ao longo da história, é a proposta de uma prática, diretamente, voltada para os objetivos da cena. Não havia separação entre os procedimentos, formativo e criativo, como ainda, não há, em algumas propostas contemporâneas para o trabalho do ator. Nas palavras de Bonffitto (1999, p. 42) sobre o corpo no trabalho do ator, esta postura é, claramente, verificada: “Se pensarmos sobre o processo de formação do ator, poderíamos levantar possibilidades de percurso onde várias podem ser as matrizes de sua criação”. O autor analisa o processo formativo de atores, a partir da análise de suas matrizes de criação, ou seja, o processo formativo está, diretamente, ligado ao processo criativo. Tal característica marca uma diferença clássica no entendimento de processos formativos e criativos entre duas linguagens artísticas performáticas: a dança e o teatro. A dança possui, tradicionalmente, uma diferenciação explícita entre processo formativo e processo criativo. Os bailarinos fazem aulas de dança para exercitarem-se tecnicamente, realizam laboratórios de criação, para composição coreográfica e ensaios,

dedicados ao aprimoramento e lapidação do material produzido. Não se trata de defender este, ou aquele, procedimento. Acredita-se que diferentes percursos podem levar a processos eficientes, sejam aqueles elaborados para servir diretamente à cena, sejam aqueles elaborados para trabalhar o ator, independente daquilo que ele vai fazer em cena. O importante é verificar semelhanças e divergências, voltadas para os objetivos das linguagens, e as necessidades correspondentes às respectivas formas de comunicação e expressão, lançando um olhar sobre os processos aplicados na contemporaneidade, especialmente, aqueles pautados na hibridização.

Para Savarese (1995, p. 250), o treinamento é o ponto de partida para aquisição de conhecimentos, na arte do ator. O autor menciona que existem algumas peculiaridades, nas diferentes tradições teatrais, para a realização desse ponto de partida. Os orientais, por exemplo, não tinham treinamento específico, e sim, baseavam-se na imitação e repetição desde a infância até a maturidade, para adquirir autonomia. O aprendizado acontecia por acumulação e determinava os papéis de acordo com as qualidades físicas e estilísticas do ator. Este esquema garante a exatidão e a tradição, assegurando qualidade no resultado. Os ocidentais, durante o século XX, começaram a atentar para a necessidade de uma preparação específica para o ator, desvinculada de sua produção, priorizando a formação, em busca de competências independente do espetáculo. Contemporaneamente, a utilização de acrobacias no processo de treinamento tem sido um recurso muito utilizado. Mas sua importância não reside na busca pelo virtuosismo que, se acontece, é consequência, não objetivo. A importância do trabalho acrobático está, prioritariamente, no poder de enfrentar o desconhecido, na disponibilidade para buscar o novo, na oportunidade de testar a si mesmo, de sobrepujar o medo e a resistência ao ultrapassar limites. Ao transpor esse estágio, o ator passa a controlar suas energias por meio da prática, pois à medida que elas trazem força em conexão com o impulso, flexibilidade, voo e leveza, acabam por desenvolver qualidades psicofísicas. Ao desafiar a gravidade, a acrobacia

desenvolve o enfrentamento do mundo, o ator se sente capaz de ultrapassar dificuldades e se prepara para enfrentar o público, os imprevistos, enfim, tal técnica ajuda a prepará-lo para enfrentar a efemeridade de sua arte. Grotowski usou muito as acrobacias por acreditar na sua capacidade de destravar o corpo e transformá-lo em chama. Assim, a acrobacia pode ajudar a desenvolver a capacidade para improvisar, conseqüentemente, a criatividade contida no cerne da improvisação. O papel do mestre deste tipo de procedimento metodológico, não é ensinar a fazer uma parada de mão ou um rolo, mas fazer com que o ator compreenda que ele deve agir e reagir entregando-se integralmente. Essa é uma das maneiras de preparar o ator, sem a atenção estar voltada diretamente para o espetáculo. As acrobacias, o Pilates, a Yoga, a Eutonia, o Feldenkrais, entre quaisquer outras propostas que sejam eficazes para o ator, são válidas em seu processo formativo, especialmente, aquelas construídas pelo próprio ator, a partir de um profundo conhecimento de si, em busca de sanar as necessidades de aprimoramento pessoal, na busca por seus interesses artístico-expressivos.

O conceito schekneriano de comportamento restaurado, estudado no capítulo 2, também é fruto de uma elaboração corporal sobre si. A Restauração do Comportamento é a atividade realizada para resgatar, reconstruir, restituir, reorganizar comportamentos estéticos, rituais, culturais. O comportamento restaurado, sendo material fruto de escolhas humanas, não é natural e por isso pode ser modificado. Assim, restauração implica em mudança, é técnica viva, em atividade, sofre intervenções inovadoras, nutrindo seu desenvolvimento e transformações. O comportamento restaurado, bem como seus pedaços de comportamento independentes, sendo vivos, constantemente rearranjados e reconstruídos dinamicamente, estão sempre em transformação. A independência do comportamento restaurado pode ser percebida na mais absoluta sensação de originalidade, quando surgem unidades de comportamento conhecidas. A vida humana revela que existem inúmeros “mim mesmo” em cada pessoa. Esse contato com o si mesmo múltiplo pode ajudar o ator em seu processo criativo. A

experiência criativa resulta também do acúmulo de si mesmos.

Schechner (1995, p. 247) também reflete sobre o treinamento do ator, ao afirmar que ele possui cinco funções, que nem sempre existem separadas, mas se sobrepõem. Essas funções servem, primeiramente, para interpretar textos, com variedade e flexibilidade, quando o ator não é o autor primário, de modo que o habilite para uma infinidade de papéis bem diferentes. O treinamento também prepara o ator para trabalhar com o que o autor chamou de “texto de representação”, que é “o processo total de comunicação de muitos canais que compõe um espetáculo” (SCHECHNER, 1995, p. 247) como acontece com o *Nô*, por exemplo, que transcende a representação de um texto escrito, mas resulta de um texto total onde diversos componentes – música, gestual, dança, recitação, figurino – só existem amalgamados na linguagem. Serve também para preservar o conhecimento secreto, em que os saberes sobre o processo de treinamento significam “poder”, fazendo o elo entre diferentes realidades e tempos. Este é um processo íntimo, que só pode ser adquirido pessoalmente. Serve, ainda, para exercitar o ato de trazer o íntimo para fora, para a auto-expressão. E serve, finalmente, para formação de grupos, conferindo fidelidade cultural, envolvendo, geralmente, famílias, religiões ou políticas.

Percebe-se, atualmente, como prolifera a busca pelo aprimoramento do trabalho do ator, através de inumeráveis propostas de treinamento, sofrendo mudanças que acompanham os diferentes grupos sociais, culturas, estéticas, locais, épocas e circunstâncias. A grandeza das proposições de Stanislavski, por exemplo, está nas suas influências e no trabalho daqueles que criaram suas próprias trajetórias, tendo como ponto de partida suas sugestões, seja desdobrando-as ou contrapondo-se a elas. Ruffini (2001, p. 4) lembra que o teatro-laboratório, iniciado por Stanislavski, atravessa tempos, locais e protagonistas, adentrando no século XX como “lugar escolhido da 'cultura ativa', que se funda sobre o trabalho corporal.”

Na tentativa de realizar uma revisão de encontros conceituais, verifica-se

que uma das diferenças básicas entre as propostas de Stanislavski e Grotowski relaciona-se ao contexto a que pertenciam. Enquanto o primeiro baseava o processo criativo do ator na circunstância presente nas situações exploradas, na convenção e no jogo social, o segundo buscava a ação física em sua corrente básica. O ator deve buscar o impulso responsável pela inserção nesta corrente, voltada para a expressão elementar do ser humano. Outra relação verificada foi a que, para Barba (1995, p. 205), a restauração do comportamento de Schechner apoia-se em leis baseadas na pré-expressividade. Se a pré-expressividade é o corpo cênico em condições de atuar e constitui parte da competência do performer, deve englobar um conjunto de qualidades adquiridas e regidas por princípios que tornam o *bios* cênico pré-expressivo. Tornar-se pré-expressivo, por sua vez, resulta de uma intenção da prática e de direcionamentos regidos por escolhas, sendo que o ator precisa aprimorar seu aparato corporal apoiado em determinados exercícios práticos, configurar um treinamento para atingir esse nível pré-expressivo. O tempo e o cuidado, dedicados à prática de comportamentos restaurados em busca de um *bios* cênico pré-expressivo, acabam sendo assimilados pelo praticante e parecendo natural a ele e a quem o observa.

Atualmente, não são poucas as pesquisas realizadas por estudiosos da história do teatro rotulado ocidental, sobre algumas características que, de modo geral, marcam os processos formativos das artes cênicas no oriente e que têm sido incorporadas às práticas de grupos teatrais, em diversas partes do mundo, como se viu com Grotowski e Barba, por exemplo. Algumas características dessas formas cênicas, que tanto têm atraído a atenção dos representantes do teatro de tradição ocidental, são semelhantes às encontradas neste estudo. A tradição oriental partiu de uma orientação voltada para a cena, em que o texto, mesmo que presente em algumas linguagens, não é o elemento principal, ponto de partida ou centro motor. Não havia uma hierarquia que colocasse a escrita em vantagem sobre a cena e seus elementos intrínsecos, pelo contrário, a cena ditava as regras

e os textos eram elaborados para atender às necessidades da cena. Nos espetáculos, não havia a divisão da cena em teatro, dança e música, pois sons, movimento e ação aconteciam pela via da estilização simbólica, presente nos códigos compartilhados culturalmente. A sistematização dos saberes respeitou e obedeceu ao conhecimento transmitido por gerações, e a prática diária e disciplinada, ao longo da vida, trazia a experiência necessária para o ofício. As relações humanas eram mais pessoais e menos conteudistas.

Nos dias de hoje, com os processos de desfronteirização e com a rapidez que correm os saberes e as informações, houve uma espécie de diluição desse percurso de transmissão do conhecimento, bem como da manutenção das linguagens puras. A grande maioria das artes tradicionais, hoje, visa à recuperação e preservação do patrimônio histórico, ou carregam um apelo turístico, sobrevivendo enquanto “veios de *rememorações*” (RABETTI, 2000, p. 4). Algo semelhante aconteceu com estudos recentes sobre a *Commédia Dell'Arte*, porém esta, ligada às culturas ocidentais, possuía uma tradição marcada pela linguagem teatral e desapareceu completamente por anos, dificultando as investigações. Seus estudos recentes estimularam a discussão sobre o papel da improvisação nas Performances. Este percurso histórico da cena oriental e da *Commédia Dell'Arte* assemelha-se à prática da Trova, hoje, no Rio Grande do Sul, portanto, assemelha-se às características próprias do universo popular. Pode-se verificar tal semelhança ao considerar a valorização da poesia, enquanto Performance, e não a existência de uma hierarquia da escrita; a harmonia e a unidade entre música e poesia e, especialmente, os processos de transmissão do conhecimento, baseados na tradição e nas relações sociais, dotados de um caráter mais pessoal e menos conteudista.

Como foi visto, este capítulo não buscou realizar uma listagem dos processos formativos voltados para o ator existentes no mundo, mas, sim, realizar um misto de trajetórias, conceitos, propostas e encontros, na tentativa de esboçar um panorama geral sobre as formas de transmissão e aquisição de

conhecimentos sobre a arte do ator. É importante notar que os processos formativos e criativos para o trabalho do ator são inesgotáveis, pois estão ligadas ao universo da criação. As criações artísticas teatrais –, que correspondem ao arranjo de simbolismos gestuais e verbais para a cena, enquanto elementos fundamentais da linguagem teatral – desenvolvem-se pela via da exploração laboratorial, que fomenta os processos formativos, em busca do corpo preparado e voltado para as necessidades da cena. Os exercícios realizados em laboratório e mediados por processos improvisacionais são excelentes dinamizadores de atividades corporais efêmeras. O desenvolvimento da habilidade para improvisar traz para o ser humano a capacidade de ser flexível diante dos obstáculos cotidianos, assim como traz para o ator a capacidade de lidar tranquilamente com seu ofício, uma vez que ele é, por essência, efêmero. Dessa forma, é fundamental que a improvisação faça parte dos trabalhos laboratoriais dos atores, devido à sua importância enquanto elemento impulsionador da criatividade, da disponibilidade para ação/reação, da atenção e da presença.

Assim, na tentativa de utilizar um caso concreto, que fornecesse elementos para a aproximação com o trabalho do trovador gaúcho, optou-se pela análise de um processo de montagem de espetáculo considerado muito bom. O critério de qualidade partiu tanto do público leigo, quanto do público especializado: pela excelente recepção da plateia ao espetáculo; de modo geral, também da banca de professores da Universidade Federal de Santa Maria e dos outros professores; dos festivais onde recebeu premiações, e pelos convites que continuou recebendo para participar de eventos de natureza diversa.

5 UM ESPETÁCULO TEATRAL: “ÁGUA QUENTE, ERVA E CUIA”



Figura 19 – Os personagens: Austricliniana, Justiniano e Cidalisa

O espetáculo teatral que é comentado, neste capítulo, estreou em janeiro de 2006, como resultado de uma pesquisa para montagem cênica. A encenação foi realizada por Régis D'Ávila, aluno formando em artes cênicas na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), com opção em direção teatral, e contou com a participação de três atores, dois formandos com opção em interpretação teatral,

Tiago Teles e Luise Scherer, e uma aluna do sexto semestre letivo, Paula Lafayette.

O espetáculo resultante foi intitulado “Água quente, erva e cuia”, e a sua escolha como obra artística a ser analisada deveu-se à possibilidade de detectar, na prática de uma montagem cênica, a construção de uma corporeidade cênica, a formação dos atores participantes e o aspecto improvisacional aplicado ao processo. Esses pontos foram considerados, na pesquisa, como componentes fundamentais para o trabalho do ator e, ao mesmo tempo, foram verificados nas Performances dos trovadores gaúchos.

A proposta inicial da montagem foi construir a linha de ação e o texto, coletivamente, tendo uma base qualquer como ponto de partida. Para esta base, foi escolhido o universo cultural do gaúcho, na contemporaneidade. Seus hábitos, costumes e tradições foram o mote para criação. É importante salientar que esta base poderia ser outra qualquer, até mesmo um texto pertencente à literatura dramática universal, pois seu papel no processo foi fornecer o referencial, o ponto de partida para alavancar a criação. Os integrantes do grupo realizaram pesquisa de campo, em que observaram pessoas pertencentes ao seu próprio convívio, como parentes e vizinhos, em especial, mas também observaram outros grupos sociais do Rio Grande do Sul escolhidos ao acaso.

Partindo do pressuposto de que o brasileiro tem um humor e uma alegria peculiares ao seu universo cultural, buscou-se elaborar um espetáculo que valorizasse esse aspecto, tão comum entre os brasileiros, de modo geral e, entre os gaúchos, em especial. Assim, a comicidade foi recorrente desde os primeiros ensaios, porém sem uma preocupação focada em princípio no gênero cômico, mas como consequência advinda das situações, oriunda da vivência em campo e explorada em laboratório.

A alegria que marcou o processo surgiu diante de uma proposta que colocava o diretor como canalizador da criação, e os atores, como criadores do espetáculo como um todo. Acreditou-se que a liberdade de criação conferiu

cumplicidade à relação entre diretor e atores e trouxe, ainda, uma sensação de responsabilidade do grupo sobre a autoria do espetáculo. De acordo com as palavras do diretor, “a estrutura, com seu enredo a ser criado e executado pelos atores integrantes do processo, propiciou a eles uma liberdade de expressão tanto no momento de criação quanto durante a atuação” (D'ÁVILA, 2006).

O encaminhamento proposto para o processo criativo de “Água quente, erva e cuia” envolveu outras abordagens, que não serão verificadas aqui, por não se referirem ao foco da investigação. Assim, busca-se restringir à particularidade do processo, que foi o desenvolvimento de uma corporeidade cênica, aplicado a atores com formação superior, aliado à incorporação do aspecto improvisacional. A proposta de criação do espetáculo teve em seu cerne o aspecto improvisacional no que se refere ao treinamento, ao processo criativo e às Performances.

Sendo assim, primeiramente, o aspecto improvisacional trabalhado durante o treinamento orientou-se para o desenvolvimento do potencial corporal dos atores, voltados para cena. Buscou-se um ator disponível, atento, pulsante, dominando o tempo e o espaço a favor de suas qualidades expressivas. Para tal, foram utilizados dois recursos: primeiro, o uso de exercícios preparatórios e, segundo, a elaboração de personagens-tipo estilizados, tal como se fazia na *Commédia Dell'Arte* italiana e em outras formas teatrais, antes e depois dela.

Os exercícios preparatórios, realizados após o aquecimento individualizado, compunham-se de acrobacias e do que foi chamado de enraizamento, a partir do qual fundiu-se o processo de criação.

As acrobacias não foram escolhidas porque os integrantes da *Commédia Dell'Arte* assim o faziam: “dilatação ou distorção das tensões físicas aliadas a verdadeiras acrobacias também eram herança dos truões: quedas, cambalhotas, saltos mortais com variações cada vez mais complexas, são elementos a mais de um saber teatral cada vez mais codificado.” (BARNI apud SCALA, 2003, p. 32). As acrobacias foram escolhidas e utilizadas no processo porque acreditou-se que

O exercício acrobático dá ao ator a oportunidade de testar sua força. A princípio, o exercício é usado para ajudá-lo a sobrepujar o medo e a resistência, a ultrapassar seus limites; depois, ele se torna um meio de controlar energias aparentemente incontroláveis, de encontrar, por exemplo, os contra impulsos necessários para cair sem se ferir ou de planar no ar em desafio a lei da gravidade. Acima e além do exercício, essas conquistas encorajam o ator: “mesmo que eu não faça isso, sou capaz de fazê-lo” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 252)

O enraizamento partia do desenvolvimento do potencial dos atores, seguindo amalgamado à criação, induzida por jogos improvisacionais, que eram, por sua vez, realizados segundo a estrutura dos *lazzi*, a caminho da criação de um *canovaccio*¹³. No processo criativo de “Água quente, erva e cuia”, os *lazzi* propiciaram a criação de situações definidas que, posteriormente interligadas, desembocaram no *canovaccio*, ou seja, na linha de ação, ou roteiro resultante da ligação construída através dos *lazzi*. Assim, o enraizamento iniciava com o objetivo de ativar e desenvolver o potencial corporal dos atores, procurando prepará-los para a criação. Neste procedimento, buscou-se dar atenção aos pés e integrar o ritmo da respiração, procurando ampliar o contato com o chão e fortalecer sua base, a partir da qual a ação aconteceria. O ato de relacionar-se, consciente e ritmicamente, com o chão, a partir dos pés, refletiu-se, posteriormente, para o resto do corpo, como ondas experimentadas até as ramificações corporais e, para além delas, como projeções no espaço. A respiração foi adquirindo som vocal, em consonância com o processo exploratório descrito. Em consequência deste trabalho e iniciando os deslocamentos pelo espaço, buscou-se os impulsos para a realização dos movimentos, de modo a executá-los em sua plenitude, oferecendo-lhes clareza e precisão. Simultaneamente, a exploração da vocalidade acompanhava o processo, buscando a experimentação dos *grammelot*¹⁴, articulando as vogais e consoantes, através da produção de uma sonoridade, sem tentar produzir significados. Na

13 Lazzi eram recursos cênicos elaborados pelos atores da *Commedia Dell'Arte* para resolver cenas, para fazer rir ou para gerar um conflito, funcionando, muitas vezes, para situações emergenciais. Os atores ensaiavam diversos *lazzi*, que guardavam em seu repertório.

14 Quando o ator pronuncia sons ou palavras sem sentido semiológico, tentando fazer-se compreender.

sequência, procurou-se a dinamização do exercício, alterando formas, ritmos e a exploração do espaço à medida que ia sendo introduzido o conteúdo a ser explorado. Neste momento, a vocalização começou a pronunciar palavras. O conteúdo explorado voltava-se para a criação, sem interrupções. Às vezes, orientava-se para o desenvolvimento da corporeidade dos personagens-tipo em construção, e outras para a improvisação de situações extraídas da pesquisa de campo, formando os *lazzi* que, por sua vez, deram origem ao *canovaccio* “Água quente, erva e cuia”.

A corporeidade, construída para a elaboração dos personagens-tipo, partiu de improvisações voltadas para a experimentação de características das pessoas observadas em campo e amalgamadas aos tipos extraídos da *Comédia Dell'Arte*. As figuras típicas da *Comédia Dell'Arte* possuíam características humanas universais, como avareza, arrogância, luxúria, ingenuidade e agiam de acordo com elas, de maneira singular. Os atores dedicavam-se à elaboração de seus tipos, atribuindo-lhes características próprias, assim, os personagens adquiriam a singularidade do ator que os representava, mesmo que suas características fossem as mesmas nas montagens das diversas trupes existentes. Os tipos criados para a composição dos personagens do espetáculo “Água quente, erva e cuia” basearam-se nas características universais do ser humano, detectadas na *Comédia*, atreladas ao universo vivenciado na pesquisa de campo e às características de cada ator criador. A experimentação, voltada para a criação da corporeidade de cada personagem-tipo, incluiu a definição de posturas, vozes, gestual, enfim, todo um repertório a ser lapidado em função da linha de ação, que também se delineava. Dessa forma, surgiram os três personagens do espetáculo.

A descrição dos personagens-tipo do espetáculo realizada, a seguir, pode fornecer elementos que permitem imaginar a corporeidade cênica construída. O velho Justiniano (figura 20), do ator Tiago Teles, pai de Austricliniana, é um homem rural que, em sua simplicidade, carrega consigo a tradição do povo riograndense, responsável pela identificação com a figura do gaúcho. A

Austricliniana (figura 21), da atriz Paula Lafayette, filha do peão de fazenda Justiniano e mãe de Cidalisa do Laço, é uma mulher, com cerca de trinta e cinco anos, que fugiu da fazenda onde morava com o pai, a fim de tornar-se uma mulher urbana. Ela esforça-se para parecer uma dama da sociedade, mas consegue ser, apenas, uma ajudante de assistente de manicure. Cidalisa do Laço (figura 22), personagem de Luise Scherer, é filha de Austricliniana e neta de Justiniano. Adolescente, de doze anos, com criação estritamente urbana, extremamente ingênua, é refém de seu pequeno apartamento, com suas diversões tecnológicas, e da relação com a mãe, que vive entorpecida de calmantes, sendo incapaz de prepará-la para a vida. O espetáculo conta, ainda, com outras duas personagens, compostas pelas atrizes. São as velhas, extremamente francas, Firmina e Floxina, responsáveis por receber o público que entra no teatro e introduzir o espetáculo.



Figura 20 – O personagem Justiniano, do ator Tiago Teles



Figura 21 – A personagem Austricliniana, da atriz Paula Lafayette



Figura 22 – A personagem Cidalisa, da atriz Luise Scherer

As improvisações sobre o universo cultural vivido em campo são uma parte destacada do processo de criação, responsável pela linha transversal da ação. A partir de temas extraídos da pesquisa de campo, foram realizados os jogos improvisacionais que desembocaram na criação de algumas cenas que foram, posteriormente, interligadas e relacionadas na construção da linha de ação resultante do espetáculo. Se, por um lado, o processo seguiu um curso fragmentado, típico do olhar contemporâneo, o viés cultural, bem como a experiência conjunta do grupo, conferiu-lhe a unidade almejada.

Construída a linha de ação base, a proposta foi continuar o processo, sem fixação rígida nas partituras corpóreo-vocais, abrindo espaço para transformações, a cada ensaio, que foram adquirindo a característica de experimento. Como o público da *Commédia* formava-se, geralmente, nas praças centrais das cidades, seu caráter popular devia-se, principalmente, ao contato que se estabelecia com o público, além da sátira, da dinâmica das atuações exageradas e lúdicas, com gestos grandiosos e precisos, dos enredos apimentados, dotados de situações intrigantes, repletas de pequenas confusões, do colorido alegre dos figurinos, entre outras características peculiares. Assim, alguns ensaios foram realizados fora das salas de aula, na rua, em contato com os transeuntes, trazendo, não apenas novos elementos a serem incorporados nas situações em construção, mas desenvolvendo uma atitude flexível por parte dos atores e aberta ao inesperado.

Essa proposta alimentou, posteriormente, a atitude de jogo constante entre atores, nos momentos em que a sua relação mantinha certa distância do público, e entre atores e a plateia, nos momentos em que havia relação direta entre eles, proporcionando espaço para a intervenção do público. Este transitar entre as possibilidades de intervenção e quebra para o palco italiano aproxima e distancia atores e público, provocando sensações diversas. Ao iniciar em contato direto, aproxima e conquista, criando vínculos e cumplicidade praticamente intransponíveis e, em seguida, mesmo ao distanciar-se, guarda a aproximação já garantida e a mantém, na medida em que trafega pelo universal presente na

cultura, transita pelo espaço e pelo tempo, pelo fragmentado e pela unificação, enfim, propõe uma concepção próxima da plateia, dentro da diversidade reconhecível. Esta é uma característica das manifestações populares.

O trabalho realizado assume a marca da contemporaneidade em diversos aspectos. Primeiro, ao desenvolver um processo interdisciplinar, que dialogou com a antropologia, ao adotar a pesquisa de campo como procedimento metodológico. Segundo, ao amalgamar características universais do ser humano, portanto, presentes nos próprios atores, às características culturais e circunstanciais absorvidas em campo. A proposta ainda promoveu a construção de personagens dinâmicos, em constante transformação, pois acompanhavam o amadurecimento dos atores durante sua vida, com reflexo direto nas apresentações, claramente não cristalizadas, abolindo o psicologismo e a construção definitiva. Terceiro, a intenção do grupo, de conferir autonomia a todos os integrantes, sem autoridade, desembocou em uma criação sem as hierarquias que tanto marcaram a história do teatro. O material textual foi elaborado pelo grupo de artistas, bem como os personagens, as ações e a organização das situações. O jogo com a plateia se transformou e garantiu o renascimento em cada apresentação. Quarto, o espetáculo transitava pelo tempo ao ligar a tradição à complexidade do mundo contemporâneo, bem como ao relacionar passado e presente; transitava pelo espaço ao reunir e confrontar os embates entre campo e cidade, entre o próximo e o distante, entre o real e o imaginário. Finalmente, a maturidade deste trabalho repousa na sua consciência da postura da arte teatral na contemporaneidade, assimilando os questionamentos de seu tempo e respeitando suas conquistas históricas.

A partir da descrição do espetáculo “Água quente, erva e cuia” (figura 23), realizada neste capítulo, fica claro o perfil do processo empreendido pelo diretor e seus atores, que resulta de uma formação sistemática, proveniente das estruturas construídas pelos esquemas de ensino formal. Desde o aquecimento, passando pelo treinamento, processo criativo e Performance, a trajetória foi minuciosamente

pensada, em termos de referenciais teóricos e práticos, esquematizada e encaixada em um cronograma de trabalho. O relatório, que acompanha o processo¹⁵, demonstra toda a trajetória empreendida, o esforço do grupo para corresponder às expectativas da proposta, e os resultados cênicos obtidos estão registrados no DVD que acompanha a tese (anexo 11)¹⁶.

15 Ver monografia.

16 O espetáculo era requisito parcial para formatura no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), e foi fomentado por bolsa de iniciação científica ao aluno formando em direção, concedida pela UFSM, com orientação da proponente desta pesquisa. Após a estreia de formatura, dias 18 e 19 de janeiro de 2006, o espetáculo realizou diversas apresentações posteriores, ao longo de 2006 e 2007. Em maio de 2006, apresentou-se no Teatro Universitário Independente (TUI), Santa Maria/RS; em 7 de junho de 2006, no Teatro Caixa Preta, em Santa Maria/RS, pelo projeto "Cultura na SEDUFSM"; em 10 de agosto de 2006, no 1º FESTCARBO, Festival de Teatro da Região Carbonífera em Arroio dos Ratos/RS, quando ganhou os prêmios de melhor atriz, para Luise Scherer, melhor cenário, para Robson Fagundes, e melhor espetáculo, no júri popular. O espetáculo está, atualmente, em fase de captação de recursos, pois o projeto foi aprovado pela Lei Rouanet, Lei de Incentivo Fiscal Federal. O projeto consiste de trinta e uma apresentações, em trinta cidades diferentes do Rio Grande do Sul, em CTGs, de forma gratuita. Em agosto de 2006, apresentou-se no Festival de Teatro de Dom Pedrito/RS; em 19 de setembro de 2006, no Theatro Treze de Maio em Santa Maria/RS; em dezembro de 2006, no clube social "Carvão Gaúcho" em Santa Maria/RS, para a Construtora NIMA; em 7 de novembro de 2007, no Theatro Treze de Maio, em Santa Maria/RS, pelo projeto "Treze, o Palco da Cultura"; em 12 de dezembro de 2007, em Silveira Martins/RS, no 1º Festival Internacional da Primavera. A partir do espetáculo, formaram-se, ainda, dois quadros do "Uivo do Coyote", que são apresentações, compostas por pequenos esquetes e apresentadas em bares e festas. Os quadros são "Falando de Sexo com Firmina e Froxina" e "Galpão do Justiniano Criolo". Este último foi apresentado como esquete independente, no 6º SANTA CENA, Festival Municipal de Artes Cênicas, de Santa Maria/RS, em 2007. Alguns personagens da peça também foram solicitados para realizar eventos, como a personagem Austríclina, que esteve fazendo intervenções na 8ª edição da Feira das Profissões da UFSM, de 23 a 25 de novembro de 2006; as personagens Firmina e Froxina, estiveram em um evento beneficente, a Feijoada do Diário de Santa Maria, no Clube Dores, em 2007; os personagens Justiniano, Austríclina e Cidalisa estiveram fazendo intervenções em uma festa do CTG Sentinela da Querência, em Santa Maria; Justiniano e Cidalisa fizeram a apresentação de um evento, no Hotel Morotin, e também fizeram animação de festas particulares.



Figura 23 – Cena final com os três personagens

6 UM PARALELO ENTRE CORPOS EM PERFORMANCE: TROVADORES GAÚCHOS E ATORES

O paralelo realizado entre os Corpos em Performance, dos trovadores e dos atores, visou lançar o olhar sobre a elaboração da **corporeidade**, voltada para as Performances enquanto ponto de partida para, então, focar os dois itens abordados: os **processos formativos** peculiares e os **aspectos improvisacionais**, detectados em cada manifestação. Inicialmente, buscou-se apontar os principais pontos levantados, através do estudo da escassa bibliografia sobre Trova gaúcha, quando existente; da observação empreendida nas pesquisas de campo e do discurso dos trovadores sobre si mesmos, extraídos das entrevistas. Os itens, que integram as planilhas de avaliação utilizadas pelos julgadores nos eventos de Trova, também foram abordados na discussão. Paralelamente, buscou-se traçar a relação com os discursos atuais sobre o trabalho do ator, extraídos dos pontos ressaltados pelos mestres da arte teatral, escolhidos devido à influência que exerceram, e ainda exercem, nos meios teatrais contemporâneos, bem como extraídos do processo de montagem e das Performances do espetáculo “Água quente, erva e cuia”, selecionado como suporte da análise.

6.1 Elaboração da Corporeidade para as Performances

O primeiro ponto a ser abordado refere-se à questão da corporeidade cênica observada nas duas manifestações estudadas: a Trova e o Teatro. O corpo, elaborado para um objetivo que não é utilitário ou funcional, sublima-se ao atingir um patamar de expressão cultural e artística.

Os trovadores constroem sua corporeidade, como se pode perceber nos eventos visitados, sem uma intenção objetiva aparente, nem explícita no seu discurso. Para eles, o importante é fazer os versos, com profundidade de conteúdo e seguindo as regras formais de cada modalidade. Segundo a grande maioria dos trovadores, sua atenção volta-se, completamente, para atingir um estado de concentração, que permita a boa Performance¹⁷. A grande maioria dos trovadores afirma não se importar com seu corpo, nem com a voz, quando estão em Performance. Por outro lado, seu corpo, bem como sua corporeidade, carregam, em primeiro lugar, a marca da cultura tradicionalista gaúcha, espelhando sua virilidade, combatividade, precisão e capacidade de organização. Sua postura imponente, ereta, os pés firmes no chão e o olhar focado no infinito demonstra uma atitude decidida (figura 24). Tal postura é histórica, pois resulta do contexto geográfico fronteiro, marcado pela presença de lutas por um longo período. Esse contexto faz parte da formação cultural identitária do gaúcho, mesmo não havendo mais guerras nos tempos atuais permanece seu típico tom de superioridade. A coragem, característica do guerreiro, é a mesma coragem que estimula o trovador ao enfrentamento estabelecido no combate poético da Trova. A atitude superior e decidida dos trovadores, pronta para o enfrentamento, revela sua postura, que aliada às particularidades de cada um, define sua corporeidade em Performance.

Esta corporeidade do trovador gaúcho, que revela a imagem arquetípica do guerreiro ancestral, sempre de prontidão para luta, condensando nela suas características próprias, também carrega os segredos que compõem o acervo técnico necessário à arte de cantar no improvisado. No discurso dos trovadores, eles parecem não dar importância ao seu corpo e não admitem uma corporeidade construída para o duelo. O mesmo discurso revela que eles observam uma característica, nos seus pares, que denominam de estilo. Observam nos outros,

17 Nos discursos, oriundos das entrevistas, a boa Performance é aquela que permite elaborar versos com qualidade de conhecimento, de acordo com a métrica e o esquema de rimas.

mas não em si. Assim, estes trovadores carregam um paradoxo em seu discurso. Por um lado, afirmam não pensar em seu corpo, em sua postura, em seu modo de agir ou utilizar o aparato corpóreo-vocal, afirmam pensar apenas na elaboração dos versos. Se a vocalidade é fruto do movimento corporal e a vocalidade poética é ação vocal, é o corpo como um todo que fala, que expressa e que comunica, impondo autoridade peculiar ao combate metafórico da Trova. Por esse motivo, os mesmos trovadores estão, continuamente, chamando a atenção para o estilo de cada cantador, no ato de trovar.

Os exemplos são verificados nas falas dos trovadores coletadas em entrevistas, a respeito de si e de sua auto-imagem corpora: “Eu me vejo como o trovador mais bonito, gostoso, charmoso e carismático que existe” (Vitor Hugo, entrevista concedida por e-mail); “fisicamente eu acho que tô assim meio concentrado. Eu acho que tô mais preocupado é em produzir o meu verso do que na minha própria imagem” (João Benito, ENART, 2007); “No momento que tu transmitiu a mensagem, que o público te entendeu, aí tu não vai olhar se tu tá fazendo careta, se tá olhando pra cima.” (Beni Irajá do Nascimento, ENART, 2007); “Quanto a minha imagem cotidiana, posso dizer que não muda em relação ao palco, porque procuro agir com sinceridade, respeito e principalmente, confiança no que faço. No palco, me vejo apenas como um ser humano que gosta de uma arte e procura desenvolvê-la com máximo de perfeição.” (Valter Nunes Portalete, entrevista concedida por e-mail). Mas, a maioria percebe que cada colega trovador possui um estilo próprio de Performance, como foi detectado nas entrevistas. Eles sabem que possuem o que denominam de estilo próprio, sabem que este estilo reflete os valores da cultura tradicionalista, desde o plano postural até o traje vestido, sabem que sua herança vem, na maioria das vezes, de família ou de parentes e conhecidos muito próximos, e mais, sabem apontar o que apreenderam de cada fonte e como incorporaram tais características em si mesmos, considerando as particularidades pessoais.



Figura 24- O trovador Joaquim José de Jesus Hugo, o Teixeira

Nesse sentido, pode-se pensar em termos de acervos técnicos, como requisitou Rabetti (2000). Observa-se, claramente, nas entrevistas, os parentescos e as influências recebidas.

As características são complementadas pelo traje típico, a pilcha (figuras 25 e 26), que é normatizada por leis (anexo 10) formuladas e regulamentadas pelos integrantes do MTG¹⁸. A pilcha é obrigatória nos eventos de Trova organizados pelos integrantes do tradicionalismo gaúcho e funciona como uma moldura do corpo, conferindo-lhe o acabamento final. Os trovadores têm a pilcha como uma parte necessária de si, como se ela fosse uma extensão do corpo, no momento da Performance.

Quanto à voz, ou quanto ao que pensam sobre o papel da qualidade vocal da Performance, o discurso é semelhante. Eles não parecem preocupados se o som da sua voz é afinada e agradável.

Para os trovadores, a construção dos versos depende da capacidade de elaborá-los com profundidade de conteúdo, respeitando a estrutura de cada modalidade, mais do que das qualidades vocais do repentista, sejam elas rítmicas, melódicas, de afinação, de dicção, de timbre, de projeção, entre outras. Ao mesmo tempo, os trovadores elogiam a qualidade do som vocal dos colegas. A Performance do trovador gaúcho resulta da materialidade de sua voz, organizada musical e poeticamente, em forma de palavras.

18 Segundo Zattera (1998, p. 222), a pilcha dos tradicionalistas gaúchos possui variantes correspondentes às situações e/ou pessoas às quais são destinadas. A masculina completa é composta pela bombacha, pela camisa, pelas botas, pelo lenço, pela guaiaca – espécie de cinturão com compartimentos para os apetrechos do peão – e pelo chapéu, também se usa paletó, casaco e o poncho, conforme o frio e, eventualmente, um colete. A pilcha feminina é composta pelo vestido de prenda, a saia de armação, as bombachinhas, meias longas e um sapato tipo boneca. Há variações para ocasião e para idades.



Figura 25 – A pilcha masculina, imagem extraída do livro **Indumentária Gaúcha**, de Antonio Augusto Fagundes



Figura 26 – A pilcha feminina, imagem extraída do livro **Indumentária Gaúcha**, de Antonio Augusto Fagundes

A Performance do trovador gaúcho resulta da concretude de sua voz, a vocalidade, que se materializa através da respiração e da vibração das suas cordas vocais. Assim, a manifestação da vocalidade do trovador gaúcho, em Performance, não se baseia, apenas, em normas estruturais da poesia, em regras gramaticais e fonéticas, no reconhecimento de palavras do vocabulário gauchesco e seus significados, nem apenas no conhecimento de assuntos que permitem a profundidade na abordagem dos conteúdos. O trovador, em Performance, é um corpo-voz-poesia, que vai além dos elementos técnicos mensuráveis. É o conjunto performático que compõe o jogo. É desta maneira que o trovador, ao manifestar sua vocalidade, representa um contexto sociocultural, fazendo ouvir aquele que fala, não uma voz qualquer.

Nos festivais de Trova, visitados durante a pesquisa de campo, notou-se que a grande maioria dos trovadores, percebendo o sucesso de sua Performance, vai se agigantando, ao longo da disputa, e o parceiro, estimulado pela qualidade do jogo, geralmente, acompanha o seu agigantamento. Em outras situações, mais raras, onde o jogo não flui a favor da Trova, um ou mais trovadores acabam se entregando ao fracasso e afundando a Performance, ao perceber seu erro ou a falta de domínio no desenvolvimento do assunto e do jogo. A situação mostra, claramente, a importância do jogo entre os cantadores, entre eles e a plateia e revela também o domínio da presença corporal, diante do improviso, que é sentida por eles com facilidade.

A avaliação da comissão organizadora dos eventos respeita os itens contidos na planilha. O respeito à construção própria de cada modalidade, a fluência e a qualidade na abordagem do tema, são quesitos considerados importantes, mas não constam na planilha, por não serem mensuráveis. Também não há regra que determine a corporeidade do trovador, mas sua postura, no palco, influi significativamente na Performance, devido ao poder de cativar a plateia com seu carisma, proveniente da harmonia de seus gestos e da potência de sua voz. Nas entrevistas realizadas, a recorrência da observação sobre o estilo

dos trovadores recaiu sobre a postura característica do trovador Ventania, atirando o tronco para trás.

No que se refere à arte teatral, ao longo da sua história e das elaboradas construções corporais dos atores, o conhecimento sobre os saberes das artes performáticas também era transmitido pela tradição das famílias de atores como, por exemplo, na *Comédia Dell'Arte*, ou em algumas formas dos teatros orientais, como o *Nô*, ou correspondiam a alguns comportamentos para papéis-padrão, como o do vilão, da mocinha e do herói. O preparo advinha da observação e da imitação sistemática, geralmente, encaminhada por um mestre, e que amadurecia com a repetição re-elaborada e a experiência. De alguma forma, o conhecimento é adquirido, assimilado e transformado desde o início da história do teatro, acompanhando os contextos socioculturais e as formas de pensar o mundo que amparam as concepções estéticas, entre as diversas influências que pudessem atuar sobre esses processos.

De modo geral, ao longo dos tempos, os processos de criação de uma corporeidade voltada para os objetivos da cena diferem de acordo com a história do trabalho do ator, em seus contextos sociais e culturais. No entanto, um personagem criado, por exemplo, vai refletir traços do seu criador, independente do contexto em que se insere, bem como da existência de identificação entre personagem/ator. Um é criação do outro, é o corpo do ator que materializa a experiência da atuação, desde o processo de criação até, e durante, a apresentação de cada espetáculo. O ator, com seu papel estabelecido, torna-se o foco central da cena, sem perder a consciência de si e de sua identidade. Mesmo que a criação tenha origem em uma peça dramática da literatura tradicional, sob os direcionamentos texto-cêntricos, que reinaram séculos absolutos, o personagem e o modo de realizar a ação ainda terão características de seu criador.

Durante o reinado do diretor criador, tendo a estética realista como uma das suas maiores representantes, buscou-se mostrar a metamorfose completa entre

ator e personagem, o público deveria enxergar o personagem. Já outros tipos de teatro, com características que tendiam ao anti-ilusionismo, como o brechtiniano, por exemplo, buscaram mostrar o ator e o personagem, separadamente. Funcionava, como explicou Sartre (apud CHACRA, 1991, p. 76), assim: “eu espectador vejo a personagem e esta não me vê. Quando a personagem passa a me ver eu vejo o ator”. Outra possibilidade cênica, frequentemente, explorada por atores na contemporaneidade é quando não se trata de um personagem criado que atua e, sim, do próprio ator. É ele quem realiza a ação sem a necessidade de se criar uma segunda pessoa fictícia representada, aqui apenas a situação permanece fictícia. A exploração do homônimo no teatro veio questionar a situação instituída do personagem, que privilegia o heterônimo, reinando absoluto até pouco tempo. Independente da concepção da cena, a ação e as situações são fictícias, portanto, mesmo sem a representação de personagens, mesmo sem linearidade espaço-temporal na ação, uma Performance teatral é ficção, permanecendo a dualidade, se não na relação ator/personagem, na interação entre o real e o fictício, simultaneamente, com os quais o performer, enquanto presença corporal cênica, tem que lidar.

No tocante aos trabalhos de natureza corporal e, especialmente, aos voltados para funções poéticas, foi visto que as novas reflexões, provenientes da atualidade, mudaram o rumo traçado pela modernidade. A modernidade atçou as dualidades, tais como a cisão entre corpo e alma, mundo material e mundo espiritual, entre outras, através da supervalorização da razão, trazendo consigo a vontade de entender, dominar e transformar a natureza a seu favor. As tentativas de reunificar o mundo e as dimensões humanas fragmentadas trouxeram um novo paradigma no modo de compreender o ser humano, que não está mais no seu corpo, ele é o seu corpo. Portanto, as dualidades, corpo/alma, corpo/mente, entre outras, são reavaliadas para afirmar a unidade. Seria ingênuo afirmar que esta é a nova maneira de pensar o mundo, uma vez que se vive uma multiplicidade de pensamentos. Mas o paradoxo contemporâneo está em viver no reinado do

fragmento, junto às tentativas de recuperação das unidades. As dualidades sempre foram um importante aspecto no que diz respeito ao trabalho corporal dos performers. Quando em Performance, antes de tudo, os atores precisam lidar com sua corporeidade cotidiana e cênica. Mas os desdobramentos oriundos da pluralidade, própria do mundo contemporâneo, trazem o múltiplo para a cena, através de outras simultaneidades, oriundas do controle e da liberdade, do previsto e do imprevisível, da incorporação de sistemas mediatizados. Tais elementos interferem nas Performances, e os performers precisam de preparo para lidarem com eles. Nesse contexto amplificado, estão o conhecimento profundo do ofício e suas regras formais, aliados à experiência, bem como a atenção integral, a prontidão instantânea e a transcendência, que são elementos fundamentais de uma Performance competente.

Como explorado no capítulo 4, foram muitos os que se debruçaram sobre pesquisas a respeito do trabalho corporal do ator. De Stanislawski e a ação física, Meyerhold e a biomecânica, Grotowski e o ator santo, Barba e o bios cênico, entre outros, pôde-se ver, com clareza, suas preocupações, suas propostas sistematizadas em experimentações laboratoriais, bem como as reflexões sobre os processos empreendidos por cada um. Da mesma forma, a corporeidade cênica, desenvolvida pelos atores para o espetáculo “Água quente, erva e cuia”, na construção da corporeidade para os personagens-tipo, procurou partir de pressupostos baseados na sistematização do processo, de maneira objetiva e buscando a coerência entre os exercícios laboratoriais, desde o aquecimento aos procedimentos de criação, e entre conteúdo abordado e linguagem cênica, como foi descrito no capítulo 5. Há propostas, como foi feito nos trabalhos com o grupo envolvido na montagem de “Água quente, erva e cuia”, que buscam, primeiramente, desconstruir o corpo, a fim de desobstruir as possibilidades de entrada e assimilação do novo. O ato de limpar os vícios corporais é uma proposta interessante, a partir da qual o corpo fica livre para receber aquilo que almeja, no momento. E assim foi feito com os aquecimentos individualizados e com o uso de

acrobacias. Finalmente, os corpos construídos para a montagem basearam-se nos tipos da *Comédia Dell'Arte*, amalgamados às figuras observadas em campo. A dinamização do corpo, no espaço e no tempo, aliada à fonte temática extraída em campo e às características da *Comédia Dell'Arte*, enquanto linguagem, engendraram a construção dos personagens-tipo em corpos-arte, durante as Performances (figuras 27,28 e 29). O mesmo aconteceu com o trabalho vocal, que iniciou com os *grammelots*, passou para o uso de palavras e frases, com conteúdos advindos da pesquisa de campo, até chegar à formação dos *lazzi* a caminho do roteiro.



Figura 27 – O personagem Justiniano, ao centro



Figura 28 – A personagem Austricliniana



Figura 29 – A personagem Cidalisa

6.1.1 Os Processos Formativos

Esta segunda secção é dedicada à discussão das diferenças nos processos formativos, dos trovadores e dos atores.

As modalidades de Trova, praticadas hoje no Rio Grande do Sul, são elaboradas formas poéticas, que guardam um conhecimento composto por regras da linguagem, regras da música e exigem que o cantador tenha capacidade de criação instantânea, em situação de jogo. Não seria possível que tudo isso surgisse de um puro espontaneísmo natural. O discurso do dom, presente nas entrevistas dos trovadores, parece desprezar que acervos técnicos, depositados na memória corporal, sejam transmitidos e aplicados no cotidiano. As investidas educacionais do trovador João Benito, também, partem da crença de que Trova não se ensina, é um dom. Mesmo sem acreditar na possibilidade de ensino da Trova, João Benito reúne crianças e adolescentes que demonstram interesse e certa inclinação para a Trova, e desenvolve um trabalho de explicação das regras formais e memorização de versos, para serem apresentados em eventos oficiais de trovadores. Em seguida, os pequenos aprendizes passam a praticar a Trova, memorizada, nos eventos dos adultos. O que acontece é que, ao reproduzirem a forma poética da Trova, os aprendizes vão, aos poucos, entrando em contato com os diversos aspectos de sua musicalidade e assimilando-a corporalmente. O fato de apresentarem-se diante do público também promove a familiaridade com a situação de Performance. As apresentações, por ocorrerem em eventos oficiais, promovem, ainda, o contato dos aprendizes com trovadores experientes e a oportunidade de observá-los. Aos poucos, vão ensaiando um improviso aqui, outro ali, e iniciam sua vida na Trova.

No que se refere aos centros de formação de atores, atualmente, há um objetivo claro, intencional e sistemático, na busca pelo desenvolvimento de potencialidades que tragam competência para atuar em cena. Assim, o objetivo de desenvolver as competências para a arte de atuar, sejam elas quais forem, através

de elaborados exercícios e metodologias de trabalho, é recente na história do teatro. Sem adentrar nas investidas mais remotas, mais esparsas e raramente registradas, como as de Goethe (2006), por exemplo, foi visto que, no fim do século XIX, com o diretor despontando como criador da cena, começaram a surgir as primeiras preocupações dirigidas, diretamente, ao corpo e ao trabalho corporal dos atores, bem como os registros sobre tais investidas. Nestes processos, que começaram a ser sustentados por reflexões específicas, amparadas por fundamentos psicológicos, físicos, mecânicos, estéticos, entre outros, explorava-se uma gama de possibilidades, que construíam procedimentos metodológicos coerentes, objetivos e focados na cena. Desde então, surgiram muitas propostas de processos formativos e treinamentos, a partir de técnicas e metodologias diversas, voltadas para experimentações laboratoriais, idealizadas pelos diretores-criadores e voltadas para suas concepções estéticas. Buscava-se, assim, não apenas um repertório de exercícios, mas uma coerência entre eles e a concepção estética dos diretores. Já no século XX, foi visto que os atores passaram a requerer para si a responsabilidade pela criação, a princípio, de seus personagens, entendendo melhor seu papel nas artes da cena. Assim, cada vez mais, os atores ampliam sua participação na criação, que já não se restringe ao seu papel no espetáculo. O aumento da responsabilidade do ator na criação diminuiu o peso do papel do diretor, chegando a suprimi-lo em algumas situações. Enfim, o século XXI já confere ao ator a responsabilidade total, ou compartilhada, da criação artística como um todo.

Na montagem do espetáculo “Água quente, erva e cuia”, a postura do ator como criador foi decisiva em todo processo, desde as escolhas iniciais, temáticas, laboratoriais e estéticas. O grupo reuniu-se diante das afinidades encontradas, em meio ao leque de possibilidades existentes – tanto de conteúdos, quanto de metodologias e até de concepção cênica – para elaborar uma proposta de trabalho coerente em suas escolhas e fundamentada em referenciais teóricos e práticos, que respaldaram o processo.

6.1.2 O Aspecto Improvisacional das Performances

A presença da improvisação ficou evidente nas duas manifestações estudadas. Ambos improvisam apoiados por algum referencial determinado de antemão. Este capítulo procurou definir os níveis de improvisação e suas formas de aplicação, em cada uma das manifestações pesquisadas. Deve-se lembrar que todas as Performances, por sua característica intrínseca de ser momentânea, está sempre a mercê da efemeridade, sendo, antes de tudo, uma improvisação por natureza.

Como foi dito anteriormente, os trovadores obedecem a uma estrutura poética pré- estabelecida por cada modalidade da Trova, onde o número de versos, a métrica, o esquema de rimas e a melodia são regras definidas, e o assunto dos versos é, às vezes, sorteado a partir de um banco de temas, outras vezes, depende da criatividade dos trovadores, conforme as regras da modalidade. Sendo o tema sorteado ou não, o conteúdo abordado em cada assunto é improvisado, bem como o jogo que se estabelece entre os trovadores. Além desses fatores, cabe ao trovador conhecer palavras, rimas e alimentar-se de informações a respeito de assuntos diversificados, ao desenvolver a habilidade para explorar o conteúdo, com argumentos imbuídos de poesia, no calor do momento. Se por um lado, os trovadores têm uma segurança, oferecida pelos elementos regras fixados, por outro lado, o imprevisto é inevitável. É, exatamente, este aspecto, o do imprevisível, que surpreende, que traz o inusitado e excita. Assim, o nível de improvisação, observado na Trova, não é pequeno, pois não reside, apenas, no fato da Trova ser uma Performance, enquanto manifestação momentânea sujeita ao imprevisto. A Trova, mesmo com regras estabelecidas e fixadas pela Cultura e pela tradição, possui todo o desenvolvimento do conteúdo abordado, que é elaborado no momento. A poesia é composta, em Performance, através da criação e vocalização instantâneas. Assim, a forma de aplicação da

improvisação na Trova é única, não há o que discutir, pois ela é própria deste canto, característico da Cultura Popular gaúcha.

A arte teatral, por sua vez, pelo fato de possuir formas muito diversificadas entre si, já apresentava processos improvisacionais desde suas origens conhecidas, com as raízes fincadas no universo popular. Atualmente, em meio à pluralidade de propostas cênicas desenvolvidas na contemporaneidade, pode apresentar dos mais simples até os mais complexos níveis de improvisação, de acordo com a concepção do processo e do espetáculo. Nas propostas formais, concebidas a partir da utilização de um texto dramático com partituras corpóreo-vocais bem definidas e seus detalhes previstos e destinados a cada participante, o nível de improvisação é mínimo, mas presente na efemeridade de cada apresentação. Os maiores níveis de improvisação encontram-se nas Performances teatrais concebidas para a criação ocorrer em cena, a partir de elementos da linguagem, que possam alavancar e sugerir possibilidades para o processo, como temas, músicas, objetos, entre outros e, ainda, quando dependem de relações que se estabelecem com o público presente.

Quanto aos objetivos da aplicação da improvisação no teatro, também são múltiplos. Em meio à pluralidade de propostas, reflexo da quebra com antigos paradigmas e dos novos modos de ver o mundo na contemporaneidade, as formas de aplicação de processos improvisacionais no teatro são extremamente amplas, abrangendo exercícios voltados para o processo formativo de atores – improvisação enquanto processo – aqui já existindo um imenso leque de possibilidades: preparação dos atores; construção de corporeidades; meio de instigar a criação; elemento de cena, improvisação como linguagem. Enfim, multiplicam-se as investidas a cada nova proposta experimentada.

No espetáculo “Água quente, erva e cuia”, a intenção foi desenvolver um processo laboratorial voltado para os objetivos da encenação proposta, tendo como base a improvisação em todas as suas etapas. Os exercícios e o modo de realizá-los foram cuidadosamente selecionados e pensados, tendo a improvisação

como elemento central durante todo o processo, para satisfazer os objetivos da montagem, caracterizando um procedimento metodológico singular, integrador das afinidades do grupo e coerente com a concepção da linguagem. Assim, o primeiro ponto definido pelo grupo foi que tanto o processo quanto o produto resultante seriam marcados pela presença da improvisação.

Primeiro, a improvisação foi aplicada nos exercícios preparatórios, englobando aquecimento e preparação corporal. Em seguida, ao iniciar o processo criativo, foi aplicada na construção dos personagens-tipo que, posteriormente, encaminharam-se para a criação dos *lazzi*, os quais, por sua vez, desembocaram na confecção do *canovaccio*. Mesmo possuindo um roteiro a ser respeitado, o produto resultante estaria sempre aberto para as transformações que pudessem ocorrer durante o jogo cênico, tanto entre os atores, quanto entre os atores e o público. Em relação a esse aspecto improvisacional mantido durante as apresentações de “Água quente, erva e cuia”, mesmo baseando-se na instituída presença do ator enquanto personagem que assume seu caráter simultaneamente real e fictício, as ações dos atores dirigiam-se ora para a contracenação, ora para o contato com o público, fazendo com que eles lidassem com um roteiro definido, mas, ao mesmo tempo, maleável pela penetração dos elementos renovadores, oriundos da abertura da proposta. Os atores seguiam uma estrutura estabelecida, respeitando a linha de ação, mas sem a rigidez de textos fixos ou partituras de ação milimetricamente definidas. Isso mantinha os atores atentos e sempre em jogo. A capacidade de agir com abertura para um certo nível de improvisação foi fruto de um processo de exercitação constante com o material elaborado e guardado como repertório na memória corporal, além de uma disponibilidade para tal. Dessa forma, após a criação de diversos *lazzi* em laboratório e a definição do *canovaccio*, os atores do grupo permitiram-se brincar com o material cênico produzido, exercitando a capacidade de improviso, baseada em certo repertório que se desenvolvia em cada ensaio e, posteriormente, em cada apresentação.

O próximo capítulo contém as considerações finais deste trabalho, delineando pontos de intersecção entre as duas manifestações. Assim, a partir das aproximações observadas sobre a construção de uma corporeidade performática, entre trovadores e atores, buscou-se apontar possíveis contribuições no que tange aos processos formativos e ao uso da improvisação como elemento integrante das Performances.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS: NEM TANTO AO CÉU, NEM TANTO À TERRA

Ao traçar-se as possíveis contribuições de ambas as manifestações estudadas procurou-se não desprezar que os fatores circunstanciais e os fatores individuais do momento, todos somados à experiência adquirida ao longo da vida, interferem na qualidade de qualquer Performance. Há, ainda, os imprevistos, que também afetam muito o momento da Performance. Os fatores circunstanciais são afetados pelo local, a época, a cultura, as relações sociais, os contatos estabelecidos durante a vida e as oportunidades aproveitadas. Os fatores individuais comportam o estado de saúde ou emocional do performer, a disciplina, a determinação, a sensibilidade e, especialmente, o desejo.

A dissecação dos processos escolhidos nesta investigação e que envolvem a aquisição de competências voltadas para as artes da Performance, embora fundamentais para sustentar a qualidade do trabalho do ator, ainda dependem do *desejo*, talvez o elemento mais importante, uma vez que alavanca o desenrolar de todo o processo formativo. O desejo de se comunicar e/ou expressar através da linguagem artística é um elemento motivador essencial, que movimenta qualquer intenção do ser humano de ser arte e funciona como impulso ativador e estimulador de qualquer processo formativo, criativo e performático, englobando a experiência em toda sua amplitude, abordada por Turner (1986) e por Bondia (2002). Esse desejo, elemento difícil de ser captado, desvendado e explicado em uma investigação, foi percebido nos trovadores e atores competentes estudados. Assim, é fundamental a importância do prazer e do desejo de fazer e, ainda, talvez, quem sabe... do dom.

A discussão filosófica sobre a existência do dom, ou não, pretendeu ficar

fora das considerações finais, pois, pertence a outra esfera do conhecimento, que desvia o foco desta investigação. É válido salientar, apenas, que, na opinião dos trovadores, o dom existe e é decisivo e, na história do teatro, as concepções filosóficas diferiram sobre esta questão, conferindo à arte ora uma qualidade aurática, ora distanciando-se dessa qualidade. Detecta-se, no discurso de vários praticantes do teatro, da teoria à prática, que suas opiniões divergem até os dias de hoje. Foi visto que, para Spolin (1992), por exemplo, a capacidade de improvisar não está atrelada ao dom e pode ser desenvolvida com exercícios. Já para Fo (1998, p. 20), ao falar sobre os atores da *Comédia Dell'Arte*, “o conhecimento de tantos expedientes, com certeza, seria insuficiente se o ator não possuísse o motor da fantasia e o famigerado dom da improvisação”. Portanto, não há um consenso sobre essa questão nos meios teatrais.

A discussão sobre a **corporeidade performática** de trovadores e de atores acerca das peculiaridades do **aspecto improvisacional** e sobre os percursos diferentes no seu **processo formativo** remeteu à trajetória histórica, social e cultural de cada manifestação e das suas características. No entanto, fica claro que o uso de uma construção corporal voltada para a cena, seja ela explícita ou não, e o desenvolvimento da habilidade para o improviso, seja em qualquer nível ou forma de aplicação, são percebidos nas duas manifestações. Também fica clara, pelo paralelo traçado anteriormente, a especificidade de cada manifestação no tocante às buscas pela aquisição e assimilação do saber envolvido nas duas formas performáticas estudadas. Portanto, tornou-se fundamental, para a conclusão, a diferença dos percursos, em busca das competências apontadas, reflexo das diferentes realidades e crenças, que se relacionam aos universos em questão. Assim, a conclusão pretendeu discorrer, primeiramente, sobre o aspecto da discussão em que as aproximações são mais evidentes, a construção da corporeidade performática, permitindo visualizar com clareza seus pontos de intersecção. Em seguida, buscou-se apontar as aproximações relativas ao aspecto improvisacional, que também se mostram semelhantes, guardando a

especificidade das Performances. E, finalmente, foi abordado o processo formativo envolvido em cada manifestação, entendendo, antes de tudo, que as contribuições formaram uma via de mão dupla nos três pontos selecionados para análise.

A construção de uma **corporeidade performática**, embora percorrendo caminhos diferentes, está presente nas duas manifestações (figuras 30 e 31). Se a construção de uma corporeidade, pautada em objetivo poético, manifesta-se diferente daquela aplicada em objetivos do cotidiano, acredita-se que esta corporeidade, elaborada intencionalmente ou não, quando competente, é capaz de atingir um nível profundo, gerando impressões, sensações que se sobrepõem aos significados funcionais e utilitários do dia-a-dia, pois seu discurso transcende os esquemas corpóreo-discursivos do cotidiano.

As corporeidades performáticas, encontradas nas duas manifestações estudadas, com percursos de construção diferentes, apresentaram funções e objetivos próprios a cada uma. A Trova tem a função de proporcionar uma identificação cultural na representação do arquetípico herói mítico combatente, objetivando promover, ainda, a recuperação e a manutenção do seu universo sociocultural. O teatro tem a função de proporcionar um momento de fruição artística ao público, mas os objetivos de cada concepção estética variam muito – preocupação com aspectos meramente formais, intenções pedagógicas, finalidades políticas, entre outras, impossíveis de enumerar. A corporeidade dos performers, das duas manifestações estudadas, sublima-se em poesia quando seus objetivos colocam-se a serviço da arte, jamais o contrário.

Para os trovadores, o trabalho de elaboração corporal não parte de uma intenção explícita e objetiva, mas de um processo de assimilação cotidiana das características gerais dos trovadores, inseridos em seu universo cultural, aliadas às particularidades de cada um ao longo de sua vida. Sua prática, baseada em uma postura desprovida de sistematização, diante das inúmeras possibilidades técnicas e metodológicas, carece de meios que a sustentem e reproduzam com certa velocidade, favorecendo a falta de reconhecimento e importância cultural.



Figura 30 – O trovador José Estivalet

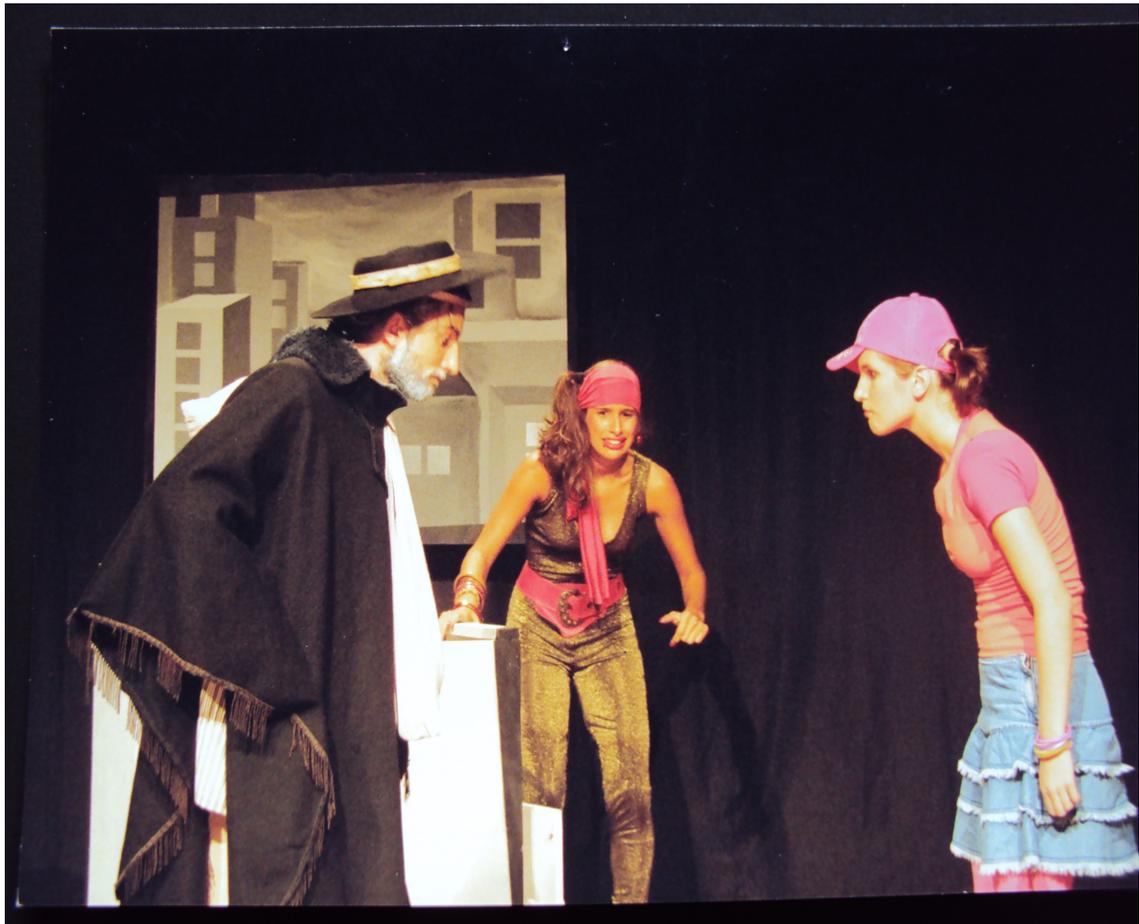


Figura 31 Os personagens Justiniano, Austricliniana e Cidalisa

Os trovadores afirmam não pensar em um processo de elaboração corporal voltado para sua Performance. Se por um lado, eles não acreditam na construção de sua corporeidade performática, por outro, observam-na nos outros, este discurso poderia revelar o modo diletante como eles constroem tal corporeidade.

Os atores, por sua vez, mostram ter essa intenção clara nos dias atuais,

quando, especialmente, a preocupação com um corpo construído para fins determinados é uma constante em práticas laboratoriais, seja pelo ensino formal ou informal. Os processos que viabilizam esta construção e domínio do corpo, pela via das técnicas e procedimentos sempre inovadores, tornaram-se uma busca frenética e incessante, que acaba encontrando soluções eficientes, com rapidez instantânea. O excesso da crença nos milagres da sistematização técnica e metodológica tem levado muitos atores à decepção. Se, por um lado, a sistematização propõe soluções rápidas e eficientes, o ator deve ter claro que restringi-las à busca por virtuosismo não garante qualidade às Performances.

Um outro aspecto, também interessante, notado pela observação da corporeidade performática dos trovadores e dos atores refere-se à autoridade. A voz, em forma de canto improvisado do trovador, apoiada pela força da tradição, assim como a intensidade da presença corporal dos atores, conferem-lhes autoridade. Os artistas competentes parecem conhecer o poder de seu aparato corpóreo-vocal, seja através do domínio de suas qualidades técnicas, observado em alguns, seja no domínio da profundidade do conteúdo abordado, observado em outros, seja na força impactante da sua presença cênica, observada em terceiros. E, ainda, há aqueles que possuem técnica, profundidade e presença, é claro, são os grandes artistas e sua surpreendente atuação.

A análise da corporeidade dos performes, no espetáculo “Água quente, erva e cuia”, revelou atores competentes, de excelente preparação para o ofício. Os atores construíram personagens, inseridos em um contexto sociocultural, extraindo elementos captados em pesquisa de campo. Portanto, esses personagens surgiram como consequência da investigação e não como intencionalidade formal, anterior ao processo. No que se refere à construção da corporeidade, acredita-se que a densidade do conteúdo e sua abordagem pautada na diversidade humana, mas com apelo cultural, extraída em campo e elaborada pelos próprios atores, aliada à excelente preparação técnica e expressiva desenvolvida em laboratório pelos atores, fizeram, deste trabalho, um exemplo de

coerência entre o processo de criação dos personagens, a linha de ação e as Performances, bem como de eficácia cênica e de transcendência artística. Assim, a Performance dos três atores apresentou profundidade de conteúdo na abordagem dos assuntos, que aliaram a universalidade ao típico. O produto gerado assumiu um caráter cômico, que proporcionou o prazer e a alegria na atuação e na recepção. A forte presença cênica dos atores, também foi reflexo da confiança em uma proposta que dotou o ator de responsabilidade ao colocá-lo como co-criador. Assim, a corporeidade desenvolvida pelos três atores integrantes do espetáculo revelou-se qualitativamente, tocando o público por onde se apresentou, contribuindo para a confiança no poder de suas Performances e evidenciando o amadurecimento de cada apresentação.

Enfim, o que se pôde ver, a partir do paralelo desenvolvido no capítulo anterior, é que as duas formas de manifestação, quando competentes, mostram corpos construídos, carregados de um saber técnico e poético, que aparece, claramente, nas Performances, porém, apresentando uma diferença importante. Por um lado, o processo de construção da corporeidade cênica dos trovadores não é facilmente detectado no seu discurso, mas sim, na prática do seu ofício e a partir de um esforço voltado para este fim. A corporeidade do trovador baseia-se, antes de tudo, nos pressupostos do Movimento Tradicionalista Gaúcho e em seus valores, suficientemente explorados no capítulo 3, na observação dos seus ídolos, nos conselhos dos parentes, e são amalgamados às características pessoais de cada um. Por outro lado, o processo de construção de uma corporeidade cênica, entre os atores estudados, é facilmente reconhecível e quase óbvio. As fontes referenciais do trabalho de um ator com formação sistematizada, tanto no que se refere ao discurso dos mestres escolhidos nesta investigação, quanto no que se refere à observação da prática sobre si nos laboratórios e em Performance, procuram atender, antes de tudo, às concepções éticas, estéticas e expressivas da linguagem, aplicadas ao trabalho a ser empreendido.

O **aspecto improvisacional**, sobretudo, é óbvio nas duas manifestações pelo seu caráter performático. No entanto, as duas manifestações selecionadas possuem peculiaridades relativas aos níveis e formas de aplicação da improvisação, como foi visto no paralelo realizado no capítulo anterior.

Para os trovadores, sua arte musical é a mais importante entre todas que conhecem, pelo fato de possuírem a capacidade de improviso, ou melhor, o dom de compor versos musicados no momento que são cantados. Se o verso de manga, enquanto poesia memorizada, não tem valor e é combatido através de diversas regras criadas para evitá-los, uma vez que a Trova é literatura oral improvisada, os trovadores percebem quando alguns o utilizam como recurso, então, conseqüentemente, reconhecem o verdadeiro trovador, aquele dotado do dom do improviso. Muito mais do que declamar letras escritas por terceiros e memorizadas, mesmo versos escritos por eles próprios e decorados, o trovador considera-se talentoso não apenas pela autoria dos versos, mas também pela capacidade instantânea de composição. “O trovador é um artista completo, e o bom trovador é bom em qualquer modalidade” (Derly Silva, em entrevista concedida em 16 de setembro de 2008). Por ser uma manifestação específica, orientada por regras e inserida em um contexto histórico, social e cultural bem definido, foi simples pontuar os singulares níveis e formas de aplicação da Trova. Partindo do pressuposto de que a Trova é baseada na composição momentânea de versos, considera-se que o seu nível de improvisação é bem alto, pois sendo um jogo poético musical, deve obedecer às regras da poesia e da música que sustentam cada modalidade, mas a elaboração dos versos, parte essencial da Trova, é realizada no instante da “prova”. Da mesma forma, o jogo que se estabelece entre os parceiros na composição imediata dos versos, bem como a triangulação que se forma entre eles e o público também são gerados no momento. Esta é a única forma de aplicação do aspecto improvisacional na Trova, simples e exata, pois seu referencial fixo sustenta-se sobre os parâmetros poético-musicais previamente estabelecidos pelas modalidades existentes.

O Teatro, devido à multiplicidade dos modos de ser na contemporaneidade e das incontáveis formas de sua arte, reflexo de estéticas, concepções e linguagens diversificadas, pode assumir todos os níveis de improvisação possíveis. Os atores são capazes de notar o poder da sua presença, mesmo nas performances mais formalizadas, através do domínio da cena, na relação que estabelecem com o público e no jogo com os outros atores. Quanto às formas de aplicação, como já foi dito, também são amplas e abarcam processos de preparação dos atores, processos de criação voltados para formalização e propostas pautadas na atuação ao improviso com criação e Performance simultâneas.

A proposta da montagem cênica de “Água quente, erva e cuia”, de calcar-se em procedimentos antropológicos como a pesquisa de campo, de utilizar, como base, o universo cultural gaúcho e de debruçar-se sobre elementos da *Comédia Dell'Arte*, caracterizou a identidade desse processo criativo. Porém, para a pesquisa/tese, o que conferiu ao processo e ao resultado sua eficácia, para além da elaboração de uma corporeidade observada nos cativantes personagens-tipo que transcenderam os limites do espetáculo, foi o uso do improviso enquanto treinamento, criação e Performance. Quanto ao aspecto improvisacional aplicado ao processo, notou-se que a ausência de um texto fixo a ser decorado e mesmo a ausência de textos e partituras de ação criados e, posteriormente, fixados em seus mínimos detalhes conferiu leveza às apresentações. Enfim, acredita-se que a incorporação de aberturas para improvisação, nas Performances, é uma possibilidade interessante para o desenvolvimento e manutenção do frescor, em uma cena que tende a cristalizar-se devido à repetição. A utilização simultânea de material gerado no instante da Performance e de material elaborado previamente na história do teatro foi observada como um elemento interessante na *Comédia Dell'Arte* e foi incorporado no processo de “Água quente, erva e cuia”. Esta conclusão não exclui outras importantes formas de incorporação da improvisação como, por exemplo, quando usada para o estímulo ao ato criador, que será,

posteriormente, fixado em uma forma definitiva, pois, através dela, o produto resultante pode ser uma “mistura bem sucedida de material espontâneo e criador moldado em uma forma permanente” (CHACRA, 1991, p. 48). Não se trata, ainda, de criticar as propostas, as estéticas ou as linguagens que se apoiam em textos e/ou partituras de ação fixados, pois estas, também, podem elaborar suas estratégias para que não se cristalizem pela repetição. Há atores e textos maravilhosos, repetidos incontáveis vezes em suas Performances, fazendo parecer, ao espectador, através da convenção teatral, que sua ação estava acontecendo naquele momento, pela primeira vez. Trata-se de estar atento à necessidade de buscar estratégias de não cristalização, dentro de um universo artístico pautado pela efemeridade, e verificar que o fato de estar sempre jogando no improviso pressupõe um estado de alerta, que anima os atores, sendo esta uma das estratégias possíveis para a não cristalização. “O aspecto improvisacional possibilitou que os atores se mantivessem em constante renovação criativa, gerando vivacidade para os personagens, não deixando que a repetição fizesse que as ações cristalizassem” (D'ÁVILA, 2006).

Ao adentrar no último ponto dessa análise, a abordagem dos **processos formativos**, nas duas formas performáticas escolhidas, é fundamental ressaltar as suas diferentes origens. A primeira, a Trova, origina-se de um universo centrado na Cultura Popular, sustentado pela tradição, transmitida por gerações, sem ensino formal, resumindo-se seu universo cultural e seus códigos estilizados através da metáfora do combate travado entre os heróis. A segunda, o teatro, origina-se de contextos socioculturais específicos, sustentados pelos modos de pensar do ser humano, ao longo da história da civilização, com reflexo no sentir e no agir e materializados pela via da criação artística, através de ensino formal ou informal, porém, baseado em esquemas sistematizantes.

Se foi visto que todos os humanos são cultos, pois são dotados de Cultura, não se pode desprezar as diversas formas de conhecimento, nem mesmo de transmissão e aquisição de conhecimento que se apresentaram nos diferentes

universos culturais estudados. Acervos técnicos existem, sejam eles encobertos por uma névoa, que dependem de olhares descortinadores para desvendar seus segredos; sejam eles pautados por processos elaborados, com sistemas didáticos e metodológicos formalizados, fundamentados e registrados. Quando se considera e respeita os seres humanos como seres culturais, não se corre o perigo de explorar o universo da Cultura como instrumento de discriminação social, econômica ou racial, e nem de reduzi-lo aos processos educacionais, sejam eles formais ou não. Sendo assim, uma das diferenças marcantes entre os percursos dos trovadores e dos atores se refere à crença nas formas de buscar a aquisição e assimilação do conhecimento, e às competências para o cumprimento do ofício. Cada uma dessas manifestações artísticas corresponde, pois, às formas de transmissão do saber, próprias aos universos culturais a que pertencem.

Neste contexto, a crença em um dom sobrenatural dos trovadores desemboca em um discurso que propõe a não intervenção objetiva na prática, apenas o convívio, a observação e a experimentação vão desvendar a existência latente de um trovador nato. Segundo eles, é dessa forma, em meio às relações humanas, que os saberes são compartilhados, que a aprendizagem se processa, pela observação e pela imitação cotidianas dos seus representantes máximos, tidos como ídolos, assim como pela experimentação, através de um longo processo contínuo e evolutivo de tentativas. Os trovadores, na sua maioria, se auto-denominam semi-analfabetos e não aplicam processos sistematizantes de transmissão dos seus saberes. Rabetti (2000) já apontou para a necessidade de que os estudos sobre a Cultura Popular, que ainda preservam seus campos simbólicos tradicionais, ou ao menos parte deles, não se esgotem no deslumbramento com o olhar sobre o típico e não esqueçam que a sobrevivência dessas culturas deve-se à transmissão de seus acervos técnicos. Mesmo que seja camuflado pelos discursos enaltecendo o típico, do natural e do talentoso, é necessário fazer o esforço de desvendar a operação regular, mesmo que assistemática e, às vezes oral, dos acervos técnicos resguardados na memória.

Assim, pela pesquisa de campo, pelas conversas informais e mesmo em recantos e entrelinhas das entrevistas, foi possível pensar em um direcionamento, variável, para a transmissão e aquisição do saber entre os trovadores, mas que, de modo geral, encaminha-se pelo seguinte percurso. Primeiro, é necessário saber fazer as rimas, ter conhecimento de palavras e de conteúdos para formar os versos. O prazer de brincar com rimas é notado desde a mais tenra infância. Segundo, é preciso saber enquadrar os versos rimados nas métricas de cada modalidade. Este exercício começa a ser realizado, em forma de brincadeira, com os praticantes de Trova mais velhos ou mais experientes, inicialmente, com versos elaborados de antemão. E, finalmente, é fundamental ter disponibilidade e fôlego para lançar-se ao jogo competitivo e aprimorar a capacidade inata de improvisar que, para eles, depende do dom. Aqueles que chegam a esse patamar, passam, aos poucos, a ser introduzidos nos eventos de menor porte até chegarem aos mais importantes.

No caminho oposto, a crença dos atores, com formação sistematizada, nas múltiplas possibilidades técnico-metodológicas do mundo contemporâneo gera a expectativa de que existe uma solução pronta, externa a eles mesmos, capaz de fazê-los transpor, facilmente, qualquer obstáculo, que, porventura, surja em sua trajetória artística. Os atores menos experientes, atualmente, buscam fórmulas eficientes para desenvolver as qualidades que consideram necessárias para uma Performance competente. Diferente dos trovadores, esses atores, geralmente, parecem não acreditar em um dom transcendental, nem demonstram a paciência de respeitar o fato de que o processo de desenvolvimento das competências se dá através do tempo, na prática cotidiana, ou de que o processo criativo se dá pela experimentação e pelas escolhas. Apenas os atores mais experientes percebem que o processo é lento, contínuo, composto por pequenas descobertas, que vão se somando, respeitosamente, no dia-a-dia.

O processo que subsidiou os atores do espetáculo “Água quente, erva e cuia”, provenientes de um curso de bacharelado em artes cênicas, com opção em

interpretação, envolveu a participação em disciplinas teóricas e práticas, que procuraram oferecer-lhes um suporte, ao menos básico, para uma prática profissional. Seus exercícios pautaram-se em referenciais e fundamentos que funcionavam como elemento de apoio ao seu fazer, além do acompanhamento constante e do retorno dos professores sobre seu trabalho diário.

Assim, para encaminhar o encerramento desta conclusão sobre as proximidades e contribuições que perpassam o trabalho de trovadores e de atores, acredita-se que, na contemporaneidade, os trovadores, considerando a existência de acervos técnicos na transmissão do conhecimento, durante seus processos formativos, podem pensar e experimentar meios eficazes de desenvolver as competências necessárias para prática da Trova, desde a construção da corporeidade, aqui especialmente a vocalidade, até a adoção de propostas que exercitem processos de criação, incorporando o desenvolvimento da habilidade para o improviso. As propostas de trabalhos laboratoriais, que podem ser incorporadas à prática da Trova, de certa forma, já estão sendo experimentadas, com a “escola” de João Benito, mesmo que os trovadores não admitam o surgimento de um bom cantador, devido aos ensinamentos veiculados por ele. A reflexão sobre a sugestão de sistematizar o popular pode receber a crítica comumente dirigida a esse tipo de proposta, que é o fato dela perder o que é próprio do popular. Mas não se pode negar as influências do mundo contemporâneo, já levantadas por Nietzsche (1992), na sua reflexão sobre a irreversibilidade do processo civilizatório e, nos apontamentos, rediscutidos por Carvalho (2000), sobre o lugar das culturas tradicionais, neste multifacetado universo em que se vive atualmente e que questiona mesmo a sua sobrevivência. É fato inevitável que tudo aquilo que é vivo se transforma. As manifestações culturais populares, que ainda preservam alguma característica tradicional, estão sujeitas às influências do mundo contemporâneo, isto é um fato inevitável. Entre essas influências, que revelam o quanto elas permanecem vivas, portanto, em transformação, está o processo civilizatório e os seus desdobramentos, como por

exemplo, a inclusão de preocupações com a preservação, via processos de sistematização, para transmissão dos saberes e da exploração de diversas formas de registro. A iniciativa da escola proposta por João Benito é uma delas. Não são apenas os aspectos formais das manifestações que se transformam ao longo do tempo, mas também se modificam os processos de transmissão dos acervos técnicos. Dessa forma, permanecer na nostalgia da permanência imóvel das manifestações culturais é não respeitar as transformações inevitáveis, irreversíveis e inerentes ao processo civilizatório, pelo qual atravessa o mundo contemporâneo, e que mostram o quão pulsantes e inseridas no seu movimento incessante estão todas as manifestações culturais vivas.

Os atores, por sua vez, não deveriam perder o tempo da natureza e o tempo da Cultura. O tempo da natureza refere-se ao respeito de cada um na ampliação de suas capacidades potenciais, seus limites, enfim, seu processo individual. O tempo da Cultura remete-se ao respeito à tradição e à coletividade, imersas em seu universo artístico. O respeito às potencialidades individuais, sobrepujando os limites detectados durante o treinamento contínuo no tempo; o respeito à tradição, mesmo que para negá-la esteticamente; e o respeito travado nas relações humanas, que se estabelecem pela via do conhecimento, são fundamentais na aquisição de competências voltadas para a Performance artística. O respeito ao tempo, às potencialidades individuais, à tradição e às relações humanas pode ser mais valorizado pelos atores, enquanto elemento importante da sua prática, para além das determinações exclusivamente metodologizantes, consideradas fórmulas mágicas de sucesso. O tempo acelerado é vislumbrado, nas sociedades contemporâneas, como uma necessidade fundamental, motor do sucesso impulsionado pelos ideais da competitividade e da produtividade. Porém, essa rapidez quase instantânea, muitas vezes, atropela o tempo da natureza, do qual o ser humano faz parte, submetendo-o, apenas, ao tempo criado artificialmente, para corresponder às exigências de um sistema dinâmico em excesso. O respeito aos limites é

importante para que a obsessão por obter resultados não atropela momentos decisivos, o que poderia não permitir completar o processo, pois um resultado competente faz parte de um processo integralizado. A tradição, mesmo que seja negada, deve ser compreendida como elemento histórico integrante da prática. O cultivo de relações humanas, que sustentem ao menos algum viés comunitário, mesmo que vivendo em sociedade, também contribui para o fortalecimento dos laços que unem um grupo de trabalho. Não se trata de desprezar o indispensável cuidado metodológico com a prática da necessária técnica, ela é excelente apoio para os atores performers. Trata-se, isto sim, de reforçar que a qualidade de qualquer Performance deve transcender as técnicas e as metodologias aplicadas nas práticas laboratoriais, ou nos treinamentos, ou mesmo no conhecimento teórico do ofício. A preocupação com a coerência de processos, orientados para um determinado fim, deve trazer, para os atores, a compreensão de que sua busca não deve ser apenas um apanhado de técnicas adquiridas em complexos treinamentos elaborados, especificamente para o tão discutido corpo extra-cotidiano, ou corpo subjétil, ou corpo que desenvolveu um comportamento restaurado, para citar alguns conceitos defendidos pelos autores citados. O ator em Performance é um corpo-arte-ação que, amparado pelos complexos parâmetros que norteiam o teatro na contemporaneidade, deve ir além da técnica necessária, para transcendê-la na efemeridade da sua Performance. Treinamentos baseados na biomecânica, de Meyerhold, ou na experimentação de técnicas diferenciadas no trabalho transcultural, promovido por Barba, em sua Antropologia Teatral, por exemplo, são muito interessantes na aquisição de competências. Os processos criativos desenvolvidos por Stanislawski – baseados na aplicação de análise ativa, em busca de ações físicas concretas e coerentes, a partir das situações presentes na linha transversal do texto – ou os processos baseados na ativação da memória, em busca do nervo transcultural, propostos por Grotowski, também são contribuições significativas, enquanto metodologia orientada para processos artísticos. Mas, a mágica das artes da Performance

depende também de coisas tão simples quanto o esforço repetitivo e disciplinado, no decorrer do tempo, para aquisição do conjunto de seus saberes específicos. Depende da sensibilidade do performer para aplicar o conhecimento em um entendimento coerente, sobre a elaboração formal dos códigos artísticos, em uma linguagem cênica, refletindo o sentir, pensar e agir do seu grupo sociocultural. Depende da incorporação dos segredos do ofício como um todo não fragmentado.

Finalmente, a consideração e o respeito à natureza, e a valorização das raízes socioculturais, por parte dos trovadores, de um lado, e a investigação técnico-metodológica, composta por exercícios e procedimentos experimentais, por parte dos atores, de outro lado, podem contribuir, significativamente, para o desenvolvimento das qualidades que conferem competência aos Corpos em Performance, nas duas manifestações estudadas.

Assim, como já diziam os antepassados:

Nem tanto ao céu, nem tanto à terra.

8 BIBLIOGRAFIA

8.1 Referencial Bibliográfico

Sobre Corpo e Performance

DAWSEY, J. Vitor Turner. Antropologia da Experiência. **Cadernos de Campo**. São Paulo, número 13, 2005. p. 163-176.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo**. São Paulo: Papirus, 1999.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia/USA: University of Pennsylvania Press, 1985.

_____. **Performance Studies, an introduction**. London and New York: Routledge, 2002.

_____. O que é Performance. **O Percevejo**. Trad. Dandara. Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, número 12, 2003. p. 25-50.

TURNER, Victor. **The Anthropology of Experience**. Illinois/EUA: Illini Books, 1986.

Sobre Cultura e Cultura Popular

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo; Brasília: Hucitec; Ed. Universidade de Brasília, 1987.

BARBOZA, Maria Cândida. **Aspectos de Folclore, Tradição, Cultura**. Passo Fundo/RS: Pe. Berthier, 1996.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMARGO, Odalgil Nogueira de. **Falando em Tradição e Folclore**. Passo Fundo/RS: Méritos, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, nº 8, ano 8, 2000. p. 19-40.

MOYSÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

RABETTI, Beti. Memória e Culturas do “Popular” no Teatro: o típico e as técnicas. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, nº 8, ano 8, 2000. p. 3-18.

SCHELLING, Vivian. **A presença do Povo na Cultura Brasileira**. Trad. Federico Carotti. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

Sobre Cultura Gaúcha, Tradicionalismo e Trova Galponeira:

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

CASCUDO, Luis da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1984.

DUELO de Rimas. Produção de Sul Records Gravadora. Porto Alegre, [s.d]. 1 DVD.

FAGUNDES, Antonio Augusto. **Curso de Tradicionalismo Gaúcho**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1995.

_____. **Indumentária Gaúcha**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

FRAGA CIRNE, Paulo Roberto. **Mi Maior de Gavetão**: a grande fábrica do verso repente. Porto Alegre: Proletra, 1987.

_____. **MTG 40 Anos raiz, tradição e futuro**. 1966-2006. Porto Alegre: MTG, 2006.

_____. **O Canto de Improviso**. Porto Alegre: CEZGRAF, 2008.

GARCIA, Rose Marie Reis. **A Trova e a Décima no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Porto Arte, 1990. p. 66-82.

GOLIN, Tau. **Por baixo do poncho**. Contribuição à crítica da cultura gauchesca. Porto Alegre: Tchê, 1987.

_____. **Tradicionalidade na cultura e na história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Tchê, 1989.

LAMBERTY, Salvador Fernando. **ABC do Tradicionalismo Gaúcho**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

MAROCCO, Inês Alcaraz. **A Questão do Espetacular na Trova e na Performance do Trovador do Rio Grande do Sul**. Santa Maria: CAL/UFSM, 2000. (Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ).

MARQUES, Lilian Argentina B.; Ribeiro, Paula Simon; Sanchotene, Rogério Fossari; Campos, Sonia Siqueira. **Rio Grande do Sul, Aspectos do Folclore**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1998.

NUNES, Cardoso Zeno; NUNES, Cardoso Rui. **Minidicionário Guasca**.

Porto Alegre: Martins Livreiro, 1998.

ZATTERA, Véra Beatriz Stedile. **Pilchas do Gaúcho – Vestuário Tradicional, Arreios e Avios de mate**. Porto Alegre: Pallotti, 1998.

Sobre Teatro, Improvisação e Jogo

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicolas. **A Arte Secreta do Ator**. Campinas. São Paulo: Hucitec/Ed. UNICAMP, 1995.

_____. **A Canoa de Papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

D'ÁVILA, Régis. **Montagem de um Espetáculo Teatral Unindo a Commedia Dell'Arte com a Cultura do Povo Gaúcho**. Santa Maria: UFSM/CAL, 2006. (Relatório apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSM como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Direção Teatral).

FERRACINI, Renato. **O Corpo Cotidiano e o Corpo Subjétil**. In: 3º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2003. p. 85-88.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. Org. Franca Rame, Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlac. São Paulo: SENAC, 1998.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GOETHE, J. W. **Notas sobre o Teatro/Regras para Atores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GREINER, Christine. **O Corpo do Artista: as publicações mais recentes e suas redes interdisciplinares**. Repertório Teatro & Dança. Salvador, ano 4, nº 5, UFBA/PPGAC, 2001. p. 91-94.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. Respuesta a Stanislavski. **El Evangelio de Stanislavski**. Colección Escenologia, México: Grupo Editorial Gaceta, 1990. p. 487-504.

ICLE, Gilberto. **Teatro e Construção de Conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

MATTEO, Bonfitto. **O Ator Compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. O Corpo no Trabalho do Ator. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador, ano 2, nº 3, UFBA/PPGAC, 1999. p. 38-43.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALLIN, Béatrice. L'Entrainement de L'acteur Chez Meyerhold. **Bouffonneries Exercice(s)**. Centre D'Action Culturelle de Montreuil Le Siecle Stanislavski. n. 18/19, Patrick Pezin, France, 1989. p. 211-219.

RUFFINI, Franco. Stanislavskij e o “teatro laboratório”. **Artes Cênicas: historiografia e performance**. Revista da FUNARTE, ano IV, volume IV, número 08, 2004.

SCALA, Flaminio. **A Loucura de Isabella e outras Comédias da Commedia Dell'Arte**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

STANISLAWSKI, Konstantin. **Mi Vida en el Arte**. Habana/Cuba: Arte y Literatura, 1985.

STRAZZACAPPA, Márcia. As técnicas corporais e a cena. **Etnocenologia**. Textos selecionados por Christine Greiner e Armindo Bião. São Paulo: Annablume, 1998. p. 163-168.

Sobre Voz

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DINIZ, Júlio. A voz como construção identitária. In: MATOS, Cláudia Neiva et al (orgs.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 207- 216.

LOPES, Sara. **Diz isso cantando**: a vocalidade poética e o modelo brasileiro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

TINHORÃO, José Ramos. O Encanto Histórico da Palavra Cantada. MATOS, Cláudia Neiva et al (orgs.). **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 200-206.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

Outros

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, nº 19 jan./abr., Rio de Janeiro: Autores Associados, 2002. p. 20-28.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GADOTTI, Moacir. **História das Idéias Pedagógicas**. São Paulo: Ática, 1993.

KREBS, Ruy Jornada. **Desenvolvimento Humano: teorias e estudos**. Santa Maria/RS: Casa Editorial, 1995.

LAPLANTINI, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

YUNG, Carl Gustav. **Psicologia e Religião Oriental**. Petrópoles/RJ: Vozes, 1989.

8.2 Bibliografia Consultada

Corpo e Performance

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva/USP, 1989.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo, Perspectiva, 1987.

MORAES, Eliane Robert. **O Corpo Impossível**. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002.

RIBEIRO, Antonio Pinto. **Corpo a Corpo, sobre as possibilidades e limites da crítica**. Lisboa: Cosmos, 1997.

SANT'ANA, Denise Bernuzzi (org.). **Políticas do Corpo**. São Paulo:

Estação Liberdade, 1995.

SIBILIA, Paula. **O Homem Pós-Orgânico, Subjetividade e Tecnologias Digitais**. Rio de Janeiro: Relume dumará, 2002.

TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre**. Nova York: Performing Arts Journal Publicações, 1992.

Cultura, Cultura Popular, Folclore

ALCARAZ MAROCCO, Inês. **Le geste spectaculaire dans la culture “gaucha” du Rio Grande do Sul-Brásil**. Tese (Doutorado em Etnocologia) – Université de Paris 8, Paris, 1996.

_____. A Dimensão Espetacular do Gestual Gaúcho do Rio Grande do Sul. **Expressão**. Revista do Centro de Artes e Letras/UFMS, ano 2, vol.1, nº 1, Santa Maria/RS, jan./jun. 1998. p. 7-11.

_____. Aspectos da Dimensão Espetacular da Trova e da Performance do Trovador do Rio Grande do Sul. **Expressão**. Revista do Centro de Artes e Letras/UFMS ano 3, nº 2, Santa Maria/RS, jul./dez., 1999. p 5-9.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Cultura Popular e Folclore**. Folclore do Brasil. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.

FERNANDES, Florestan. **O Folclore em Questão**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FONSECA, Juarez. **Gildo de Freitas**. Porto Alegre: Tchê, 1985.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2001.

ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas** – Cultura Popular. São Paulo: Olho D'agua, 1992.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. **Memória das Vozes**. Cantoria, romanceiro & cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 108-135.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Recife: Universitária da UFP, 1975.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão, o movimento folclórico brasileiro 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Teatro, Improvisação e Jogo

BURNIER PESSÔA de MELLO, Luis Otávio Sartori. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação**. Campinas: Ed. UNICAMP, 2002.

CRAIG, Edward Gordon. **Del Arte Del Teatro**. Argentina: Hachette, 1957.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

JIMENEZ, Sergio. **El Evangelio de Stanislavski segun sus apóstoles**. México: Gaceta, 1990.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

ROMANO, Lúcia. **Teatro do Corpo Manifesto**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.

ROUBINI, Jean-Jacques. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

STANISLAVSKI, C. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **El Trabajo Del Actor Sobre Su Papel**. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

_____. **El Trabajo Del Actor Sobre Si Mismo**. Buenos Aires: Quetzal, 1983.

TOSTONÓGOV, Guergui. **La Profesión de Director de Escena**. Habana: Arte y Literatura, 1980.

Improvisação na Música

GAINZA, Violeta Hemsy de. **La Improvisacion Musical**. Buenos Aires: Ricordi, 1983.

_____. **A Improvisação como Técnica Pedagógica. Cadernos de Estudo: Educação Musical nº1**, São Paulo: Através, 1990. p. 22-30.

LAZZARIN, Luis F. **Improvisação à Luz da Psicologia da Música. Fundamentos da Educação Musical 4**. Salvador, ABEM, 1998. p. 240-243.

NACHMANOVITCH, Stephen. **O Poder da Improvisação na Vida e na Arte**. São Paulo: Summus, 1993.

Voz

BARTHES, Roland. **O Grão da Voz**. São Paulo: Edições 70, 1982.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LOPES, Sara. **Anotações sobre a Voz e a Palavra em sua Função Poética** (vai dar o que falar). Tese (de concurso para Livre Docência). Unicamp, Campinas/São Paulo, 2004.

LÜHNING, Angela. Música: palavra chave da memória. In: MATOS, Cláudia Neiva et al (orgs). **Ao Encontro da Palavra Cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2001. p. 23-33.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Metodologias e outros

BOOTH, W. C.; COLOMB, G. G.; WILLIAMS, J. M. **A arte da Pesquisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARREIRA, A.; CABRAL, B.; RAMOS, L. F.; FARIAS, S. C. (orgs.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**, Memória ABRACE IX. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KUHN, Thomas S. **A Estrutura das Revoluções Científicas**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana Danças, Piruetas e Mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ZAMBONI, Sílvio. **A Pesquisa em Arte**. Campinas: Autores Associados, 2006.

ANEXOS

Anexo 1 - Entrevistas

ENTREVISTA COM TROVADORES:

corporeidade, processo formativo e habilidade para o improviso

- 1) Os trovadores dizem que nunca lhes ensinaram trovar? O que você acha disso? Como se dá esse processo formativo?
- 2) De que maneira se pratica? Como e onde acontece o treino para um trovador?
- 3) Por volta de que idade começa a carreira do trovador? Você?
- 4) Como se vê que uma pessoa tem potencial para trovador? O que é esse potencial? Como percebeu que era trovador?
- 5) O que é e como você descobre a habilidade para o improviso?
- 6) Que circunstâncias externas podem ajudar para alguém se tornar trovador?
- 7) O que tu achas mais importante para ser bom trovador: o talento natural, o treino, a capacidade de improviso, as circunstâncias e as oportunidades?
- 8) Para ti, o animal símbolo do trovador é o galo de rinha? Porque? Qual o significado da Pua para ti?
- 9) O público percebe que cada trovador tem um estilo próprio, você consegue descrever o seu? Você vê a diferença da sua imagem cotidiana e da sua imagem trovando? Qual a importância da pilcha para compor esta imagem?
- 10) Qual a importância do tema para ti?
- 11) Qual a importância da qualidade da sua voz?
- 12) Qual a diferença da sensação de trovar em festivais e em situações espontâneas?

Observação: As conversas filmadas e transcritas encaminharam-se direcionadas pelas questões acima, porém, algumas vezes, desviaram-se, de acordo com assuntos que surgiram e foram considerados significativos, alterando o direcionamento proposto. As gravadas em áudio e as enviadas via e-mail, encaminharam-se com mais liberdade, pois foram realizadas no início da investigação e determinaram a elaboração das perguntas. As entrevistas registradas em diário de campo, sem recursos técnicos, foram dirigidas a pessoas especiais e os assuntos remetem-se às suas contribuições específicas.

Conversas Filmadas e Transcritas:

José Estivalet: grande trovador, entrevista concedida durante a 26ª edição do Mi Maior de Gavetão”, em Sapucaia do Sul, setembro de 2009.

É o seguinte: a auto aprendizagem da Trova é uma seqüência, de acordo com a vontade, com a disponibilidade de cada um, que tem esse dom. Porque Deus deu a todas as pessoas todos os dons, alguns desenvolvem, outros não. Alguns desenvolvem pruma coisa outros pra outra, e assim sucessivamente, só que o dom do repente, tem pessoa que tem e não sabe, tem e não sabe, ou nunca pensou nisso. E, às vezes, ele toma uns tragos, numa festinha, e trova maravilhosamente bem, só que, sem o trago, sem a festinha, sem a parceria, tocar de subir num palco, não fala nem em microfone, então isso acontece.

Agora o trovador que despertou o dom, que gostou, e que quer ser trovador, ele tem que ter o que? Procurar ter conhecimento das coisas. Às vezes, tem um ótimo repentista, mas que cai um tema histórico ou cai um tema de atualidade, ou ele é urbano, totalmente, e cai um tema de campo e ele não tem um mínimo conhecimento, ele não consegue desenvolver. Eu me criei no campo, sempre que eu ouço aquela música do Gildo que lidava no campo cantando com os bichos eu volto lá, no 4º distrito de São Francisco de Assis, onde eu nasci e me criei, até uma determinada idade, depois fui pra São Tiago, dali pra São Borja, mas eu volto a ser aquele guri de campanha, que eu cantava pros bichos. Mas eu achava que eu jamais ia cantar pra público, porque eu não sabia se eu ia ter essa profissão, pela precariedade em que eu estava sendo criado, lá na campanha, sem saber quem era meu pai, longe da minha mãe, e com uma família de analfabeto. Depois de adulto, é, eu consegui aprender ler lá na campanha, por conta própria, lendo revista, jornal, caixa de fósforo, entendeu, o que caísse na minha frente. Mas banco colegial mesmo, foi depois que vim para o exército, então, por isso que eu digo, hoje eu sou um camarada que tem um bom conhecimento, não sei tudo mas

tenho um bom conhecimento, porque eu tenho experiência de campo, e eu tenho um trabalho de pesquisa, certo, isso ajuda, se ele é um bom repentista, ou médio repentista, que seja, porque as capacidades são de acordo com cada um, isso aí não... mas se ele tem um bom conhecimento das coisas, isso ajuda muito.

Outra coisa, o que se pode ensinar pra um repentista, existe aprendizado, mas o que se pode ensinar é alguma manha, saber aproveitar o momento, saber aproveitar a platéia, saber usar a sua presença de espírito. Vou te dar como exemplo: anteontem, fizemos um show de pajada, eu e mais três companheiros, ali no piquete João Missioneiro, e era pra falar sobre João Missioneiro, eu venho das Missões, mas era muita chuva, também, então tem que se fazê uma graça, tem. Aí eu montei assim, que forma, sei lá o que:

Eu não fiquei no atoleiro
Cheguei arrastando a asa
Por Deus que me sinto em casa
Aqui no chão missioneiro
Porque sou poeta e campeiro
E já nasci pra ser guapo
Deste Rio Grande farrapo
Onde eu afogo minhas mágoas
É água, água e mais água
Tô quase virando a sapo

Tá entendendo, esta jogada de presença de espírito, pra brincá com o povo, pra chamá o povo pra ti, a gente pode passá para os principiantes, o demais é com ele, agora ele vai ter que buscar. O dom do repente ele já tem. A experiência pesa muito na balança, experiência de palco, experiência de platéia, por exemplo, a pesquisa que eu trabalhei muito em cima disso, eu ajudei com os angueras, em são Borja, quando eu morava lá, a pesquisar sobre a história dos

sete povos, quando foi pra se fazê aquelas comemorações dos trezentos anos das Missões, eu trabalhei muito em cima disso, preparei nove prendas do estado, regional eu já perdi as contas, regional de interno. Naquela época, em que eu morava em São Borja e Santo Angelo, hoje eu não faço mais isso. Tudo isso ajuda e te da recurso, pra ti formá o teu verso em cima do tema que te foi proposto.

Qual é o melhor lugar de treinamento pra Trova? Pra mim, debaixo do meu chuveiro, debaixo do meu chuveiro. Eu escolho um tema e faço dez versos, doze, enquanto eu tomo banho, em qualquer estilo. Mas isso é uma coisa. A minha, eu deduzo, por exemplo, que no Mi Maior pode me cair tal tema, de repente, não vai cair tal tema, mas, se cair, eu criei uns quantos versos bons. É claro que ali, em cima do palco, eu não vou lembrar nem da metade do que eu criei lá. O improviso vem e vai. Mas eu fiz, alguma coisa sempre fica, tu tá me entendendo, sempre fica. A exemplo do verso de pajada que eu te mostrei. Porque que ficou este verso, tem tudo isso, é o golpe da hora, o golpe de vista da hora, porque tem aquele trabalho pensado, por exemplo. A entrada dele eu não pensei, agora o final, como chovia muito e o Parque da Harmonia tava com água a meia canela, eu digo, eu tenho que terminar o verso, que eu tô quase virando a sapa. É só isso, é onde chegá. É o que o pajador Jayme Caetano fazia, e é o que todos os grandes trovadores faziam, e fazem até hoje. Eu quero pedir desculpa, porque eu tô tomando um chopezinho pra limpar a garganta. Vou encontrar daqui a pouco. Mas, ainda sobre o treino. Por exemplo, o Gildo Freitas, quando ele não estava viajando, e tava chovendo que nem hoje, ele dizia pra dona Carminha: “Hoje eu vou aprender mais um pouco.” Pegava o carro e ia lá pra casa do Tereco. Pegava um pedacinho de carne no caminho, pra eles fazerem uma comida e trovavam 5, 6 horas, os dois. Porque os dois, mais ou menos, se igualavam, a diferença dos dois era só a voz do Gildo que era melhor, era mais forte, mais aguda, e mais educada que a do Tereco, mas a memória do Tereco também era fabulosa. E o Tereco não dava show, nem nada. O Tereco era carroceiro. Então, porque vou aprender mais um pouco. Ia lá, bater verso com o Tereco e buscar conhecimento pra si, buscar

treino. Eu faço isso, sabe com quem? Sempre que posso. Com o Marco Aurélio, que é discípulo do Gildo, que iniciou a carreira dele com o Gildo. Que é meu amigo particular, é cantor, poeta, trovador forte e gaiteiro. Então, quando eu quero tirar um treino, eu ligo pra ele: “e aí Marco”. Aí nós cantamos, às vezes, 2 horas e meia, 3 horas, sem parar, sem parar os dois, só botando, tudo que é tema saindo, tema entrando pra outro, na boa, na gozação, e aí nós vamo embora. E aí nunca falta dois ou três parceiro, que queira fazê uma carninha na nossa volta. Se a gente tá entretido, a gente fica ali duas, três hora, quatro hora, quase cinco hora ali, brincando, fazendo verso. Entretido. Quem não fizer isso não é inteligente. Quem quiser guardar só pra si: “ah, não, eu não vou mostrar pra outro o que eu sei, não vou dar” - tem gente que diz que não vai dar luz pra cego. Isso é burrice. É a mesma coisa. Quantos declamadores eu preparei? Eu levei um menino, que nunca tinha concorrido, levei em Santo Ângelo, chama-se Igal, e levei na Vacaria, pra concorrer a declamação juvenil, do Rodeio internacional de Vacaria. Chegou lá e ganhou a Vacaria, tá! Preparado por mim. E aí, um adulto chegou e disse pra mim: “escuta: tu te deu conta duma coisa? Tu tá criando uma cobra pra te matar?” Aí eu disse pra ele assim: “O dia que esse guri ganhar de mim, declamando, o abraço mais, mais caloroso, mais fervoroso, que ele vai ganhá na vida dele, vai ser o meu”. Porque é uma cria minha, é uma obra minha, que eu fiz, e é o meu trabalho que tá andando, é o meu aprendizado que tá indo em frente, tu concorda comigo?

Não tem idade pra começar, começando por aí. Vou te dar os exemplos. Comecei cantando pros bichos, com doze, treze anos, lá no campo, mas não sabia que ia cantá pro povo, já disse isso anteriormente, fui cantá pra público, quando me ligo no exército, já com 19 anos, porque eu inclui no exército a 16 de janeiro de 73, e a 26 de fevereiro, do mesmo ano, eu fiz os 19 anos, completei os 19. Então, já fui cantá pra público com 19 anos. A Tetê Carvalho, minha companheira, ela tinha quase 30 anos e não tinha cantado nenhum verso, mas ela sabia que dava, os outros tavam fazendo, lá no palco e ela tava assistindo aqui e

fazendo os dela na caneta. Aí, o Vanderley Rosa, que é nosso jurado hoje aqui, disse pra ela: “se tu faz na caneta, tu tem condições de fazer ao vivo e aí começaram trovar. Ele trovava cantado e ela respondia na caneta. Aí, no outro fim de semana, tinha um festival, inscrevero ela, foi lá e ganhou. Tá entendendo, então? Tem esses meninos... Ela treinando, ela fazendo banco de rima. Então, tem Ns formas, isso é fenômeno da natureza, gente! Não adianta dizê que o Estivalet é o melhor do mundo, ou o pior. Não existe isso, não existe isso. Existe aquele com mais recurso, mais conhecimento, mais segmento e, às vezes, uma memória mais privilegiada um pouco. Mas, esse também erra e perde pra um, menos privilegiado. E o quanto a questão, a forma de como iniciar e a idade de como iniciar, também não existe, com licença, mas não existe. Se tu vê o ??, é mais velho que eu, e nunca se meteu nisso, agora gravou um disco, tá cantando, tá improvisando e tá trovando. Quase 60 anos, 59 ano eu acho que ele tem. E aí? A forma com que ele se porta, tanto em palco, quanto com os companheiros, pela conversa dele, pela vontade que tem, que quando começa a dizê seus primeiros versos, assim, ou tentá pelo menos, mesmo fazendo errado, fazendo quebrado, tu tem condições de vê, que aquele que não tem, não adianta, ele não vai se acertá nunca. Agora, aquele que começa a fazê, começa a errá, e dali a pouco já tá acertando, e quando vê, ele já tá cantando direitinho, é porque se ele seguiu, ele vai pra frente. A exemplo desse guri aqui de Caxias, o Idalgo, a exemplo desse menino do Celso, o menino do Jadir, que começou, depois largou, chegou na adolescência, na aborrecência, que eu digo, largou, quis rock, quis tudo que é coisa, hoje, tá trovando bastante, com 17 anos, tocando muito violão e cantando bastante música nativa, qué dizê... Vê que tem tem, o arriscar é tudo. Às vezes, o camarada tem potencial, mas tem, assim, uma vergonha, um medo, tchê, aí acaba, depois de grande, tomando uns trago e aí vai só na hora do trago. Porque o que que é o trago, desinibe, dá corage de ir, do contrário não vai de jeito nenhum. Mas isso aí não tem como arrumá, gente, isso aí é de cada pessoa, é de cada uma pessoa. Aquele que tem condições de ir de cara limpa tem condições de

ir de qualquer jeito, mas isso é da natureza de cada um, é por isso que eu digo que não tem como fazê. Agora vamo lá. Não tem como eu dizê assim pra ti hoje, de hoje em diante eu vou começar trabalhar contigo, daqui 1 ano tu vai ser trovadora. Se não tiver que ser tu não vai ser é nunca, não adianta nada. Tu pode até aprendê fazê verso. Mas tu vai no palco faz uns 2, 3, 4 daqui a pouco tu erra um, já te encabula e dá no que dá.

Eu sempre soube que fazia. Na época a diversão de domingo lá no interior era ouvir um rádio a pilha com duas antena de taquara e um fio assim o Rodeio Coringa na rádio Farroupilha que era o programa do Darcy Fagundes, onde tinha a Invernada dos Trovadores e eu dizia pra mim, nunca disse pa ninguém, dizia pra mim, no meu eu: “Eu vô chegá lá, vou ser um cara desses um dia, vou fazer o que um cara desses faz, cantá no rádio pra todo mundo escutá”. E cheguei, graças a Deus, tá.

É..., nos, no primeiro esquadrão, que era o esquadrão águia, que era o esquadrão dos veteranos do quartel que eu servi, último ano de cavalaria em São Tiago, quarto regimento de cavalaria, tinha 2 trovadores, o Orlando Dornelles e o Delcio Dornelles e o Minoso, que era gaiteiro, todos praça velha. Cada recrutamento, cada turma de recruta que entravam, e a gente, naquela época, a gente ficava interno, 30 dias, 40 dias, não lembro, e eles aproveitavam aquele internato e eles visitavam todos os esquadrão, vendo se tinha alguém que trovasse, provocando os cara. Como eu era de campanha e cheguei de bombacha lá, quando eles chegaram no segundo esquadrão, procurando trovador, a milicada toda gritou: “Estivalet vem, vem.” Trovador era eu, mas eles pensavam que era só, me chamavam por causa da vestimenta, e aí eu vim e encarei os dois. Atrasamo a revista, atrasamo o silêncio, atrasamo tudo, tomamo conta. Eles querendo me vencê e eu querendo vencê eles. Foi meu primeiro embate, já com cara experimentado, no meio de um monte de gente, que era tudo colega, mas era um monte de gente, gente de tudo que era lugar ali, dentro do esquadrão do quarto regimento. Porque o momento, as circunstâncias externas que pode ajudá é esse

momento que tu chega, mostra e tem apoio. E aí tem a outra condição externa, que daí tu acha que é o cara, vai lá e sofre uma decepção e aí tu precisa de apoio. Aí que é fundamental os colegas, os amigos chegam: “não dessa vez não deu, porque se é isso que te faltou experiência, você tem que buscar experiência em tal lugar, tem que fazer isso tem que fazê aquilo”. Exemplo. Eu andava ali, na volta de São Borja, ganhando tudo que era trova que tinha. Fui concorrê a Semana Criola Internacional de Bagé, isso lá por início da década de 80, topei com um trovador de...Quaraí, falecido Greguinho, bem velhinho, na época, e o tema foi: Salamanca do Jarau. Eu não sabia que salamanca era uma lagarticha encantada, e muito menos que jarau era um serro, tá entendendo? Esse cara me deu o maior banho do mundo. Eu descí do palco querendo achá um buraco pra entrá pra dentro. Chegando em São Borja, o saudoso Aparício da Silva Rildo, meu amigo particular, perguntou como é que eu tinha ido lá, eu contei a história pra ele: “Eu não quero nunca mais sabê disso aí. Aí ele foi e falô: “Não Estivalet, pra mim, no meu ponto de vista, tu é um dos maior repentista que o Brasil tem, mas só te falta conhecimento. E tu vai continuá sim, entra aqui”. Aí me chamo lá na imobiliária dele. Eu entrei, pegô o telefone, ligou pro Moacir Sampê, Moarci, não é Moacir, Moarci Sampê, natural de Rio Pardo mas que na época morava lá em São Borja, um dos maiores historiadores que eu conheço. Um homem que conversa toda a história da América Latina, assim conversando natural contigo, aí perguntou o que que o Moarci poderia fazer por mim e contou a história. Aí o Moarci perguntou se eu tinha, gr..., é, pediu pro Rildo me colocá no telefone, perguntou se eu tinha gravador, gravadorzinho de fita cassete, aí eu digo “tenho”. Estão disse “ então compra umas 3 fita de sessenta minutos e vem quarta-feira de tarde aqui em casa me entrevistá. Anota tudo que tu qué sabê e me pergunta que eu vou te responde na fita pra nós num ter que tá escrevendo. E foi o que a gente fez. Aí eu peguei tudo aquilo, eu tenho até hoje essas fitinha guardada lá em casa, nem sei se elas funcionam, elas tão lá guardadinha, tá entendendo? Tudo que eu queria saber sobre história, camperismo, sobre a parte militar da nossa história, da guerra

guaranítica, da cisplatina, farrapos, paraguai, 93, enfim, tudo, tudo, tudo, etnias, é, tudo eu fui perguntando pra ele, ele foi me dizendo tudo, me dizendo tudo. E aí depois eu comecei a ouvir aquilo ali e a absorver o que..., isso aí me ajudou bastante.

Em primeiro lugar talento, talento. Esse aí é primordial, dom do repentismo talento. Aí no talento na parte talento entra as coisas que eu disse, que vem fechá com tudo que tu tá perguntando. Sabê aproveitá as oportunidades, cada local é um local, cada momento é um momento, cada platéia é uma platéia. Não adianta eu i cantá lá no Morro Conceição,...lá no Morro Conceição e querê falá de Antonio Souza Neto, de de de... Bento Gonçalves, de Sepé Tiaraju, de Cacambo, Tatu Guaçu, Jussara, eles não vão sabê quem foi, não vão sabê nem querem sabê disso aí, pra esse tipo de público tu tem que cantá o dia-a-dia deles, tu tem que falá no buteco, tu tem que falá na na peleia, tu tem que falá no no namoro, no mínimo, numa coisa simples assim que eles saibam o que que é. Agora não adianta eu querê i cantá, falá em buteco, falá em peleia, falá em carreira, falá em...em...por exemplo em pescaria, pra uma platéia de literado. Aliás pruma platéia de literados eu tenho que me cuidá o que eu tenho que dizê, pa num dizê bobage, concorda comigo. Então é assim, tu tem que sabê onde tu vai, o que tu diz e pra quem tu diz e como tu diz. Isso é muito importante, isto é muito importante. Vou te dar um exemplo. Fui convidado pra fazê pajadas, em Osório, no encerramento de um evento nacional da consciência negra. E aí? Eu não sou negro, eu sou cruzado, a mamãe é negra, mas eu não sou negro puro, tá entendendo? Aí eu vou querê i falar em guarani pra eles. Que eles querem sabê de guri... de guarani. Eu tenho que falar em Zumbi, eu tenho que falar em Obama, eu tenho que falá..., tá entendendo? Eu tenho que falá dentro, eu tenho que falá nos moçambiques, tenho que falá. Se não soubé não se meta, não soubé falá nisso. Mas se soubé vai lá e fala porque sabe que tu vai ficá de dono da festa. A mesma coisa, que que me adianta eu i falá em história, eu i falá em internet, se eu tô sendo contratado pra cantá no Parque de Exposição lá do interior de Bagé,

pruma turma só de campeiro. Eu tenho que falá em campo, eu tenho que falá em ginetear, eu tenho que falá em esporiaço, rá cruzado, laçá de todo laço, pialá de borcado ou de cucharra, como eles dizem que é diferente lá nas missões. A mesma cucharra pra nós nas missões é o borcado pra eles lá e é aquela coisa toda, tá entendendo? Tem que entendê esse tipo de coisa um pouco, isso faz parte, mas tem que sabê usá, entra aquilo que eu te falei antes, a presença de espírito, é agora ou nunca. Eu digo esta palavra chave, o resto tudo que eu fizé eles vão achá bonito.

João Barros: grande trovador, entrevista concedida durante a 26ª edição do Mi Maior de Gavetão”, em Sapucaia do Sul, setembro de 2009.

Na hora, eu acredito que o treino é quase inexistente. Há quem defenda que o trovador que fica cantando tem mais potencial ou tem mais qualidade, mas eu acho que não. Tratando-se de treino eu acho que tem uma opinião única, e sou só eu o defensor dessa opinião, de que o trovador não tem como treinar, até mesmo porque não sabe que tema vai cair. E, há quem diga que o trovador que vive participando ele tá mais lapidado um pouco, daí pode ser que sim. Mas, daí não trata-se de treino, trata de saber, de tá por dentro do assunto. Daí não é treino, especificamente. Eu comecei com 14 anos, no CTG Estância do Jarau, de Santa Maria. A princípio eu ia cantar sozinho, os versos de Estilo Gildo, mas aí me inscreveram prum concurso confrontando com outros trovadores, eu entrei, fui bem. Mas eu comecei com 14. Mas o primeiro verso que eu disse foi com 11 ou 12 anos, numa oportunidade que o pai tava trovando com um trovador chamado Romarino Antunes, em Santa Maria, na festa de Santo Antônio. Romarino Antunes, trovador laureado de Santa Maria, muito respeitado. E daí eu entrei no meio e a partir daí eu descobri. Mas, em palco e oficialmente, com 14 anos que eu comecei. O pai viu que eu tava preparado e permitiu que eu entrasse, até mesmo porque, mesmo porque as condições, na época, pra ser um trovador, não eram tão mínimas que nem agora. Na época um trovador tinha que ter uma aceitação, passar por uma avaliação de certa entidade pra subir no palco. E daí, então, eu comecei com 14. O pai não sei quando começou, acho que desde que tava no quartel, acredito eu. E os demais trovadores acho que desde a infância, nasce, Trova de brinquedo, depois começa seriamente, acredito que vem daí. Mas tem o Jairo Martins que começou após adulto já, também. Eu acho que, na realidade, o trovador começa a trovar depois que descobre que tem o dom. Daí ele entra e por conseqüentemente...

E agora pouco eu tava falando com o Ventania, e tava o gurizinho do João

Benito, que o João Benito tá incentivando, o Anderson, e eu, no primeiro verso que ele cantou, eu disse pro Ventania: esse guri vai dar bom. E o Ventania concordou. Porque a gente nota que uma pessoa tem o dom quando ele sabe o que é rima. Porque, às vezes, um trovador iniciante, ele não monta um verso cheio, com qualidade de conteúdo, mas a gente nota que ele cuida pra não repetir a rima. E daí nota-se que ele realmente entende. E o João Benito, por sinal, tem uma gurizada muito boa, que a gente nota que tem chance, o Anderson. Tem mais uns dois ou três que se sobressaem pela rima, pelo cuidado da rima. E, às vezes, até a gente nota que eles se preocupam cantando, mesmo que algum verso até seja ensaiado, mas eles se preocupam, às vezes, parece que eles pensam que já tinham dito uma rima, aí cuidam pra não repetir. Daí a gente vê que o trovador tem base de talento e pode seguir. A desinibição também, daí a gente vê que essa pessoa tem percepção pra essa arte. Principalmente pela rima. O cuidado com a rima e o perder o medo da platéia.

Eu percebi, eu não lembro direito porque eu era muito pequeno, mas eu acho que foi em 90, 89, não era década de 90 ainda, eu fui num festival de Trova, em Santa Maria, no ginásio Corinthians, promovido pela prefeitura municipal, e escutei o Araújo Goulart, o Paciência e o Vicente de La Porta trovando, e eu tava acompanhando o pai. O pai não quis trovar devido a alta qualidade dos trovadores que tinha, e o pai, na época, dizia-se destreinado, não entrou, foi só pra assistir. E daí eu vi aquilo ali e me identifiquei com a arte, digamos assim. Daí, depois eu era criança, foi passando, e eu segui escutando Trovas no rádio, cada vez que o pai ia trovar na rádio, eu ficava escutado em casa. E aí fui pegando afinidade. Depois eu fui tentando fazer, brincava sozinho no terreno. Às vezes, enquanto o pai dava um serviço, eu trabalhava cantando e vi que eu conseguia fazer. E depois eu fui crescendo, formando uma opinião, e daí então eu notei que eu tinha capacidade. Daí, um dia eu e o pai tava, o pai tinha uma carroça na época, nós tinha um armazém e o pai ia de carroça no atacado buscar os produtos para o armazém. E daí o pai sempre carroceava assobiando um verso ou cantando, e um dia ele

cantou um e eu respondi, e ele se surpreendeu e cantou outro e eu respondi também, daí ali eu notei e ele também, por surpresa, que eu tinha condições já de ser um trovador. Na verdade ele notou que eu teria o dom de trovador. E aí, um mistério nisso, porque um dos maiores trovadores que eu conheci, foi o João Barros Primeiro, de Santa Maria, muito apreciado de Santa Maria, e o pai me, pôs o meu nome de João Barros pra mim, pra ver se e eu saia trovador. Eu não sei se casualmente ou por algum tipo de enigma deu certo e eu saí.

Isso influencia bastante, até porque no trabalho que qualquer um desenvolve ele requer um retorno positivo e uma recepção, principalmente pra quem tá começando, o jovem pode ser... Eu conheço, conheci meninos que começaram a trovar e deixaram, talvez por não serem tão elogiados o quanto precisavam pra seguir naquilo ali. Porque a partir do momento que a pessoa bate na tecla, bate, bate e não tem um reconhecimento, a maioria acaba desistindo. E, uma vez eu quase parei, lá em Cacequi, 11º Desafio de Trovadores, eu fiz uma excelente Trova, daí fui desclassificado, o pessoal não me classificou, hoje são todos meus amigos, fiquei triste por aquilo. Daí eu não sei, não me lembro qual trovador me viu triste, daí me disse que eu não tinha nada que tá triste, que eu tinha muito ainda pra chegar, que não tava, ele quis dizer que eu não tava pronto ainda. Mas daí, naquela vez, como era um trovador que eu estimava muito, eu não esperava ouvir aquilo dele especificamente, fiquei muito triste, cheguei a pensar em desistir. Mas aí cheguei em casa, meu pai falou comigo e passou. Então, isso influencia bastante, porque a gente quer ouvir, por mais que a gente saiba que não tá indo tão bem, mas sempre uma palavra de apoio é importante. Chegar um trovador de nível pra quem, pra um que tá começando e dizer: óh, tu tá indo bem, tu vai chegar lá, isso é muito importante. Eu procuro fazer isso com essa gurizada também, porque quando eu fiz, às vezes, faltou quem me dissesse isso. Então, eu dou uma atenção especial também pra gurizada e isso influencia bastante como em qualquer área. A gente, às vezes, a gente se espelha nos outros e quando os outros não devolvem, não notam que a gente tá se esforçando, a gente tente a

desanimar.

O mais importante dessas três citadas é o talento. É o talento e eu tenho como provar. Tu que ta acompanhando os festivais, tu nota. Porque o treino não manda, eu acredito que o treino não influencia em nada. Tem trovadores que eu conheço, que fazem 20 anos que trovam e não evoluem daquilo ali, e pelo contrario, as vezes regridem pelo tempo que tão trovando já era pra ter melhorado. Mas daí não tem o que? Não tem o talento que os outros tem. Não em o dom, vamos dizer assim. Aí não adianta, pode ir em 10, 20 festival num ano que vai sempre ficar naquela, naquele nível de, naquele patamar, porque se não tem o talento não tem como ele desenvolver. As vezes tem a vontade, a vontade é muito importante também. Assim como tem trovadores que tem um talento enorme e não tem muita vontade e acabam desistindo, parando, ou por uma birra de punição desiste. Então o talento eu acho o mais importante. O treino não porque como eu te disse tem trovadores que estão aí que a anos estão no ciclo da trova e não saem dali, talvez não por culpa deles mas pela falta de talento.

O talento tem a ver com a capacidade de improviso porque se eu quiser, hoje, entrar num grupo de dança, eu até posso aprender, mas não vou desenvolver com a facilidade que eu tenho pra desenvolver a trova. Por quê? Porque eu não tenho talento pra dança, eu tenho pra trova. Posso até tentar e conseguir mas não vou conseguir com a fluência positiva que eu vou conseguir pra aquela área que eu tenho talento. Agora eu to aprendendo a tocar gaita e to com bastante dificuldade, já faz um ano quase e eu só sei tocar duas músicas. Enquanto que eu comecei a trovar e comecei no Mi Maior, no segundo festival já concorri Martelo e no sexto eu entrei pro Estilo Gil. Então daí o talento trazia para aquilo ali. Se fosse... se a... persistência eu tenho bastante mas não é só isso que norteia...

Eu concordo sou um defensor assíduo desse time, porque um trovador quando se encontra com o outro, eles podem ser dois irmão mas entram numa disputa acirrada. Aquilo ali um quer se sobressai do outro e assim como uma rinha

de galo as duas aves entram “se degladiando”, entre aspas, digamos assim, e uma não se entrega pra outra. Eu nunca vi um trovador que entrasse numa Trova dizendo: eu vou perder essa Trova. E assim é um animal quando entra num tambor, ele entra e dá o melhor de si. O que eu me refiro na rinha de galo, é que a ave enquanto esgrima dá o melhor de si, ela, nenhum ave entra com 50% do que tem, ela dá tudo que tem. E o trovador também, o trovador dá tudo que tem num palco de trova. E as vezes por mais que pareça que o trovador, ah aquele trovador não deu muita bola praquela tema, mas ele deu tudo que tem, não fez mais porque não pode. E a garra de um trovador pegar um tema que ele não conhece, isso é notável. Eu vi um trovador, um dos maiores trovadores que eu conheço, o Odilon lá de Alegrete, ele pegou um tema informática, e ele é um homem que não tem a segunda série do ensino fundamental. Desdobrou aquele tema como um doutor desdobrasse. Então é a garra. E assim o galo de rinha. Entra as vezes um galo cansado e maltratado, contra outro mais preparado, mas ele supera, dá o melhor de si, e surpreende o outro. E a trova de Pua é a trova que o povo mais gosta. É a trova que faz a pessoa rir, e mostra que a trova é uma arte de fazer amigos, porque os trovadores ali no momento se degladiam, se... as vezes se pixam, vamos dizer assim, mas depois saem abraçados. E essa é a grande comparação que tem da trova com a rinha de galo. Eu acho que a comparação mais certa que tem é essa.

Quanto ao estilo de palco eu sempre me norteiei por alguém, sempre me inspirei em alguém. A principio, o Araújo Goulart, o trovador que eu sou mais fã, e tento, no palco, me parecer com ele quanto mais eu posso. Beni Nascimento também é um trovador que admiro, tento lembrar ele no palco e o José Estivalet, que é agora, acho que, atualmente, tô mais parecido com o Estivalet. Mas eu sempre procuro buscar uma linha, até o ano retrasado, esse trovador que tá, hoje, organizando o Mi Maior, o Nelson Rodrigues, me enxergou e disse: daí, Araújo Goulart, como é que tá? E daí eu digo: oh, obrigado por me chamar de Araújo. Daí ele disse que eu era muito parecido com o Araújo, no meu estilo de verso, como de

voz também. E aquilo me foi um elogio e tanto pra mim, porque eu realmente me inspirava no Iraí Goulart e fiquei muito feliz. Então, no estilo de palco eu me norteio pelo Araí Goulart, pelo Estivalet e pelo Beni Nascimento. E daí eu acho que boto um pouco de mim, como todos botam. O que mais me diferencia mais dos outros trovadores, eu acho, é a concentração que eu tenho em palco. Acho que quem, de fora a nota, que eu me concentro bastante, escuto de um verso pro outro, pra tentar ir no mesmo caminho que ele vai. E, às vezes, quando eu acho que o trovador não tá se achando num tema, eu tento trazer ele pro tema, até pra ajudá-lo também e... Mas o meu estilo, basicamente, é Araí Goulart, Estivalet e Beni Nascimento.

A pilcha é indispensável, na minha opinião, pra toda e qualquer expressão gaúcha. E eu sou bastante crítico nessa parte, enquanto pilcha. Cuido pra que eu esteja bem pilchado, sempre nas minhas representações, porque a Trova é uma arte natural do Rio Grande, uma arte de galpão, e a Trova do Rio Grande é única. Tem o repentismo nordestino, tem a embolada, tem o gingado paulista de repente também, tem a Trova em quadras, mais da parte literária mineira. Mas a Trova gaúcha, qualquer um nota que é Trova gaúcha. Então, eu acho que o trovador gaúcho tem que estar pilchado. A gaúcha, assim como todo gaúcho que quer preservar as tradições, eu acho que só produz tradição quem ama a pilcha, que usa e usa a pilcha adequada. Hoje, nós estamos sofrendo um modismo muito grande da indumentária Argentina, está praticamente 90% no Rio Grande do Sul. Não se vê mais gaúchos bem pilchados, isso é raro. Com bombacha, com chapéu, com lenço Maragato, identificando o ideal do Rio Grande, que o Rio Grande foi respeitado pela união através da sua garra e, até hoje, o gaúcho é conhecido pela sua garra. E essa pilcha identifica a nossa essência. Hoje, eu vejo bastante argentinos no Rio Grande pilchados, eu vejo poucos gaúchos. E daí, então, isso desidentifica a miscigenação que a gente tem. Claro que a bombacha vem da Turquia, surgiu na Argentina, mas a pilcha gaúcha é a bombacha larga, o chiripá e a indumentária completa, com lenço Maragato ou Chimango ou pica-pau, chapéu

de abas largas ou boina de crochê. Não essas boinas castelhanas que nós temos aí. Eu sempre digo que quem está usando uma bombacha castelhana, um cinto estreito, uma boina avantajada, está acastelhanado, não está pilchado a gaúcho.

O tema, ele vem somar com a nossa arte. Até o tema valoriza a nossa arte, porque a partir do momento em que introduziram o tema nas Trovas, pessoas de, do mais alto escalão, ah, vamos dizer, pessoa de mais alta formação ideológica e intelectual, passaram a olhar a Trova com outros olhos. Porque a Trova de Pua, ao momento que ela trazia o humor pro palco, os verdadeiros trovadores de Trova de Pua, conseguiam trazer o humor sem a ofensa. Daí entrava os trovadores, os trovadores mutantes, vamos dizer assim, não sei se eu tô usando a palavra certa, pseudo trovadores, que pensavam que uma Trova era ofender o outro e dizimá palavra de baixo calão. Daí, o tema veio e inibiu isso daí. Essa é a positividade do tema. Veio trazer à tona a competência do trovador, a qualidade, isso é muito importante. Só que uma coisa não pode sepultar a outra. O tema veio pra somar, mas não pode diminuir o que antes tinha. A essência, que eu sempre primo, parto dessa premissa, de que a essência das coisas tem que ser mantida. E a Pua é a essência da Trova. O tema veio somar. E daí um trovador pode muito bem botar um tema dentro de um verso de Pua, fazer a platéia rir e fazer com que um antropólogo, um poliglota note, que ele está fazendo aquilo com conhecimento de causa e está fazendo o povo rir ao mesmo tempo. Então, o tema, sem dúvida nenhuma, veio acentuar para a qualidade técnica dos trovadores.

A qualidade da voz eu não dou muita importância, acho bonito, respeito a qualidade de voz, mas acho que pra Trova em si ela só vem a enfeitar o verso, vem a dar uma ênfase maior. Mas não podemos levar em conta, porque tem trovadores que não tem uma grande voz, mas tem uma idéia fantástica. O caso do Adão Bernardes, ele fabrica um verso que não tem como por defeitos, a não ser na qualidade do tom de voz dele. Mas daí seria perfeito e como nada é perfeito, até que se prove, a voz é... Se o Adão Bernardes tivesse a voz do Antonio Oliveira, era um trovador invencível de qualquer pessoa, sem dúvida nenhuma. E

se o Beni Nascimento tivesse a idéia do Adão Bernardes, com a voz que tem, era um trovador invencível. Mas uma coisa, se perde na voz, ganha no talento, e daí. Mas o que manda no verso é a formação silábica, é o conteúdo e a rima. A voz é um meio de interagir com o povo. Não pode ser prejudicado um trovador, na minha opinião, porque não tem uma voz privilegiada quanto ao outro.

... importante mas, tem público que analisa de diversos âmbitos. Tem público que analisa a voz, tem público que analisa o verso. Alguma pessoa que sabe, acho que a pessoa que mais sabe usar essas duas armas e tem essas duas armas é o Beni Nascimento. O Beni Nascimento é um trovador que tem uma voz excelente e tem um potencial de idéia enorme. Então, ele usa e transmite pro povo, mas como eu disse, o Vanderley Rosa não tem uma voz privilegiada, o Adão Bernardes não tem uma voz privilegiada, o Jairo Martins não tem ma voz privilegiada, mas eles montam um verso tal qual encanta a platéia e não tem como não receber aplauso, porque a expectativa é atendida, mesmo que a voz não o traga. Às vezes, o pessoal, eu vi uma Trova de um trovador com a voz do nível da voz do João Marcelo assim, trovando com o Adão Bernardes e, durante toda a prova, o Adão teve mais aplauso que ele. Por quê? Porque teve os versos mais bem montados, teve mais conhecimento de causa, do assunto, e conquistou a platéia através da rima. Eu sempre digo que a Trova, o que surpreende a Trova e o que chama atenção é a rima e o verso. A voz vem a completar isso, mas não é uma, um quesito essencial.

A diferença que eu sinto é a liberdade. E até eu prefiro ... e a Trova que eu mais gosto... Tu que vê uma Trova linda, sem preocupações e técnicas, é ir num acampamento, onde estão alojados os trovadores, aí, depois de um dia de Trova, no final, que eles se encontram sem preocupação com comissão julgadora, sai um verso mais natural, um verso mais livre. E eu prefiro até esse tipo de Trova, sem tá a comissão avaliadora na frente. Porque, às vezes, tem jurados que adota um critério, tem outro que adota outro critério, e o trovador sabe qual é, principalmente quem vem concorrendo bastante, sabe qual o critério que o jurado adota. Eu sou

contra certos critérios, por exemplo, descontar um trovador que rima fome com home, eu acho totalmente errado descontar, mas enquanto que no palco a gente não pode botá, porque sabe que a comissão tá ali e vai descontar. E numa Trova livre, numa roda de galpão ou num bolicho, numa cancha de bocha, seja onde for, até mesmo num aniversário, a gente tem essa liberdade de montar esse versos, que seria pitoresco num concurso e no bolicho não é. Até porque a platéia não tá ali pra analisar o português dos trovadores, tá ali pra ser propiciada com um verso bonito. Às vezes, a gente deixa de fazer um verso bonito, perfeito, por causa da rima. Então, eu acho que a Trova livre ela dá mais liberdade pro trovador, dá mais espaço, até mesmo pra aqueles que tem mais dificuldade. Na Trova livre não tem aquela preocupação de tá alguém avaliando e a gente sabe que o povo vai gostar. Daí eu prefiro a Trova sem avaliação. No palco, como em qualquer público, eu trovo para o público, né. Mas quando tem o jurado, sempre tomo os cuidados pra não deixar motivo pra que me critiquem. Daí se me criticarem com razão, eu vou ter que ficar quieto.

Doralice Gomes da Rosa: grande trovadora dos tempos do rádio, entrevista concedida durante o Acampamento Farroupilha, na Praça da Harmonia, em Porto Alegre, em setembro de 2009.

Como é que foi? Não, a Trova, a Trova camponeira, o repentismo, não há, assim preparação. É uma coisa que vem de repente. Pra isso não tem escolha. A Trova é uma coisa, assim, que ela vem de repente, já tá assim, a pessoa já nasce com esse dom. Então, é improvisado, é na hora, conforme o que o parceiro nos canta a gente responde e espera que ele, né. Então é assim, né, não tem preparação. Não tem nada disso. Nunca teve. Às vezes, eu era contratada, que a época quando eu comecei a cantar a gente era muito contratada pelas rádios. A gente não sabia com quem eu ia cantar. Não tinha como treinar, não tinha nada. Era no peito mesmo. Pra mim, pra mim foi fácil. Mas é assim, não tem treino, não tem nada. A gente não conhece nem com quem vai trovar, não sabe o que que vai vir. Às vezes, tem até um receio assim, a gente como mulher, às vezes, alguma coisa. Mas eu, graças a Deus, sempre tive bons... Como a Trova é uma Trova masculina, e eu fui a primeira mulher trovadora do Rio Grande do Sul, nativa gaúcha, eu fui muito discriminada. Eu fui discriminada e tal. Eu era moça, mocinha com 21 anos né. Mas eu não dei bola, eu superei, eu sou mais eu, eu tenho essa vocação, comecei assim de repente e no fim conquistei, conquistei todo mundo, em todos os lugares. Eu viajei muito, fora do Rio Grande do Sul até Santana do Livramento. No Uruguai eu cantei também com os ... lá. Eu consegui, levantei minha cabeça e não dei bola pra preconceito. Aquilo era coisa pra, não era coisa pra menina, pra moça, era só pra homem. Não. Não, inclusive moralmente assim. A gente era moça, moça direita, era falada, a gente era falada, ah sim! E assim, e outra coisa também, as mulheres casadas, que brigavam se o marido me, já cansei de, cansava de ver esposa dando bofetada na cara do marido quando eles me aplaudiam: E aí, Doralice! E aí, Doralice! Era plact. Eu gostava porque eu me sentia bem. Então, assim, alguém me achava, minhas colegas minhas amiguinhas

me achavam avançadinha demais pro tempo, nos anos 50, né. Mas eu nem tava, eu gostava. Fazia tudo que era certinho. Mas, era assim né. Agora, cantar no rádio foi compromisso né, bem brabo.

21 anos. E depois...eu nem sabia que eu trovava. Nós estávamos em São Leopoldo, na casa de uns amigos e eles tinham um restaurante, e faziam churrasco pros trovadores, pros poetas... sem contar, os tradicionalistas. E aí, tinha uma dupla muito famosa, até faleceu um deles Os ... da Querência, muito conhecida, o Zequinha, o acordeonista, faleceu num acidente quando morreu o José Mendes. E aí eles começaram a cantar e a trovar e aí o Zequinha não era um trovador, e aí o Tom Mix, um trovador famoso também, que tinha lá, cantou e ele não respondeu o verso. Aí eu peguei e respondi. Aí o Tom Mix me olhou e cantou outro verso e eu respondi. Assim, eu cantei uns 5 ou 6 versos. Mas, na primeira vez na vida. Eu nem sabia, eu nem acompanhava Trovas. Não acompanhava Trovas. Aí então, tá daí foi lá em São Leopoldo. Aí passou. Nós ia todos os domingos almoçar naquela churrascaria, aí um outro domingo nós fomos. ... oh... eu comecei na rádio São Leopoldo, que tinha em cima da antiga rodoviária, aí tinha um programa lá chamado "Desfile de ...". Isso em 56, mais ou menos. uma gaúcha, uma prenda gaúcha, e aí eu disse assim pra minha amiga, quem será a loca né, pensei ali, não sabia. Aí me convidaram pra ir no auditório, aí eu fui, né, com eles. Sentamo bem lá no fim do auditórioo camarada que trovou até um era conhecido nosso.... e o outro ganhou a Trova, aí disse: agora eu vou chamar a nossa, desafiou, e chamaram. Quando disseram meu nome, eu senti assim um formigueiro, da unha da mão até a unha do pé. Não sabia o que que ia, não sabia o que que eu ia fazer. Mas aí abriram, o pessoal abriu pra mim e eu fui chegar na frente e cantei e ganhei do tal, um tal de Antoninho não sei o quê. Ganhei a Trova. Aí já ficou uma alinhavada pro outro domingo e já foi indo. E nisso, o Derci Fagundes, que tinha um grande programa na Rádio Farroupilha. Os Guri, um dia mandou um funcionário dele até o ... o cinema esse que eu tava cantando, e aí me convidando pro ... e eu fui. Paixão Côrtes, eles é que me

lançaram. Aí eu comecei, nunca perdi uma Trova acho.

Eu pensando quem vai dar bom assim? A gente conhece. Eu conheço, quando eles tão trovando eu digo assim, a gente conhece: esse, esse vai ganhar, esse é bom, esse vai dar bom, né. Eu conheço muito, como dizia Judas de Freitas: eu conheço um cego dormindo e conheço um rengo sentado.

Olha, agora eu já estou aposentada, né como se diz. Mas eu sempre tive incentivo, incentivo que tu fala é dessa parte? Na família, eu sempre tive muito incentivo. E olha, assim no Rio Grande do Sul alí, todo mundo tinha paixão por mim, né. Aonde anunciava Doralice era lotado. E, naquela época, a gente era contratada por uma rádio, com tudo pago, passagem de avião, hotel, tudo, tudo, cachê pago, né. Mas nós, fora isso, a gente fazia shows, né. Mas o meu nome brilhava em tudo que era cartaz.

Porque eu tenho uma coisa, eu acho que durante a minha, tô com 76 anos, durante, que eu me lembro assim, nunca amanheci um dia que eu não amanhecesse cantando. Eu canto o dia inteiro, eu não choro, eu não me estresso por nada. Levo a vida numa boa. Tudo que vem de Deus eu aceito. Então, isso aí eu, né, então a gente não esquece. E qualquer, eu sou fundadora da União Brasileira de Trovadores da Trova literária. Então, a Trova literária, é diferente da outra... uma Trova de cultura, a Trova literária. É uma cultura também, regionalista, mas a nossa Trova escrita.... em Porto Alegre. Então, a gente não, não sei por quê. Aí, em qualquer lugar que eu vou o pessoal pede uma coisa eu já respondo trovando, eh sabe! E o meu, dizê assim que eu mais, o gênero que e mais gosto é a Trova humorística. Eu gosto quando o camarada me pega assim, e me diz uma coisa, eu pego...e agora...dei um banho nele. Era o que eu queria.

De rinha eles dizem que é o, porque a nossa Trova é, geralmente, uma Trova puada. Então, a gente apela muito também... aquela coisa toda, né. Então, é por isso que eles... Mas, eu não sei se isso foi criado pelo Jaime Caetano Braun, grande embaixador, né, que tem uma ligação com a outra, né, porque a Trova é uma Pua, é uma briga de galo de rinha, um briga de rinha, de dois galos puando,

vence o melhor, né. Acho que sim, talvez seja por isso, né. Mas, ela faz parte mesmo da coisa, né.

Trovar não tinha tema. Era sempre o tema livre. Agora, de uns anos pra cá é que botaram, eu acho que foi o Paixão Côrtez, não sei mais quem. Que era pra Trova ter um tema que é pra Trova não descambar, como já houve, né. Mas eu não, eu não gosto de cantar com tema, eu não gosto de fazer. Eu gosto de fazer a Trova livre, né, dentro da, certinho e tudo. Até eu canto sim, mas eu não... Se eu fosse participar de um concurso com tema, eu não cantaria. Não, mas na.... não, na Martelo tem tema também. Não tem?

O Martelo não tem! A Trova do Gildo que tem. Do Mi Maior. A Pajada não né! A Pajada tem também...Ah, Martelo toda vida. Eu adoro a Martelo.

Leôncio Amaral: grande trovador, entrevista concedida durante o Acampamento Farroupilha, na Praça da Harmonia, em Porto Alegre, em setembro de 2009.

Eu comecei a trovar em Sapucaia do Sul, quando eu vim pra Porto Alegre, eu vim pra cá. Em Sapucaia foi o meu primeiro festival, em 84. Aí eu comecei a me inscrever ali, no meio das feras. Eu ouvia o comentário, na cidade de, na Vila Nova do Sul, o Araújo Goulart, que era famoso na época, continua até hoje, mas foi um dos melhores trovadores do Rio Grande. Aí, eu disse: eu vou lá, alguma coisa eu vou fazer. E tinha até o terceiro lugar. Aí, foram inscritos 26 trovadores, e eu um guri ainda né, tinha 17 anos. Tirei em terceiro lugar, fiquei entre eles. Disputei em Quaraí e Jorginho Carvalho de Gravataí.

Ah, isso vem de família né! O meu avô trovava. Meu vô foi um grande trovador de Júlio de Castilhos, o meu pai, a minha família toda trova. Até os pequeninhos. Ah é! Todos. Carlaine com 5 aninhos né, já faz, já gosta. Não, eu me criei vendo o pai trovar, né. Me criei acompanhando ele. Ele puxava por mim em casa, e eu já fazia uns versinhos com ele. Mas, no Mi Maior, em Sapucaia, ali eu entrei pra concorrer mesmo, né. Eu acho que tem condições e, graças a Deus, a partir dali, me inspirou e eu segui sempre. E já tenho 800 e poucos troféus.

Tem que, tem que ter um segmento. Não dá pra parar. Parar um mês, dois, sem cantar um verso, perde o embalo, perde o pique. E não é um treino, mas tem que ter segmento, né, exercitar a mente. Continuar, eu, por exemplo, onde tiver Trova eu tô. Se não tiver, eu canto em casa. Pego o violão e faço verso em casa. Quer dizer que isso aí desenvolve bastante. Senão, a mente vai parando e vai esquecendo as rimas e tem que desenvolvê. Faço um barulho.

O primeiro que eu fiz foi com 17 anos, né. Mas, no colégio, eu participei de um festival colegial e tinha 12 anos. A primeira vez que eu subi no palco eu tinha 12 anos. Aí tirei, mas era música, mas eu que compus, eu fiz né. Tirei o segundo lugar, porque fiquei meio encabulado e me perdi, como eu tinha chance de tirar o

primeiro. Lá em Júlio de Castilhos, participei de dois festival, com 12 e com 13 anos.

A princípio tem que ver ele dizer um verso. Se ele fizer um verso, a gente já tem uma idéia se tem fundamento, ou não. Por exemplo, o João Benito, ele tá fazendo ali tem, tem uns 3 ali que..., e tem uns que não, acho que não vai adiantar querer insistir. É questão de improviso mesmo. Tem que ser feito na hora e não adianta, por isso é improviso. O que ajuda bastante a gente a seguir, né, a continuar fazendo verso é o apoio que a gente tem, né. Que tem muita gente. ...,por exemplo, essa semana até pela internet, uma guria de São Francisco de Assis, pela internet, não sei como ela me achou. Ela me fez uma..., me passou uma corrente positiva, energia forte, né. Até respondi pra ela, agradei pela mensagem que ela mandou. Fui ali... Quer dizer que eu fiquei pensando naquilo que ela mandou. Muito importante, me ajuda muito. Aí eu mandei pra ela, ela já mandou de volta, ... uma amizade. Tem que ter o talento. Se não tiver o talento e muito apoio... Porque o apoio é muito importante. Porque a pessoa, por exemplo, se eu saí de casa e alguma coisa não deu certo, eu não consigo fazer um verso perfeito ali. Sempre dá uma zebrinha. Agora, se eu tiver com vontade, essa semana, graças a Deus tá, tá tudo tranqüilo, com a família, tudo beleza, aí a gente vai e faz verso mesmo, não sei, vem um atrás do outro. Beleza...

Uma que eu acho uma rinha de galo muito triste. Trovador é diferente, por exemplo, eu e o João fizemos Trova e se abraçamos ali, no final. Eu acho bem diferente. Eu não concordo, porque eu não gosto de rinha de galo. Eu acho um crime. Não posso vê uma rinha de galo.

As coisas que, se eu não fizer do meu jeito eu não canto bem. Se eu ir cantar sem chapéu, canto mal. Tem que tá com o chapéu na cabeça. Outra, o microfone no pedestal também eu não consigo cantar. Tem que ser na mão. Não tem maneira, não tem maneira. O chapéu, não sei se, porque as vez sai o verso fraco, cê se esconde no chapéu. Vergonha é pouco. A pilcha. Tem que tá a vontade. Tem que saber que tá bem. Se não me sinto mal e já não sai perfeito.

Trova, eu pra mim, ela tem que ter tema. Não sei se é porque a gente se acostumou a cantar com tema. Claro que, muitas vezes, pegá um tema numa cidade, que a gente não sabe alguma coisa da cidade, que a gente não sabe o que que é e se aperta. Por isso que é bom sempre estudar conforme o lugar que vai, pra... Mas, acho que sem tema sai muito verso decorado, sem tema. Tem muita gente com verso pronto, daí não tem graça! Trova tem que ser feita na hora. Então, tem que ter um tema.

O que eu não gosto é de julgar. Mas a gente tem que ir né, o pessoal coloca a gente. Por exemplo, em Novo Hamburgo, eu ia julgar, mas bem contrariado, eu queria era cantar lá. Eu gosto é do palco ali, eu não gosto de julgar.

Eu acho que é muito importante a voz. Um verso pode ser bem feito, bem rimado, se a métrica e a voz não for boa o pessoal não escuta, os jurados escutam. Os jurados vão avaliar o verso, mas não agrada a platéia. Um verso que a voz não tivé boa não agrada a platéia. Eu não dava atenção. Se, mas os jurados ali, eles vão analisar a rima ou um verso bem feito, fidelidade ao tema, com certeza. Eles não vão se preocupar com a voz da pessoa. Mas, a platéia cuida muito isso aí. Se o verso e a voz não tiver bonita eles: Ah, eu não gostei! Não, não é. O principal é a rima.

Albeni Carmo de Oliveira: grande trovador, entrevista concedida durante o Acampamento Farroupilha, na Praça da Harmonia, em Porto Alegre, em setembro de 2009.

Eu posso dizer que me brotou a vontade de trovar, ouvindo os outros. Aí eu comecei, lá pelos 18, 19 anos, no quartel, fazendo rima pros outros. Brincando de fazer rima. Comecei fazendo quadrinhas, daí parti pros sonetos, e fui descobrindo que eu gostava de fazer verso, mas fazer a minha maneira. Eu nem sabia que existia a métrica pra se trovar, tá. Fui fazendo uma quadrinha, às vezes, né, fazia mais, fazia a décima. Mas, também uma décima improvisada. Depois, mais tarde, quando já tava com meus 27 anos, na profissão, na brigada militar, no quartel que eu servia tinha um trovador chamado Teixeira e eu me encostei nele pra fazer verso. E um dia ele disse assim, oh: pra ti que te mete nos concursos que tu vai dar um bom trovador. Só que, o saudoso Salvador Correia de Oliveira, meu pai: Deus o livre um filho trovador. Então, eu tinha que meio trovar escondido. Se eu aparecia fazendo verso me botava o apelido do trovador, éh, às vezes eu chegava e fazia um versinho pra minha irmã, ele dizia: oh, já vem o Valdomiro Melo. Sabe, nada a vêr. E eu até fiquei parado naquilo. Até que um dia, resolvo eu, de tanto fazer improvisado, sozinho, com a gaita, com um amigo, me meter num concurso de Trova. Me levaram. E já comecei no meio só de cobra. Eu comecei a trovar no “Mi Maior de Gavetão”, no primeiro Mi Maior de Gavetão, de Sapucaia. Fui muito bem, né, pra minha, como é que eu vou dizer, pra minhas limitações eu fui muito bem. E aí, aconteceu, peguei gosto e fui indo e é isso aí, até chegar a ser o Seu Beni de hoje. Este foi o meu começo.

Não, eu treinava sozinho, às vezes, na rua. Via uma coisa, fazia um verso baixinho pra, mim mesmo. Então, aí eu comecei a treinar, tá, fazer verso. Não perdia a oportunidade de fazer um verso pra alguém. Então, aí que eu fui treinando, pegando a métrica também. Tudo isso foi através do treino. Ajudava. Me ajudava e ajuda muito, tá. Essas brincadeiras, isso que a gente faz pra

enriquecer o vocabulário, pra tomar conhecimento das rimas, porque senão a gente só cai naquelas rimas do ão, do ir e do er.

Às vezes, a gente parado, vê jovens, alguém querendo trovar, outros que tem vontade de trovar, jovens, jovens, e aí a gente olha assim e vê que ele tem boa vontade, tem uma capacidade de fazer rimas, só que falta alguma coisa pra eles. Mais treino, saber a métrica, mais...

É, mas pra mim segui adiante, na Trova, mesmo não tendo estímulo da família, tinha que trovar fora, eu recebi o estímulo de vários amigos que gostavam de fazer verso, de baile, e eu, não querendo magoar o pai, às vezes, por causa disso, não ia, tinha medo de ir. Mas recebi, posso te dizer assim, que eu recebi apoio de muitos amigos que eu deveria entrar para concorrer, porque eu já estava pronto. Entre esses estímulos, que até hoje me apóia, Paulo Roberto de Fraga Cirne, pesquisador da Trova, ele que me levou e me inscreveu no primeiro concurso de Trova. E daí a gente vinha recebendo, cada vez mais apoio, e a gente vai se aprimorando e recebendo mais e mais apoio das pessoas.

Ahhh! Para improvisar para fazer Trova, aí a gente chega naquele estágio que sabe fazer a rima, sabe metrificar, sabe preparar um bom verso, mas tem algo muito importante, às vezes, a gente chega com uma vontade de já ganhar, e aí o público não entende o verso que a gente faz, e isso aí que desmotiva a gente. Agora, a hora a gente faz um verso, às vezes até fraco e a platéia gosta e aplaude e a gente cresce e vai crescendo, e aí vai, quanto mais a platéia aplaude, mais a gente vai crescendo e aí vão surgindo a facilidade de fazer uma rima. Se não é correspondido pela platéia, tudo se torna mais difícil.

Pra gente se defini, que que é mais importante para um trovador, já tá dizendo, ao próprio seguimento já está dizendo, você nasce um cantador, tchê. Muitas pessoas chamam um versejador, improvisador de iluminado, tem gente que usa esse termo: "Você é um iluminado!", e eu creio que a gente é de fato escolhido. Que você vê entre milhares de pessoas e, às vezes, você encontra dois, três trovadores, então são, iluminados. Passando pra outro estágio, o quê

que você vai requerer, treino, muito treino, treinar bastante, adquirir conhecimento, porque aí você vai conseguir um estímulo dos outros. Se você não fizer isso, não adianta, eles saem e vão estimular o outro que tá fazendo tudo isso, porque eles vejam que a pessoa tá lutando para alcançar algum lugar.

A respeito do galo de rinha sê o símbolo do trovador, eu não concordo com a palavra “de rinha”. Se disserem pra mim que: “Tu és galo!”, eu até aceito, porque galo a gente sabe que é uma coisa valente, ..., tá? Mas se tu pegares pelo lado da rinha, ora, a rinha tá proibida no Brasil, já não se tem mais rinha, então, eu acho até, que é um desincentivo à Trova, você colocar como símbolo algo que está proibido, nalgum lugar, que vai acontecer, se é proibido você não vai fazer eregia pra aquilo que está proibido. Então, que se ache um outro símbolo melhor, mas nunca um galo de rinha, por esse lado. Eu sô, não vô dizê que sô contra, mas não sô favorável.

Me considero um trovador que tem que levar cultura e conhecimento a quem está estudando. Então, sempre que estou no palco, eu me pareço estufar bem o peito, às vezes, não é para exhibir-me, para, né, pegar uma melhor entonação da voz, o que ajuda muito, né, a gente, a acionar o diafragma, e com aquilo que vem de dentro, tá, pra fora, então, mas só que tu nunca vai me encontrar, eu fazendo careta, fazendo algum outro gesto que não seja pertinente à Trova. Eu me considero um trovador que encara muito sério encarar a platéia de frente. Não tem que transmitir alegria num verso? Tem, sem perder a minha maneira de ser, a minha estampa de sério, subir num palco e fazer um trabalho sério.

Pra mim, pra mim, eu acho que eu não consigo fazer um verso despilchado, posso até ..., porque eu desde guri usei a bombacha, depois saí pro quartel, né, fui pra brigada, usando o fardamento, e tirava o fardamento e botava uma bombacha, e até hoje eu tenho esse costume, né. Outro dia aconteceu um fato importante, eu tinha que ir numa festa social, tive que alugar roupa, porque eu não..., eu não..., hoje, com a minha idade, ah! tem gente que diz, “Não, pra mostrar que é mais

trovador, pra mostrar que é gaúcho.” Não, eu me apeguei tanto a pilcha que eu acho que eu não sei fazer um verso sem usar ela.

A importância do tema pra mim, tem um valor muito grande, você veja que antes do tema, você ia encontrar um trovador, aonde, nos botecos tomando cerveja, trovando lá não sei o quê, e fazendo qualquer coisa. Bom, e quase que a Trova, andou lá em..., né, sucumbindo, porque veio a evolução, as pessoas já não gostavam mais daquilo. Muito trovadores é fenecendo por causa da bebida, por causa daquelas churrascadas. E aí, bendita a hora que quem criou o tema da Trova, por que? Porque, pro Beni, saber alguma coisa, saber falar para o público, antes de subir ao palco eu tenho que fazer um rascunho tal do meu conhecimento geral, porque eu tô sujeito a pegar qualquer tema. Eu acho que pro enriquecimento do próprio trovador, o tema é muito importante.

A respeito da voz, é muito importante. Posso te dizer que é 50% da Trova pra mim é a voz. Imagina eu, todo esse tempo falando aqui nessa umidade, já tô com a voz, meia. Se eu ir lá e começá a trovar, daqui a pôco tu não vais entendê o que eu tô dizendo. Então, a gente tem que praticar, tem que adquirir conhecimento de como tratar da voz, como não judiar da voz, é muito importante. Eu te digo que a voz é 50% do trovador.

A diferença entre você estar trovando num concurso em cima dum palco, sendo avaliado por observadores, pessoa de conhecimentos sobre Trova, nos leva a ser, às vezes, muito sério, muito compenetrado na Trova. E, em cima do tema, tá aí nessas Trovas, de brincadeira, é muito importante, porque nós recordamos os trovadores do passado, que trovavam brincando e parece que o verso brota assim, com uma naturalidade. Porque você não tem compromisso em cima daquele tema, tanto é que até nas brincadeiras, a gente bota tema, tu mesmo já assistisse, quantas vezes, a gente tá numa brincadeira, te enxerga e parte prum tema, e na hora o tema é tu, a pessoa ali indicada e a gente parte pra ti, quer dizer, olha bem, toda vez que coloca um tema, parte pra aquele tema. Na Trova

com brincadeira você fala, homenageia um, homenageia outro, homenageia quem tá filmando, quem tá fotografando, quem tá louco pra ver o filme, tudo isso sai no verso e se vai embora. Se eu pegar o tema lá, eu só vou falar de filmagem e, às vezes, esqueço de quem fez todo esse trabalho. É importante, é muito importante também, e a gente tá ali praticando, nada mais.

Macedinho: grande trovador, entrevista concedida durante o Acampamento Farroupilha, na Praça da Harmonia, em Porto Alegre, em setembro de 2009.

Olha, o trovador eu considero um autodidata, né? Porque é um dom que Deus dá pra pessoa e que a pessoa tem a capacidade de evoluir a si próprio, sem mesmo ter com quem treinar. Eu mesmo quando eu comecei a fazer os meus primeiros versos, eu montava a cavalo, e saía camperear, ia pro campo, e era no lombo das coxilhas, como se costuma dizer, que eu improvisava os versos mais bonitos da minha vida, da minha adolescência, até os doze, treze anos de idade. Então, isso aí uma coisa inexplicável, que a gente só...só Deus poderia saber explicar perfeitamente tudo o que acontece com esse desenvolvimento de cada repentista em cada ??.

Hoje em dia mesmo, o treino acaba sendo natural, porque a gente passa cantando em festas, rodeio, e se tem certos eventos aí, que eu chego a fazer, duzentos, trezentos versos de improviso, individualmente. Então, a gente acaba dizendo, não mas eu faz tempo que não vou em nenhuma competição, não, a gente não vai em competição, mas automaticamente a gente tá sempre treinando, mas não é um treino, treino é um treino já valendo.

Não tem uma idade previsível, eu já vi trovadores que começaram depois dos trinta anos. E eu fazia verso desde quatro anos de idade, quatro, cinco anos de idade, eu comecei a fazer os primeiros versos. Mas isso é de pessoa pra pessoa e até mesmo a questão de oportunidade, porque eu fazia os meus versos lá no interior, né, no galpão, cantando pra peonada, quando a gente trabalhava em colônias, lavouras, antes de eu ir pro quartel. Mas eu só fui começar, mesmo a minha carreira, após os dezoito anos, que eu fui pra cidade e aí eu comecei a me apresentar em nos programas de rádio. Então, a rádio é uma das grandes responsáveis, pelas criadores de nomes, criar novos talentos. Interessantíssimas as rádios que tem programas ao vivo, para despertar novos talentos.

O menino, em todas as profissões, ele é muito variável, às vezes, tu vê uma

grande promessa que não se concretiza, mas a gente tem noção de quem sabe, de quem realmente tem café no bule. Porque a..., a criação do verso é uma arte, tem pessoas que sabem criar ela com uma verdadeira arte e outras pessoas que não, só tem o dom da rima, mas não tem o dom da criação. E, mas essa criação, também, além de ser algo individual de cada pessoa, também possui muito desse aspecto, o aspecto cultural, ou seja, às vezes, pode ser até um cultural do meio em que a pessoa vive, do campo, um grande conhecimento do local onde a pessoa vive, ou uma... ou de âmbito geral, já com o conhecimento mais expansivo, do âmbito geral da cultura. Então, obviamente, que quando a gente vê um menino com treze, quatorze anos, que ele tá criando um verso, elaborando versos com conteúdo, isso é uma prova de que ele tem condições, se ele, se a, se a, se tiver afinidade à Trova, e se ele quiser fazer da Trova, um meio de sobrevivência, ele tem condições de ser um grande trovador, mas é muito imprevisível, a gente, às vezes, acaba não se concretizando aquilo que a gente enxerga, porque, às vezes, não é o sonho daquela pessoa, aquela pessoa até tem grandes qualidades.

Uma das coisas, assim, que eu costumo dizer, que a gente parece que todos os trovadores são pobres, mas isso não quer dizer que rico não nasce com o dom de trovador, é que eles escolhem profissões diferentes, opções de vida diferentes, o cara se forma médico, não vai seguir trovando, se forma advogado, não vai seguir trovando. Aí a gente como vê, na Trova, uma oportunidade de...de sobrevivência, vai a fundo e faz dela um meio de sobrevivência. Mesma coisa, por exemplo, a pouco tempo era o futebol, o futebol era praticado apenas por crianças pobres, hoje não, hoje já tem ricos investindo nos filhos para que sejam jogadores de futebol, tão vendo que futebol dá dinheiro.

Olha, eu já..., eu vinha..., eu comecei a trovar em meados de oitenta, em oitenta, eu vim pro quartel, fui pro quartel, em São Gabriel, no 6º DECONG e comecei a me apresentar nos programas de rádio. Sempre, nos locais em que eu me apresentei, eu me destacava, isso é interessantíssimo a gente vê. No primeiro

concurso de trova que eu participei na minha vida, eu já fui campeão. Depois, eu acabei, em oitenta e quatro, indo na cidade de Chiapeta e fui vice-campeão, pra quem estava começando, já é grande esse resultado. Depois, em oitenta e seis fui no Rodeio da Vacaria, e de quarenta e oito trovadores, eu cheguei nos quatro finalistas.

Não, ainda não, ainda não foi por aí que a coisa começou. Aí, depois, eu meio desisti, porque a gente quando tá começando, é muito fácil de desistir, basta a gente sofrer a primeira desilusão da vida da gente, vem a desistir, mas foi quando, em 92, surgia na minha vida o “Mi Maior de Gavetão”, de Sapucaia do Sul. O “Mi Maior de Gavetão”, de Sapucaia do Sul, que é o maior festival da América Latina, estava na sua oitava edição, no ano de 92, e eu estreava no “Mi Maior”, em 92. E, chegando lá, me deparei, eu tinha ido sonhando ser premiado, talvez um quinto lugar. Mas, eu também não tinha nem a noção de quantos trovadores participariam do evento, e eu cheguei lá, pra tamanha surpresa minha, naquela edição deu 78 trovadores. E aí, quando eu cheguei lá, eu pensei cá comigo mesmo: “Poxa vida!”, e eu era pobre, bastante pobre e pensei cá comigo: “Eu não tenho chance de ganhar prêmio nenhum.” E, e foi rolando, foi rolando, deu 39 duplas de trovadores, imagina que é uma coisa que hoje é impossível de repetir num evento, com essa magnitude de tamanho de trovadores, de tudo que é canto do Brasil. E deu 39 duplas e daquelas 39 duplas, dos 78 trovadores, eu fui a nota mais alta, da primeira fase, e aí, daquelas 39 duplas deu mais 19 duplas, e eu já fiquei, eu fiquei entre a primeira e a segunda nota mais alta de novo, e foi, e foi, e foi, e foi, e eu cheguei na final, da Trova Campeira. E fui pra final, com um trovador que era tricampeão no evento e eu era um estreante, o grande trovador Araí Goulart de Vila Nova do Sul. E também, naquela edição do “Mi Maior de Gavetão” de 1992, era a primeira edição da Trova Estilo Gildo de Freitas, que o grande Derly Silva estava criando. E, e eu nunca havia trocado no estilo Gildo de Freitas, aí pensei cá comigo: “Vô!” Porque as oportunidades, os cavalo encilhado não passam todos os dias na frente da gente. E eu não costumo perder as

oportunidade, um minuto que me ofereça de oportunidade pra mim apresentar o que eu sei, e eu procuro ocupar esse espaço. E fui, e venci, também, enfim, com 78 trovadores, eu trouxe dois primeiros lugares, e aí eu saí dali com uma certeza. Até porque, eu saí dali com um prêmio, com um título de campeão e com um dinheiro, que valia a pena na época. Porque a defasagem financeira hoje, em todos os aspectos, é muito grande. Pra ti ter uma idéia, quando eu comecei, no “Mi Maior de Gavetão”, isso em 92, o primeiro lugar era onze salários mínimos e hoje, por exemplo, o “Mi Maior de Gavetão”, que foi realizado a semana passada, em Sapucaia do Sul, o primeiro lugar era um salário mínimo, uma defasagem de 92%. Então tu vê que, na época, e aí eu voltei pra casa com aquele dinheiro todo, quase 20 salários mínimos, dos dois primeiros lugares, e daí eu digo, ué descobri o que eu sei fazer. Mas pra fortalecer ainda mais essa minha certeza, naquele mesmo ano, a RBS TV criou, um programa dos 10 anos de Galpão Crioulo, lançou o concurso, Trovadores do Rio Grande, onde mais de 200 trovadores, de todo o Rio Grande do Sul, nas 12 emissoras da RBS que tinha na época, participaram desse evento. E eu tive a felicidade de, mais uma vez, ser campeão e aí, me deu a certeza que eu descobri, o que eu era, realmente, do que eu gostaria de fazer, a partir daí.

O primeiro lugar foi o fato de ter vencido, mas eu costumo dizer, só os vencedores marcam, os que não vencem passam pelos locais, os vencedores ficam imortalizados na história, nos anais e na memória das pessoas. Porque quando se fala em trovadores, vencedores, as pessoas sempre perguntam daquela pessoa, como um ruma a ser seguido. Então, um estímulo de fora é tudo. Por exemplo, eu, que já tinha a auto-estima que o estímulo das pessoas causam pra gente, é uma coisa fantástica. Eu, por exemplo, eu, durante esses períodos que eu já trovava, que eu tinha tomado a trova como um rumo de vida a ser seguido, eu tive a oportunidade de fazer uma grande campanha política, em Santa Catarina, pro governador Antônio Henrique da Silveira e, naquela oportunidade, em 60 dias, eu fiz 149 shows, em Santa Catarina. E eu tinha um mercadinho em

São Gabriel, um mercado. E aí, eu telefonei pra minha gerente lá e perguntei como que estava o mercado, a situação financeira. Aí, ela não: “tá tudo sobre controle, não estamos devendo nada.” Eu digo: “Então, faz assim, eu estarei chegando amanhã, no sábado, em São Gabriel, tu me espera, com as portas fechadas, que eu nunca mais vou abrir as portas do mercado pra atender alguém. Eu descobri o quê que eu sou, eu sou artista, porque quando eu subo no palco, sozinho, com a minha gaita no peito, eu sou aplaudido por todo mundo.”

Eu sou acordeonista e cantor, tenho oito CDs gravados. O título da platéia, assim, no momento, né, é um reconhecimento mais próximo que a gente tem e é, também, o que faz a gente reagir. Nossa, eu já enfrentei muitas situações adversas, e a pessoa tem personalidade, tem certeza no que faz. Também, às vezes, ceis entende que, o silêncio da platéia, também é um aplauso, e não chega e não deve. Ninguém reage, positivamente, com a vaia, agora silêncio, silêncio, faz muito bem pra alma.

Olha, a gente, pra seguir a carreira, a gente tem que ter um talento individual, próprio, que Deus dá pra cada pessoa. Mas, obviamente, que a gente precisa ir atrás das oportunidade. Porque, às vezes, o teu talento pode tá escondido, porque tu não está no local certo, na hora certa. Então, é interessantíssimo, com talento ou sem talento, tu não te omitir, porque a omissão esconde.

Olha, essa pergunta é oportuna, e eu acho que é a mais significativa de todas as coisas. Eu, quando subo em cima do palco, eu me transformo, eu, né. A única semelhança mesmo, que eu acho que poderia ter, é um galo, porque eu acho óbvio mesmo que o trovador ele é o...a Trova, é porque já tem na Trova o vocabulário pua, o puaço, já parece ser originário de uma rinha de galo. Então, eu acho próprio esse adjetivo, eu acho que faz jus.

Entrevistas gravadas em áudio e transcritas:

João Benito Soares Arena: trovador e criador da “escola de pequenos trovadores”, entrevista concedida durante a final do ENART, em Cachoeira do Sul, em novembro de 2007.

A Trova é muito hereditário, ele já nasceu trovador e aí quando uma pessoa vai aperfeiçoar ele, ele vai ser um bom trovador. Agora tem muitas pessoas que ficaram escondidas aí, no anonimato, porque não tiveram a chance de chegar, de ter acesso de Trova ..., foi passando, foi passando, não tiveram chance.

É sorteado o adversário e o tema, né, então, tu pode aperfeiçoar, melhorar teu ritmo, melhorar teu argumento. O trovador, quanto mais cultura ele tiver, melhor vai ser pra ele. Ele vai ter mais capacidade de fazer o tema, né. Não tem como porque o tema é sorteado e, às vezes, tu pega um tema que tu conhece bem, às vezes tu pega um que tu não conhece quase nada do tema. Então, por isso eu só sei que quanto mais argumento o trovador tiver, ele tem chance de se dar melhor.

O ano passado eu ganhei 24 troféu. Tem vez que a gente vai e ganha mais de um, tem outras que a gente não ganha. Mais é mais ou menos isso, vinte eventos por ano, é quanto mais a gente trova. Eu me sinto feliz quando eu trovo, é quando eu consigo cantar bem e a platéia aplaudir, né. Porque, geralmente, a platéia aplaudindo a gente, é um prêmio a mais, né.

Tu tem que ter uma meta a seguir, né. Pajada é uma modalidade que não é muito incentivada, né. Então, se tu não for um cara meio insistente tu termina, às vezes deixando. É uma vontade. É, tu tem que tá bem psicologicamente pra se trová, porque tu, como eu já te falei arecém, vai ser sorteado teu adversário e o teu tema é uma coisa que é uma surpresa. Pode vir um tema bom, como pode vir uma coisa que tu não conhece muito.

Eu percebi que eu sabia assim rima, essas coisa assim, com 15 anos, mas

eu não tinha chance de trovar, né. Aí a primeira vez que eu fui trovar, eu arrumei até a pilcha que eu tava e tirei primeiro lugar. Arrumei até a pilcha. Eu tinha uns 17 anos.

Cada trovador tem uma característica, na minha opinião, né. Tem aqueles trovador que prefere já pegar um tema mais urbano, tem outros que já prefere pegar um tema mais bagual, como diz o outro, mais gauchesco. Então, cada um tem sua característica. Mais humorista, tem aquele que é mais fechado. Eu já sou um que canto muito sério. Eu, particularmente, eu preferia ser um pouco mais, mais sorridente, mas não tá na minha característica ser assim.

O que não pode ter é ofensas morais. Mas, na martelo, mesmo se tu levar pro lado assim de... muito o par, ela não se torna uma Trova graciosa, então, tu tem que levar um pouco pro lado humorístico, principalmente, a Trova Martelo. Mas, a Trova, no geral, antigamente, alguém achava que a Trova era um ofender o outro. Hoje a Trova chegou num lado mais cultural. É, mais é que antigamente dava Trova aí de 7/8 trovadores. E agora é 40/50 trovadores, aí tu imagina botá uma Trova sem tema pra 40 trovadores. No fim da história vai ficar uma monotomia. Já aconteceu de eu ir em festivais onde não tinha tema, e no fim não tinha mais argumento, porque um já tinha chamado o cara de palhaço, de gordo, de bobo, de feio, de tudo. Aí, então, esgotou. Então, a Trova com tema ainda é a melhor idéia. Uma briga de galo, como diz o outro. Onde, às vezes, tu tá perdendo, daqui a pouco tá ganhando, daqui a pouco tu tá perdendo. Um verso errado pode perder a Trova, como o outro que tá trovando contigo pode perder também.

Ah, eu no momento que eu tô trovando, eu tô numa concentração a, vamo dizê a 100%. Porque eu já até comentei que me vem, em fração de centésimos, vem 5/6 verso pra mim apartá um e fazê aquele que eu achei que tinha melhor produtividade, né. Tem outras pessoas que diz que começam o verso sem saber o fim. Eu já sou ..., eu começo meu verso já sabendo meu final. E se eu aparto 5 de 5, 6 finais eu aparto 1. Porque, às vezes, tu aparta um final e já dá na tua cabeça

que não vai dar a rima naquele final. Tu tem que ter um raciocínio muito rápido.

Ah, fisicamente eu acho que eu tô assim concentrado. Eu acho que tô mais preocupado em produzir o meu verso do que na minha própria imagem.

Chega, Beni Irajá do Nascimento, e participa da conversa com João Benito:

Beni Irajá: Exatamente, o que faz a Trova é o público. O público tem que entendê que tu veio pra transmitir a mensagem, que o público te entendeu, aí tu não vai olhar se tu tá fazendo careta, se tá olhando pra cima, tá correndo atrás do cara. O povo tem que te ouvir e entender a mensagem que tu quis passar. E nem sempre tu é feliz. Às vezes, tu cria um baita verso, tu vai e diz pro cara, eu nem notei. Às vezes cai na graça do povo com menos conteúdo e cai no agrado do público, popular aí. Tu acaba, bah, fulano, como foi bem. E, às vezes, o juri nem atina, aquilo nem passô.

João Benito: É, e, às vezes, tu quebra um verso e tu próprio nem vê.

Beni Irajá: Quando tu tá concentrado muita coisa passa que o juri vê e tu nem vê. Agora esse é o fundamento do juri. E é uma das coisas que todo mundo deveria convidar trovadores para julgar Trova. Não adianta tu sê advogado, médico. Trova é pra trovador, é quem sabe. Os cara diz que são artista, que tem três Cd gravado, cantam, pegam letra de fulano... Nós temo o Mi Maior nas nossas costa e temo 15 segundos, enquanto a gaita faz a volta, pra ficar pensando. Porque, se viu uma vez, ou nunca viu, não conhece. Vem dizê que é artista. Nós somo artista, nós somos, o trovador é artista. Não tem que experiência. Às vezes, ele tá aplicando sem ele sabê o que tá fazendo. Quem sabe conhece até pelos olho. Não, o jurado é muito importante ele conhecendo Trova.

João Benito: Eu mesmo, eu tenho um negócio comigo, não cito nome, mas tem 2

pessoas que eu não canto onde eles tivé... Vai fazê 10 ano, sabe, que melhora cantando.

Beni Irajá: As melhores Trovas até hoje ninguém gravou, tu canta sem compromisso, no meio de amigo, de brincadeira, ali acaba saindo o verso que tu queria. Não me lembro meia linha, mas só pra tu saber. Versos que eu não gravei (cantei?). Aquilo que tu faz ali e tu acaba se esquecendo. Os versos mais difíceis ... Quando tu sobe no palco, sabendo que tu tá cantando por obrigação, tu tem uma meta que seguir, que tem uma pessoa que vai fazê ... A Trova de galpão tu canta sem compromisso.

João Benito: Aí ninguém tem ganhar.

Beni Irajá: Aí não tem compromisso. Se tu canta mal, ninguém repara, se tu canta bem, ninguém repara.

João Benito: Eu vou numa tertúlia, onde eu falo pra platéia: “assim ó, vocês, quando eu cantá o verso, quando o cara fizé a introdução da gaita, vocês falem qualquer palavra que vocês quizé falá, eu faço o verso, tô preparado. Aí, eu tô cantando o verso, o cara chega, então, qué “cavalo”, aí eu canto o verso, chega outro “chimarrão”, o outro “adaga”, então aí é muito fácil fazê. Tu tem muito argumento que é uma palavra fácil.

Beni Irajá: O triste de concorrê, a obrigação de pegá pé de verso é que, às vezes, te restringe, que te leva prum caminho só. Num show, eu canto meu show, eu não pego pé de verso. Eu canto e num ensaio muito, então tu sempre canta o primeiro verso, né, tu canta... Eu canto uma semana...Não é o caso do tema, pegá o tema. No show eu faço assim.

João Benito: Quando um assunto tivé esgotando tu pega outro.

Beni Irajá: Nós não somo obrigado a pegá pé de tema como no concurso. O mal do concurso, não é o mal, mas é a regra, é que ele te restringe a muita coisa. A gente qué falá de outra coisa, mas o assunto é aquele mesmo, então, não tem. Não abordou o assunto tu tá ferrado. Exige raciocínio rápido.

João Benito: Pra ti ver o nível da Trova, esse ano nós temos ainda, praticamente 5 festivais, até o fim do ano. Então, vai dar pra ajudar. Ver os caras aí a juntar um dinheiro pra comer uma carne no final do ano, né.

Tem uns trovadores que já estão com a idade avançada e são radicais. Eu digo assim radicais, mas não pode. Se eu cantar um verso pra ti assim:

Te ver feliz
É a coisa qu'eu mais quero
E lá no topo da coxilha
Tá cantando um quero-quero

Beni Irajá: Quebrô o verso: Cola com coca-cola, fé com santa-fé...

Eu quero te ver um dia
Então vou na tua casa
Almoçar ao meio-dia

João Benito Soares Arena: entrevista concedida durante o 26º “Mi Maior de Gavetão”, em setembro de 2009, para falar, especificamente, sobre a “Recoluta Piá” e os pequenos aprendizes a partir da questão: Como tem sido a experiência com os piás? Você considera uma escola? Porque? Qual seria a palavra?

Esta é a segunda entrevista concedida por João Benito. Extremamente interessado na Trova, na manutenção da sua prática, na discussão de novas propostas, João Benito já foi presidente da “Associação de Trovadores Luís Müller”.

Sério e bastante ativo em tudo que se refere à Trova Galponeira, João Benito foi o primeiro trovador com quem conversei, no primeiro evento de Trova que assisti, uma das inter-regionais do ENART. Havia, na platéia, 2 ou 3 familiares e, no palco, cerca de quatro trovadores concorrendo em uma pequena sala de uma casa de cultura na cidade de Esteio. Eu estava com a empolgação da primeira vez, perdida, com minha máquina fotográfica, sem saber se era permitido fotografar. Sentada, com meu diário de campo e minha caneta, fui anotando tudo. No fim, João Benito, muito curioso em saber quem era aquela pessoa tão interessada em Trovas, dirigiu-se a mim querendo saber se eu era jornalista. Com toda prontidão que lhe é peculiar, dispôs-se a me receber em sua casa, em Gravataí, e me deu seus contatos.

João Benito é, cada vez mais, valorizado pelo trabalho que realiza com as crianças, estimulando o surgimento de novos trovadores. O grande incentivador dos piás, mesmo com sua iniciativa de ensinar, afirma que pode transmitir as regras formais, proporcionar o contato com os ritmos, com o palco, com as rimas, mas que o dom do improvisado vem da natureza de cada um. Segundo ele, de 50 piás que começam com ele saem 2 ou 3 com condições de improvisar.

Para finalizar a entrevista, indaguei sobre sua atitude, se não seria uma espécie de escola, que culmina com a “Recoluta Piá”, enquanto evento próprio da intenção de formar pequenos trovadores. João Benito disse que, por um lado, não

deixa de ser, mas por outro lado, não sabe se escola é a palavra certa, nem qual seria o termo mais adequado. Não deixa de ser, na sua intenção, mas o improviso não pode ser ensinado e, como ele faz parte da Trova, ela não pode ser ensinada tal como se faz em uma escola.

José Joaquim de Jesus Hugo (Teixerinha): entrevista concedida durante o “Desafio de Trovadores de Cacequi”, em dezembro de 2007.

Aprendendo-se a métrica, aprendendo-se como colocar as rimas, pode não ser um grande trovador mas sabe cantar com técnica. E eu, por exemplo, canto desde criança. Eu ia pras carreiras do passado, isso em 1945, por ocasião do término da guerra, eu tinha, então, 5 anos de idade. Eu ia pras carreiras com meu avô. Meu avô tocava numa gaita de oito baixos, e eu cantava naquelas copas de carreira que vendem, vendiam rosquinhas, tinha rapadura de amendoim, pé de moleque, e tal. Então, eu ia pras carreiras pra cantar verso ou pra ganhar rapadura. Subia em cima de um banco e cantava verso. O meu vô tocava e eu cantava.

Olhando e fazendo.... A Trova no passado era tudo ? Não se cantava versos feito na hora. Quando eu comecei cantar verso, eu comecei decorando. Eu decorei verso do Henrique Salsedo, decorei versos do meu avô, da minha mãe, é, versos do meu pai. Eles cantavam. Nós não tínhamos rádio, não tínhamos instrumentos. Então, diversão familiar era cantar verso que a gente aprendia ? Então, que não canta, quem canta seus males espanta, né. Então, a gente vivia cantando.

Falando da antiguidade, depois, posteriormente, os trovadores fizeram um pacto. É, Gildo de Freitas, Tereco, Inácio Cardoso, fizeram um pacto de não cantarem mais versos decorados. Então, quem cantasse verso decorado saia fora. Passava-se 24 anos cantando, tinha trovador que dava dois versos por um e ia, acabava a minha, o meu repertório de verso, no meu caso eu só eu via eles cantarem, eu não enfrentava os grandes, eu era criança. Mas acabava o repertório de versos de um trovador e o outro seguia cantando, mas todos os mesmos versos decorados. Depois, então, com o tempo, surgiu aquele pacto, fizeram aquele pacto pra não cantar mais decorado. Então, surgiu uma grande dificuldade porque, ao cantar um verso um pro outro, sempre trazia frases, trazia rimas,

daqueles decorados. Então, tinha que ser muito bem julgados pra não se fazer uma injustiça, pra não acabar fazendo parte do verso decorado, incluindo no verso. Então, foi uma transformação muito grande da Trova e muito difícil de ser, de ser, assim, transformada depois. Mas, através tempos eles foram indo com a inteligência, foram indo, fizeram essa Trova do verso na hora.

No passado se cantava verso a vontade. Trova livre, como se diz. Eu ainda canto, eu me sinto muito bem cantando Trova livre. Mas, depois que surgiu, surgiu aquilo no Rio Grande do Sul, o FEGART, esse FEGART, antes de ser o FEGART, era o festival feito pelo Mobral, movimento brasileiro de alfabetização, na época da revolução. Foi criado o Mobral, o Festival do Mobral, com apoio do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Depois com a extinção do Movimento Brasileiro de Alfabetização, aí, então, passou-se a Festival Gaúcho de Artes e Tradição. Aí, então, era todos os anos numa cidade diferente. Posteriormente, Farroupilha acampou, Farroupilha assumiu a sede do FEGART, e teve muito tempo em Farroupilha. Aí, depois, não sei o porque, pra dizer o porque também eu não sei, tem várias versões, Farroupilha se, se dicimou ou se separou do MTG. Aí, então, Santa Cruz encampou o FEGART. Dois ou três anos ainda era FEGART, depois Farroupilha, como tinha registrado como deles, uma parceria deles, suspenderam o FEGART, e aí, então, Santa Cruz, através do Sr João da Cruz do MTG, criaram o ENART. Então, daí vem os festivais. Não. Os festivais não tem ligação com o MTG é só o ENART. O MTG, a coordenadoria dá apoio, a presidência dá apoio, mas os festivais são feitos pelos CTGs, com apoio dos municípios, ou muitas vezes sem apoio dos municípios. Os trovadores tem uma relações com o CTG, mas só nos festivais oficiais do MTG, oficiais, é que o trovador precisa ter uma documentação, dizer que ele está credenciado num CTG direitinho pra vim. O CTG tem que estar em dia com o MTG. Agora, esses festivais assim, nos municípios, não. O trovador chegou, ele é recebido, ninguém pergunta o CTG dele. O trovador é perseguido. Os CTGs correm atrás dele. Os CTGs, todos querem, quem é que não gosta de ser representado. Tem umas regiões em que os

CTGs dão mais apoio, tem regiões que os CTGs não dão apoio. Regiões mais pobres. Regiões que existe, mostra o interesse pela participação individual. Tem regiões que os CTGs só se interessam em dança, em grupos de dança. O que eu, às vezes, até vejo com muita tristeza é que os grupos de dança, enquanto eles tão dançando e indo em festival, encaminhando, se apresentando e aparecendo, eles tão se sentindo bem. De repente, eles levam uma decepção, dizima, e aquela gente nunca mais volta a vestir, a botar bombacha. Mas nunca mais se pilcha, aquelas gurias falam, ignoram o vestido de prenda, não riam mais dos filhos pilchados, não criam mais as prendas pilchadas, vão-se embora. Sai. E o individual, o artista individual, o declamador, o cantor, o trovador, os músicos, esses não. Esses, além de ter no sangue o tradicionalismo, eles ainda colocam no sangue da família. É, então gosto muito, dou muito apoio aos participantes individuais, em qualquer modalidade, porque esses são aqueles tradicionalistas, que não vão abandonar o tradicionalismo nunca.

Na Trova livre, na Trova livre é difícil treinar. Mas, a gente pode cantar verso. Treinar cantando verso pra árvores, pros pássaros, para os animais, cantar verso na estrada, cantar verso no, enfim, dentro de casa, no chimarrão. Pode. Cantar verso tu tá treinando. A Trova livre daí. E a Trova de tema também. A gente pode se concentrar em alguma coisa e treinar cantando praquilo. E, a Trova de Martelo, por exemplo, eu canto o meu verso e o do parceiro. Vou sempre cantando. É, cantar é muito melhor que chorar, então eu vou cantar todos os dias. Embora eu esteja com tristeza, esteja doente, assim, em vez de chorar, eu canto. A gente canta chorando, mas canta. A primeira oportunidade, a primeira serventia que o trovador tem que ter é ser respeitoso, não usar palavras vãs, e não usar de pornografia. Respeitar seu semelhante, acima de tudo.

É, a nossa, o símbolo do trovador é o galo de rinha. E nós, quando nos encontramos, nós nos beijamos, nós nos abraçamos, nós descemos do palco abraçados, nós vamos pro palco abraçados, e um torce pra que o outro cante bem. Às vezes, do êxito dum depende o êxito do outro. A gente se admira. A gente

é uma irmandade. A gente não vai num festival a pé. Entendeu. Pra ser um bom trovador, nós temos muitos bons trovadores, é aqueles que praticam mais. E, e eu até nem aceito que tenha bom trovador. Eu penso que seja, que o camarada sabendo bem certinho a Trova, tem essa situação momentânea, que sabe o tema, faz uma Trova bonita, um bom trovador e a inspiração do momento faz um bom trovador. E a música, então, dentro do ritmo certinho, ajuda o trovador a trazer o verso. Hoje, aqui nós tinha dificuldade pra falar, né, assistindo o Gildo de Freitas eu achei dificuldade, porque o gaiteiro é muito bom gaiteiro, mas ele fica enfeitando tanto, que ele chega a tirar aquele som do estilo Gildo de Freitas, no qual eu me concentro, e coloca uns sons, umas outras coisas na gaita que me enrola o, a concentração, me enrola o raciocínio.

Eu vim da, eu vim do interior, pra estudar na cidade. Meu pai se mudou-se pra cidade, pra trazer eu e uma irmãzinha mais velha, pra ir pro colégio. Então, eu estudava de manhã e na parte da tarde eu era engraxate. Eu tinha uma cadeira de engraxate, uma cadeira de engraxate na esquina, então, eu era engraxate. Então, por ocasião da fundação da rádio Camacuense apareceu em Camacua, cantando no Auditório do Ginásio São João Batista de Camacua, um ginásio que eu só tinha oportunidade de entrar pelos fundos, pra comer laranja dos padre. Que aquele era um auditório, era um ginásio de freiras, só de botar filho de gente rica e internar lá. Aqueles filhos de gente rica, baderneiros, os pais pagavam e colocavam lá. Então, lá naquele auditório veio cantar, fazer um show de fundação da emissora Rádio Camacuense, ... e eu fui no, paguei o ingresso e fui lá ver a apresentação do cantor Rodolfo Formiguinha, logo que surgiu o Formiguinha. Aí, o formiguinha pediu uma senhora ou uma criança, a gente tinha um parente meu em Camacua, o Burilu, era meu primo, que era um bom trovador, tinha ficado de cantar com ele e não sei porque cargas d'água ele não foi. Então, eu fui lá assistir a Trova do meu primo e o meu primo não apareceu. Aí, o Formiguinha chamou o adversário e não compareceu, o Formiguinha tinha aquele costume de chamar uma senhora ou uma criança, que pudesse fazer uns verso pra festejar com ele. E eu, como

cantava na cadeira de engraxate e cantava com a minha mãe em casa, e eu vivia fazendo verso, de tudo o que eu via fazia verso, né, subi lá no palco com uma bombachinha de riscado, meia sapatilha no pé, de tão gastinha que era, e subi lá no palco e cantei lá com o Formiguinha. Então, foi minha primeira, dali o povo, aquela gente que ali estava, apostou em mim e passaram a me incentivar e eu ? Eu lembro até os versos. O Formiguinha cantou um verso pra mim, cantou um verso de boa noite com menino, e eu cantei: “Boa noite gente querida, é o Joaquim novo que canta, piso em cima do Formiga e juro que ele não levanta, eu não sei que praga é essa que a formiga rói na planta”. Ele respondeu: “A Formiga rói a planta, verso e verso vem cuidado meninozinho, que a formiga é uma ferinha que não perdoa ninguém, e se facilitar ela pode te roer também”. Eu respondi: “O que, me roer também, mas eu não corro perigo, vou cavar na tua casa e te deixar sem abrigo depois matar com fumaça e o fole de um bico antigo”. E aí foram 20, 30 versos, com ele na Trova livre, o guri, o engraxate cantando com o Formiga. Daí em diante eu passei a ser trovador, viva cantando, e aqueles meus fregueses de engraxateria, pessoal que ia lá nos domingos engraxar sapato e tal, e me davam alguma coisa. Ganhava algumas gorjetas e eu levava pra casa pra minha mãe.

Eu não tenho (preferência de modalidade). Depende do tema e da questão de momento pra mim poder ? Um dia eu saio mal duma e me recupero na outra, outro dia eu saio mal na primeira já não vou nas outras, outro dia eu saio mal em todas e outro dia saio bem em quase todas, ou em todas... Não tenho preferência. Eu to com 77 anos. Eu já tive vontade de parar, mas eu acho que se eu parar eu vou morrer de saudades. Vou morrer de saudades dos companheiros. Existe uma modalidade de Trova que é a Trova de Tordilhos, dos 60, 50 anos em diante, o trovador passa a cantar no improviso, mas esse improviso é uma Trova livre que a maioria dos adversários, os concorrentes, pode trazer verso de casa, né. E eu não quero ceder, eu sou o mais velhinho que tá cantando, mas enquanto eu puder me manter de pé e cantar com os guri, que eu ver que eu não prejudico eles, por

minha atuação, eu vou cantar. E vou cantar com eles, na modalidade com tema. Eu vou cantar com o grupo dos bons, que não vou de carona. Eu não vou passar pros cacos. Eu não vou mostrar a decadência. Porque, até porque eu sou um ser humano.

Volnei Corrêa: entrevista concedida durante o Acampamento Farroupilha, na Praça da Harmonia, em setembro de 2008. Esta entrevista foi prejudicada pelo barulho no local.

Eu sempre gostei de cantar desde criança. Tem um primo meu que, hoje em dia, ? um grande compositor de música, é o Domingos, tá. E ele morava junto com meu pai, aí tocava acordeon e improvisava. Se apresentava em programa de rádio, né. E eu escutando ele, eu era guri e gostei daquilo ali. E depois fui, fui entrando nesse meio da Trova. Aí fui, comecei a participar, mesmo, já com 18 anos, com 18 anos. A primeira vez que eu cantei ? Valdomiro, Valdomiro Vidal. Ele era meu primo. E depois, eu escutando o Gildo de Freitas, o Texeirinha, né. A gente foi gostando cada vez mais daquilo ali, né. A minha mãe escutava muito programa de rádio e programa tradicionalista. Na época da rádio Farroupilha, da rádio Gaúcha, Darci Fagundes, Dalton Saraiva, programas que sempre tinham Trova, né. O Dimas, o autor Dimas Costa, também, também era uma voz que tinha um programa de rádio, que tinha muita Trova... é isso aí. Aí, com 18 anos eu subi no palco, pela primeira vez, pra trovar.

Tinha um concurso de Trova e o meu cunhado foi lá e fez a inscrição pela cabeça dele, pra pua, a minha inscrição. E aí, chegou na hora até eu tava sem lenço, e oh, tá aqui o lenço e um pala pra ti e tu vai, tu vai trovar. Aí eu cantei com o Antoninho Fernandez de Santa Cruz. E ele já era, na época, um senhor de uns 50 anos, um trovador profissional, né. E aí eu trovei com ele. Aí cantamos e aí ele disse assim: olha, não pára por aí que tu tem futuro. E aí eu escutei aquilo ali, eu já gostava, né. Cada vez fui criando, me entrosando mais na Trova.

Do ano 2000 pra cá eu vivo da Trova e da música. Até o ano 2000 eu trabalhei em empresa, mas sempre cantava. E aí do ano 2000 pra cá, quando gravei esse primeiro CD, que hoje ? aqui, aí eu comecei a viajar, a fazer apresentação de improviso. Às vezes, eu chamo colegas meu pra apresentação e música. E hoje eu viajo o Rio Grande do Sul todo, Santa Catarina conheço todo o

estado. ? município do Paraná também, fui até Foz do Iguaçu. É difícil, mas a gente vive. Tem que batalhar e não pode ficar muito em casa, tem que ficar mais na estrada ?.

No passado eu treinava. Principalmente a Trova de Martelo, que a Trova de Martelo tu pode ensaiar sozinho. Porque a Trova de Martelo, por exemplo, ela é uma Trova que não tem intervalo musical, tu para e começa. Então, eu cantava o meu verso e cantava o verso do outro. Consigo mesmo. Agora, a outra Trova também tem, só que a do Martelo é mais prática pra ensaiar sozinho. A outra, é bom quando tem outro parceiro pra dar as coordenadas. Mas, no improviso tu pode se desenvolver sozinho, também no improviso. Tu vai pegar de repente, um tema aí, seja qual for, seja galpão, seja vida de campo, tu pega um tema, tu pega um tema e pratica sozinho, né. É uma forma de treinar.

Claro que tu não tem como treinar todos os temas que imagina que vai cair. Mas, vamos dizer que tu pega 10, 20 temas aí, se dá uma praticada. Faz 5 verso de cada um, por exemplo. Ah, sobra mais tempo pra pegar aquele. Às vez dá tempo, às vez não dá. Como tudo na vida, que às vez dá tempo, as vez não dá. Eu fiz muito no passado, hoje em dia eu não posso fazer porque ? Até porque, hoje em dia eu canto, geralmente 3, 4 vezes por semana, então, às vezes eu ensaio ... mas no passado eu fazia.

Agora, uma coisa que eu quero afirmar também, e os outros que falarem aqui vão dizer a mesma coisa ? Que quem não nasce com o dom não aprende. Eu tinha um amigo meu, hoje ele é falecido. Dez anos e ele era uma pessoa apaixonada por Trova, 10 anos ele tentou trovar. E eu tentei ajudar ele, mas não adianta. Ele cantava 2, 3 versos e já errava tudo. Ele nunca conseguiu ser um trovador. Tanto fora como no palco. Às vezes, chegava a fazer a inscrição num evento, subia no palco, às vezes cantava 3, 4 versos mais ou menos, mas na segunda Trova já não conseguia. Já caía. O dom é importante. Normalmente, pelo conhecimento que eu tenho hoje, tô com 55 anos de idade, ou como se diz já 35, 36 anos no meio, participando. Um trovador não desenvolve muito jovem. Todos

que eu vi desenvolver foi de 16 anos, 17, 18. Tem agora o Ivaldo, tem o Ivaldo Vandric que tu assistiu lá, que tem 13 anos, mas isso é uma raridade. É raro. A maioria desenvolve, eu mesmo, eu comecei ali na época de 73, eu tinha 20 anos, que eu comecei a subir mesmo no palco pra cantar. Mas, eu fui desenvolver mesmo dali uns 10 anos, pra ficar um, pra dizer que é um trovador de médio, de médio pra bom, levou mais uns 10 anos.

Tu tava no final do Mi Maior aquele dia quando eu falei lá depois que recebi a premiação? Então, vou repetir pra ti o que eu falei lá. Pra mim não são 25 Mi Maiores, pra mim é 23, porque nos dois primeiros eu só participei. Porque eu trabalhava na empresa, ?. Então, são 23 Mi Maiores, 10 Mi Maiores eu não levei nenhum prêmio. Certo? Os 10 primeiros. Aí eu fui pruma final do Estilo Gildo com a Chiquinha, no 13 Mi Maior, e aí, pra mim o 11, sem dois primeiros. Aí, eu fiz a final com a Chiquinha e a Chiquinha me ganhou ? no final. No outro ano, eu fui e fui campeão na campeira, ganhei do ? de Cacequi, e aí nunca mais parei de ganhar prêmio, até hoje. Então, são 23, são 13 Mi Maiores agora que eu sou premiado em todos. Claro que não sempre com o primeiro. Eu sou 4 vezes campeão da campeira, agora com essa vez, 2 vezes campeão Estilo Gildo e 1 vez campeão na Trova Martelo. E o mais é segundo e terceiro.

Não. A gente nunca é grande. A gente sempre diz que a gente vai participar. A gente vai pra participar. Mas a gente tem um pouco mais de esperança dos que tão entrando a pouco tempo. Eu acho que quem não é humilde não chega a lugar nenhum.

É, eu no ano de 2007 agora, não sei se alguém te passou essa informação, eu fui o trovador mais premiado do Rio Grande, 2007. E agora, em 2008, eu já tenho uma premiação boa. Talvez, se eu não for o primeiro, não vou me distanciar tanto do primeiro lugar. Tem dois aí que, mais ou menos, tem três no caso, o Araí não disputa muito. O Araí e o Macedinho, que não participam muito, mas quem mais disputa comigo, no momento, é o José Estivalet e o Leôncio Amaral. Que sempre a gente, se não faz com um faz com o outro, ? de trovador ? no evento e

participa com o outro. E quem mais participa no momento aí, tanto no Rio Grande como fora, é eu e eu acho que o Estivalet. Tem o Jadir Oliveira, que é um bom trovador, mas participa pouco também. Então, nós tamo sempre na ?.

Olha, no ano de 2002 eu fui a 50 eventos. Tirava dois, Às vezes, três finais de semana ?, mas esse ano eu já fui nuns 21, 22 ?. O ano passado, se eu não me engano, foram 42 eventos que eu fui. Eventos de Trova.

Rodeio, o pessoal sempre trova.

Tu falou da humildade. Outra coisa que eu sempre digo, pra quem me entrevista, rádio ?, tanto nos eventos mesmo, é que o dinheiro, a premiação, o cachê que tu ganha, tu gasta. Tu sabe que o dinheiro que tu recebe tu gasta. Troféus, eu tenho 462 troféu na minha casa. Então, tão lá, às vezes, eu não tenho tempo nem de limpar, tão tapado de poeira. Mas, o que que mais confere que é eterna a amizade. Amizade em qualquer cidade que eu chego eu tenho amigo. ... de rádio e CTGs. É o que fica. Eu tenho só um filho, de 26 anos, que eu te falei que era o Tiago, e eu sempre digo pra ele. Que as vezes ele chega em cidades aí que nem imagina que me conhecem ? “Ah, tu é filho do Volnei? Não, aqui tu tá em casa.” E ele chega e me conta. Então, eu digo pra ele, “olha, essa é a herança que eu vou deixar pra ti.” Porque ,às vezes, uma amizade boa num lugar que não conhece ninguém, é melhor do que dinheiro.

E outra coisa, uma frase que eu quero que tu registre, já que tu tá me dando essa oportunidade de falar contigo, eu quero dizer que a gente assim, oh, eu, tudo que eu sou hoje em dia, eu agradeço a Trova. Porque, talvez, se não fosse a Trova, poucas pessoas me conheciam. E aqui eu sou bem conhecido. Eu agradeço a Trova pelo espaço que a gente ?.

A minha esposa disse pra mim, eu sou casado com ela a 28 anos, ela disse pra mim que eu tenho sangue de cigano. Eu acho que ?. Porque, se eu ficar uma semana em casa eu começo a me sentir mal, me sentir estressado, sabe. Eu já tive até problema de depressão, acho que 95, 96. Eu tenho que andar. Eu tô andando, eu chego do evento que eu participei e aquela semana pra mim é uma

beleza, tô alegre, tô feliz. Aí daí, às vezes, no final de semana que eu não viajo, começo a ficar preocupado ? canta música com o pessoal, mas a maioria é Trova.

O símbolo do galo. Eu, desde que eu era guri pequeno que, eu escutava ? Então, tinha um trovador lá que dizia: tu é um baita galo. Porque o galo é um cantor por natureza e o trovador eu acho que, por ele trazer esse dom de Deus de improvisar, aí ele puxou. Eu me identifico. Até porque, a Trova quando começou, no passado, ela era Trova só de Pua. ... Trova de Pua. Um falava do outro e falava dele e assim vai. E aí, depois ela foi mudando. Eu mesmo, quando comecei lá no interior, nasci e me criei em Candelária, eu sou de Candelária. Inclusive minha mãe vive até hoje em Candelária. Eu trovei ? aí depois lá pelos anos de 80, 81,... aí a Trova começou a entrar o tema. Aí, o tema da Trova começou a entrar porque tinha muita gente que fazia muito verso de manga, às vezes, preparava o verso em casa, subia no balcão cantava. Aí, entrou o tema. O tema é improvisado na hora. O sorteio é na hora, tu não sabe que tema vai pegar. A dupla também é sorteada. Não sei com quem vou cantar.

Alguns são repetitivos assim, nos festivais. Mas, geralmente, quando tu vai a festival grande, em Mi Maior, em Cacequi, e tantos outros, eles procuram colocar tema inéditos. Eu mesmo ? faz um tema pra mim aí, tema que ainda não saiu. A gente procura criar, né, o mais diferente possível, né. Porque um tema, formular assim um tema campeiro, antigamente era só tema campeiro, depois começou a entrar o tema geral, de?. Hoje em dia, pra tu ser um bom trovador, eu não sei se alguém falou isso pra ti, mas ? pra ser um bom trovador precisa de conhecimento geral. De repente, tu sobe ali e vai pegar um tema Computador, Internet. Eu tenho pouco estudo, mas eu, a minha vó, a minha vó dizia pra mim sempre, que quem ?. Na época, minha vó dizia: “escuta bastante rádio que tu tá bem informado”. Ela escutava muito rádio. E eu tenho isso comigo até hoje. Eu escuto muito rádio, eu olho muita televisão. Eu leio bastante e eu sou apaixonado por história. Eu gosto. Eu sou apaixonado por história. Entendo de história do Rio Grande principalmente ?. O que eu te falei é que, esse negócio que a gente tava falando

do tema de história ou tema campeiro que eu tenho facilidade, ou tema de humor. Então, são temas que se tem facilidade. Até ? o grande Marco Aurélio, aí sobe eu e o velho Estivalet ? Oh, quando cai um tema campeiro pro Volnei ou pro Estivalet ou de história eu nem fico na ?, a gente é colega, né. E já o Leôncio é diferente. O Leôncio, quando cai o tema sobre amor, às vezes, saudade a gente sabe que ele vai bem. Já na história e no tema campeiro ele é mais fraco do que eu. Tem temas ?. Existe temas, por exemplo, que tu não pode fazer humor. No sábado aí no Mi Maior, eu peguei pra final o tema ?, aí eu sei que não tem muito como colocar humor em cima, mas quando o tema ajuda a gente vai pondo humor. Até pra platéia é mais interessante.

É, ela é mais sentimental a declamação... Eu declamo poesia, de vez em quando também ?. Hoje em dia eu não tô participando mais. Mas já participei muito ?, mas eu já participei ?. Eu participei, pra ser bem correto, só de um ENART, em 2001 ? pelo CTG Quero Quero, de Esteio. Daí, participei daquele ENART depois ? as minhas viagens ficou difícil. E eu não acompanhei mais Trovas do ENART. Porque, às vezes, tem as semifinais, que é uma região ?. E aí, a final em Santa Cruz. Como eu viajo muito ? Santa Catarina, ou mais longe. Então, eu parei de participar por isso. Mas eu não tenho nada contra o ENART, eu acho que tudo que divulga a Trova é importante. E eu, desta vez que fui, foi em 2001, eu fiz a final com o tema ? Campeiro. E ganhei a final dele. É. A hospitalidade no palco é muito importante. Em Cacequi eu participo desde 98, acho que 98. De tanto eu participar em Cacequi ? tem uma música, um xote que eu gravei, Saudades de Cacequi. ? que eu homenageei ? naquela cidade. É uma cidade pequena ? Ah não! Isso aí, realmente, é um festival de Trova que é, ? ele é muito grande. ? Caçapava é muito bom ? Aí tem Alegrete, é muito bom. O festival de Alegrete ? É no mês de novembro agora. É o CTG Vaqueanos da Estância. É um festival muito bom.

É, a Trova mais bonita que se faz, assim, é a ? de rodeio. Porque aí chega às vez os trovador, se reúnem e começam a cantar ali que dura uma hora, duas

horas até mais ? E eu já cantei em todos os lugares que tu imaginar. Inclusive até ? de colégio já cantei. O rodeio na Vacaria, fiquei 10 dias ? Nesse último, eu fiquei 5 dias pra cantar. Eu e o Adão Bernardes ? tinha acabado ? Mas fiquemo lá ? de novo ? Então, aí tu vê ? Em torno de 8, 10 trovador na roda ? Aí quando o gaiteiro cansa, passa gaita pra outro e a Trova continua ? tá sempre aqui. Eu acho que tu deveria ir a Vacaria e ? Agora esse ano, que vem.

Eu vou muito pra Santa Catarina. Faz 7 anos que eu vou no rodeio de ?, CTG Os Praianos ? Do lado de Florianópolis. Eu fui 7 rodeios dos Praianos. Fui campeão em 6. Ganhei 5, fui pentacampeão e segui. Aí, perdi o 6º pro Adão Bernardes, de Novo Hamburgo, e aí esse ano agora ? Fui 6 vezes campeão. Viajando de 5 a 10 dias lá também, é 10 dias cantando direto também ? E agrada tanto a Trova ali, naquela região de Florianópolis ali, que eles chegam assim, tu tá caminhando , vem cá ? inclusive ? tinham barraca ? ali na entrada dele, do lado do CTG. E ali tinha Trova quase que direto na barraca ? o trovador fica mais tranqüilo, né, não tem problema de nervosismo ? e aí sabe como é que é, qualquer coisa que a gente vai fazer, que tá um pouco nervoso e tal ? Trovador ? barraca, assim a vontade, sobe no palco e canta menos porque tá nervoso. Aquele compromisso, né. Aquele compromisso dele, a vontade dele de se classificar e a vontade de fazer um verso bonito, também pra platéia, às vezes, também. E ali na barraca ?

Eu tenho. Eu faço, porque tem pessoas, quem me conhece bem sabe ? Quem me vê aí cantar seguido, sabe, mas quem não conhece eu, se eu não colocar o pé esquerdo na frente, não sai bom. Até pode sair, mas não sai como deveria. Eu não sou canhoto mas cantando...

Entrevistas anotadas e relatadas em diário de campo:

Derly Silva: trovador e criador do “Mi Maior de Gavetão”, entrevista concedida no acampamento realizado durante a Semana Farroupilha, de Sapucaia do Sul, em setembro de 2008.

Cheguei no acampamento e fui, rapidamente, encaminhada para falar com o senhor Derly Silva. Nos sentamos na sede do acampamento, onde funcionava uma pequena cozinha e fomos servidos de café e chimarrão. Derly Silva tem, atualmente, 67 anos de idade, é trovador, poeta, radialista e funcionário aposentado do Ministério da Agricultura. Sem dúvida, um dos maiores representantes da Trova no Rio Grande do Sul.

A aproximação de Derly Silva com a Trova começou aos seus 8 anos de idade, quando ouvia os peões cantarem suas quadras, pois, naquele tempo, as Trovas eram realizadas em quadras. Aos 9 anos sua professora primária lhe deu quadras para decorar e cantar em comemorações escolares, foi quando tudo começou.

De acordo com Derly Silva, neste tempo, as Trovas eram acompanhadas pela gaita botão ou gaita ponto. Este tipo de instrumento tinha este nome porque funcionava com 8 botões, mas logo foi substituído pela gaita piano, que tem mais recursos. Estas gaitas eram chamadas de gaita de 2 colheres, ou gaita de voz trocada, ou ainda, gaita de 2 conversas, porque possuíam sons diferentes no abrir e no fechar da sanfona. As gaitas são extremamente importantes, se não tem gaiteiro, não tem Trova. No caso de ser um evento, ele será cancelado na ausência do gaiteiro. Derly Silva não tem conhecimento do uso de viola ou violão como acompanhamento de Trovas no estado do Rio Grande do Sul, apenas para a prática do repente.

Segundo Derly Silva, foi na década de 1960, durante o programa de rádio “Rodeio Coringa”, onde havia uma parte dedicada à Trova, a “Invernada dos

Trovadores”, foi quando a sextilha foi introduzida, substituindo os antigos versos em quadras, talvez porque a sextilha proporcione mais recursos poéticos. O “Rodeio Coringa” foi um programa importante para a valorização da Trova. Segundo Derly Silva, a história da Trova Galponeira possui duas fases. A primeira é a do “Rodeio Coringa”, onde sua característica era a disputa ofensiva, ainda não havia o sorteio de temas. Neste tempo os temas surgiam do jogo livre entre os cantadores. A segunda fase foi marcada pela discussão de regras que acontecia, anualmente, durante o “Mi Maior de Gavetão”, que foi o primeiro evento exclusivo para Trovas no estado, criado por Derly Silva. Sua primeira edição ocorreu no dia 28 de julho de 1984, a partir das 9 horas da manhã, com a participação de 25 trovadores. No ano de 1999 ocorreu o 1º Congresso Estadual de Trova Galponeira. A partir de então, a Trova moralizou-se, passou a ser organizada por regras discutidas pelos pares, deixando progressivamente, de ser tão ofensiva. De acordo com Derly Silva, a antiga pua, de característica ofensiva, passa a ter outra vertente e ser entendida como a atitude de derrubar o adversário através da qualidade superior do verso cantado. O uso do galo de rinha como símbolo do trovador, não agrada a Derly Silva. Para ele, o símbolo do trovador é apenas o galo, pois ele é, sempre, o primeiro a cantar, ainda na madrugada. O “Mi Maior de Gavetão”, assim como outros festivais de Trova Galponeira do estado, exceto o ENART, não são atrelados ao MTG.

O trovador, para Derly Silva, é aquele que tem o dom de fazer versos cantados no improviso, portanto, o bom trovador ou o trovador completo, se sai bem em qualquer modalidade. Para ele, hoje, Macedinho, Volnei Corrêa, Leôncio Amaral, José Estivalet e Tetê Carvalho, Chiquinha, João Barros, Jadir e Celso Oliveira, Vanderley Rosa, entre outros, pois é impossível citar todos, são os melhores trovadores do estado.

Para finalizar a entrevista, o sr. Derly Silva me presenteou com o livro “Mi Maior de Gavetão – a grande fábrica do verso repente”, compilada por Fraga Cirne, onde há informações sobre a música que acompanha as Trovas, no

prefácio de Lilian Argentina, folclorista do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF).

Chiquinha: grande trovadora, entrevista concedida no acampamento realizado durante a Semana Farroupilha, de Sapucaia do Sul, em setembro de 2008.

A entrevista de Chiquinha foi logo após a de Derly Silva. A nossa conversa priorizou a situação da mulher em um meio, predominantemente, masculino e também aspectos musicais da Trova.

Segundo Chiquinha, não foi fácil para ela adentrar, e obter respeito, neste universo, marcado pela presença masculina, com raras excessões. No início, seu pai não admitia que ela entrasse no meio dos homens para cantar. Sua família era de músicos, os irmãos e a mãe. Assim, desde pequena teve contato com a música, seu aprendizado foi em casa, em meio á família. Chiquinha é também gaiteira e compositora, junto com a irmã, Altair Cavalheiro, que a acompanha em todas as suas atividades: “Eu já tinha respeito pela música e busquei apoio na família que era de músicos, os irmãos, a mãe. O pai, a princípio, não queria, mas vendo que eu tinha talento, entendeu.”

Chiquinha é uma grande batalhadora, além de ser uma mulher, tentando conquistar um espaço em meio aos homens, ela também é cega de nascença. Segundo ela, seu talento musical, aliado ao dom do improviso, aflorou cedo e ela acabou conseguindo, com apoio da família, adentrar no mundo da Trova.

Seu espelho e inspiração foi Doralice Gomes da Rosa, grande trovadora dos tempos dos programas de rádio. Ela cantou por 7 anos, com exclusividade, na Rádio Imembuy, em um programa chamado “Rodeio na Querência”.

Chiquinha, por ser também gaiteira e compositora, possui conhecimento da música e dos instrumentos que acompanham a Trova. Segundo ela, as primeiras gaitas eram de 8 baixos, que eram os botões. Os pontos foram substituídos pelo teclado, que tem a mesma função, porém com muito mais recursos. Além das gaitas de voz trocada, ou 2 colheres, ou 2 conversas, já citadas anteriormente por Derly Silva, Chiquinha acrescenta que havia a gaita esgrima que possuía recurso

de 24 baixos.

De acordo com Chiquinha, o Mi Maior, é o tom musical que acompanha o canto. O gênero musical é denominado de xote, no Rio Grande do Sul. Chiquinha diz que o xote utilizado pelos gaúchos é a polca utilizada pelos nordestinos.

Chiquinha tem uma belíssima voz e já gravou vários Cds, com composições suas e de outros colegas, muitas vezes, ao lado da irmã. Ao final da entrevista, posou para uma foto comigo e com a sua irmã, que estava ao lado dela durante todo tempo juntas.

Paulo Roberto de Fraga Cirne: pesquisador de Trova Galponeira, entrevista concedida no dia 30/01/2008, na sede do MTG, em Porto Alegre, onde atua como Assessor de Comunicação Social. Esta entrevista foi especialmente elaborada para ele, considerando seu profundo conhecimento. Neste dia consegui os documentos anexos: planilhas, ata, proposições e pareceres.

Fraga Cirne nasceu em 1951 e é considerado, atualmente, pelos tradicionalistas, um dos maiores estudiosos da Trova Galponeira do Estado do Rio Grande do Sul, mas não é trovador, pois, segundo ele, não tem o dom do improviso. Organizou antologias sobre poesia, repentismo e Trova como, por exemplo, “Chimarreando a Rima”, “Herança de Trovador” e “Mi Maior de Gavetão”, entre outras obras publicadas. Sua alegria, ao falar sobre Trova, transborda dos lábios, assim como sua generosidade em colaborar com a pesquisa oferecendo seu conhecimento e suas informações. Foram muitas as caronas para eventos, regadas a chimarrão, que peguei com ele e com outros nomes envolvidos com a Trova. Após muitos e-mail trocados conseguimos marcar esta entrevista. Também foi ele que ajudou a revisar o capítulo desta tese que fala sobre a Trova.

Fraga Cirne explica que a Trova veio para o Brasil trazida pelos portugueses e significa poesia cantada no improviso em forma de disputa, sendo também chamada de porfia. Explica, ainda, que existem alguns termos utilizados pelos trovadores como, por exemplo, quando falam verso querem dizer estrofe e quando falam linha querem dizer verso. Segundo ele, antigamente, não sabe especificar quando, as Trovas eram realizadas em quadras, depois passaram a ser sextilhas. Atribui-se a introdução da sextilha, aqui no Rio Grande do Sul, por Inácio Cardoso. Em 12 de setembro de 2009, Fraga Cirne, em novo contato, acrescentou que acredita-se que esta mudança veio para ampliar os recursos poéticos utilizados.

Durante certo período de sua vida, Fraga Cirne residiu no nordeste, pois foi militar, onde teve a oportunidade de ver os seus repentistas ou cantadores, como

são chamados por lá. Segundo ele, os repentistas são muito bons em seu ofício, bem reconhecidos pelas comunidades em que atuam, são chamados para apresentarem-se em eventos sociais e políticos e tem condições de viver profissionalmente do canto.

Ao ser indagado pela pré-trova, definição encontrada certa vez em campo, e definida como aquecimento realizado pelos trovadores, Fraga Cirne disse que não existe. No mesmo trabalho li sobre a possibilidade de um tipo de Trova chamada José Meneses, mas que também não existe.

No que se refere a polêmica do puaço, se pode e deve ser ofensivo ou primar pela qualidade do verso, Fraga Cirne mostra-se a favor do verso com qualidade, elaborado a partir de um tema, seja proposto por uma comissão julgadora, seja sugerido em uma roda de Trova livre. Os xingamentos, além de grosseria pura e gratuita, tornam-se repetitivos. Para Fraga Cirne, o que mais ajuda um trovador é o fato de cair um bom tema para ele. Nesta ocasião, Fraga Cirne me falou do banco de temas e me envio por e-mail, posteriormente.

Segundo Fraga Cirne, os trovadores, em geral, são tradicionalistas, mas não são, necessariamente, filiados a alguma entidade. Não há esta obrigação para participar dos eventos, exceto no ENART, evento promovido pelo MTG. Até porque a Trova é anterior ao MTG e não pertence a ele.

Diversas questões formais, bem como convenções criadas pelos trovadores e seus pares foram esclarecidas neste dia. Fraga Cirne falou sobre a Trova que acontece livremente, fora dos festivais, onde não há vencedor, apenas alguém se sobressai mais naquele momento. Este tipo de Trova é entendido como folclore nativo. E a Trova organizada em forma de evento competitivo ou em forma de show, foi situada como projeção folclórica. Explicou que, nos festivais o número de versos é estipulado pela comissão e, geralmente, depende do número de concorrentes. Na maioria das vezes a comissão é composta por 3 avaliadores, mas pode ser mais ou menos. Os avaliadores não precisam ser, necessariamente, trovadores, mas entendidos de Trova, com reconhecimento da comunidade. Os

avaliadores utilizam uma planilha que foi elaborada por Fraga Cirne. Há mulheres que julgam. Explicou, ainda, que a maior parte dos trovadores é semi-analfabeta. Por este motivo são restritos os temas históricos. Fraga Cirne também falou que a antiga seqüência – saudação, assunto, puaço e despedida – está em desuso.

No que se refere a ausência de interlúdios musicais, em algumas modalidades, Fraga Cirne acredita que possa ser a falta de instrumentos nas estâncias, no passado.

A respeito da voz, Fraga Cirne explica que ela não é determinante, mas o trovador de voz boa leva vantagem com a platéia e que o esganiçado de alguns é característica pessoal.

Finalmente, ao ser indagado sobre a questão do dom, Fraga Cirne concorda plenamente. Para ele, sem o talento natural não se pode ser trovador e cita, como exemplo, ele próprio, que, apesar de ser profundo conhecedor da Trova Galponeira do Rio Grande do Sul, não pode ser trovador.

Entrevistas concedidas via E-mail:

Valter Nunes Portalete: trovador com nível superior de escolaridade (direito)

Acredito que a trova é um dom, uma arte, e, por isso, nem todos conseguem desenvolver a mesma habilidade. Mesmo entre os trovadores, percebe-se o esforço de muitos, mas o sucesso de poucos. O mesmo ocorre com o a gaita, o violão e outras manifestações artísticas. Muitos podem gostar, mas não conseguem aprender, ou se aprendem, desenvolvem pouca técnica. Portanto, no meu caso, desenvolvi a técnica ao natural, quando percebi já estava nos palcos improvisando. O que pode ocorrer é um APRIMORAMENTO DA ARTE, DO DOM, pois isto ocorreu comigo, que ao conhecer os trovadores Paulo David e José Estivalet, pude aprender algumas técnicas com eles. Eu tocava gaita para eles improvisarem. Fazendo um comparativo, diria que o trovador nato, é igual um diamante bruto. Se não for lapidado, pouco valor terá. Esta 'lapidação' pode ocorrer com o convívio entre trovadores mais experientes, ou através da leitura. Pode-se repassar as técnicas: dicção, métrica, postura, rimas, enfim, uma série de fatores que podem aprimorar o dom.

Não há como precisar as relações. Tudo ocorre de maneira natural. Como já afirmei, as técnicas, ou a teoria podem ser repassadas, mas a assimilação do 'aprendiz' é algo que depende do seu esforço e talento. Quanto ao treino, diria que o mesmo não existe, mas sim a prática constante, principalmente nos palcos, nos concursos. Cantar para si em frente ao espelho pode até ajudar, mas não resolve a questão. Cantar com amigos também ajuda, mas nada supera a adrenalina de subir num palco e cantar para a platéia e jurados.

Sem sombra de dúvidas o talento natural é fator principal, não somente na arte do improviso, mas em todas as manifestações artísticas que dependem do

potencial criador de cada um. Acompanhar a arte trovadoresca desde pequeno também pode auxiliar, desde que, volto a frisar, o sujeito tenha TALENTO e boa vontade para desenvolver o dom. Não adianta ter apenas TALENTO, pois cantar é como jogar futebol. Se você ficar parado um determinado tempo, perde as condições físicas. No caso da trova, a rapidez do raciocínio. A voz é importante, mas não é fundamental. Pouco resolve ter voz de locutor de rádio, sem a agilidade do raciocínio e a criatividade.

Não existe idade certa. O que existe é o talento. Evidente que a criança deve ter consciência interpretativa das palavras (rimas) para conseguir fazer um verso. Já vi meninos de 14 anos trovando, pois acompanhavam o pai que era trovador. No meu caso, comecei a desenvolver a arte da trova aos 23 anos, mas desde pequeno escutava Gildo de Freitas. Não creio que haja perfil de pessoa que você possa olhar e dizer “este é trovador”. Claro que o sujeito precisa ter um raciocínio rápido, certa cultura (conhecimento geral) e poder de concentração, caso contrário não irá desenvolver o dom. Algumas circunstâncias podem ajudar, não apenas na trova, ao sujeito desenvolver suas técnicas: apoio da família, incentivo dos amigos, círculo social, participação em eventos do gênero, etc...

O maior estímulo foi das músicas de Gildo de Freitas e do ambiente tradicionalista em que fui criado. Não percebi, nem sabia que era trovador, apenas brincava de fazer versos com meu professor de acordeon Wilmar Ávila Brittes. Acredito que esta série de fatores incentivou o desenvolvimento desta arte. Quando percebi, estava concorrendo nos palcos dos festivais de trova.

Discordo da idéia comparativa de galo de rinha para os trovadores nos dias de hoje. Alguns anos atrás até poderia ser, levando em consideração a imagem do gaúcho mais primitivo. Primeiro porque o galo de rinha é um animal forçado a combater. Segundo, porque se defende apenas na pua (puaços), enquanto os trovadores necessariamente não precisam agredir (puar) para mostrarem seu talento. Quanto a minha imagem cotidiana, posso dizer que não muda em relação ao palco, porque procuro agir com sinceridade, respeito e principalmente,

confiança no que faço. No palco, me vejo apenas como um ser humano que gosta de uma arte e procura desenvolvê-la com máximo de perfeição.

O tema é importante porque evita que o trovador busque verso decorado ou leve a disputa para um caminho pouco convencional. Através do tema pode-se avaliar o nível cultural do concorrente. Quanto a fidelidade, entendo tratar-se do assunto, e não necessariamente da palavra. Se o tema for saudade, tu não precisas ficar o tempo todo repetindo a palavra, aliás, pode cantar todas as estrofes sem mencioná-la nenhuma vez, apenas associando a outras, conseqüentes da saudade; solidão, distancia, lágrimas, prisão, etc...

Se limita o número de versos, devido ao número de trovadores e o tempo programado para encerramento do concurso. Fora dos festivais, ocorrem trovas em apresentações artísticas (aniversários, feiras, mateadas) e também é necessário um tempo limite, em respeito as demais atrações. Entretanto, nas trovas de 'barraca' em rodeios, não há limite e os trovadores podem cantar ate cansar, ou que alguém 'entregue as fichas'. Acredito que limitar os versos não prejudica, aliás, até ajuda, porque o trovador sabe que terá apenas 6, 8 ou 10 estrofes para compor seu pensamento. É neste momento que o raciocino é fundamental.

Geralmente o aplauso da platéia determina os vencedores, mas hoje em dia e pouco usual a disputa livre para ver quem é vencedor. Geralmente os trovadores se encontram, cantam versos, elogiam, dão alguns puaços e no final o que menos importa é se houve vencedores.

Não tenho acesso a esta questão, até porque a Associação dos Trovadores é que deveria compor um calendário anual dos festivais, mas isto não ocorre na prática.

O número de avaliadores depende da comissão organizadora do festival, mas geralmente são três os responsáveis pela avaliação. Existem mulheres avaliadoras, e ótimas por sinal, até porque as mulheres têm um poder de concentração maior que os homens. Necessariamente não precisa ser trovador

para avaliar festivais de trova. Basta conhecer os quesitos, e o universo dos trovadores.

Nos festivais há uma comissão de jurados avaliando o desempenho, e principalmente o desejo de conquistar um troféu e quem sabe premiação em dinheiro. Nas situações espontâneas, há liberdade para cantar, sem a questão do tema, tempo e notas... O empenho deve ser o mesmo, por três motivos: respeito a platéia, ao colega que esta concorrendo e a arte do improviso. Se houver consciência, ética e respeito, não haverá prejuízo ao colega. Evidente que o nervosismo não é o mesmo, até porque não há preocupação de receber boas notas para classificar-se.

Ambos são importantes, em situações diferentes. O avaliador é técnico. A platéia é emotiva. Um verso pode ser aplaudido de forma efusiva pelo público, e, no entanto, ter um grande desconto por rima quebrada, métrica, dicção e fidelidade ao tema. Sem platéia não existe trova, e sem júri especializado não existe trova de nível técnico.

Vitor Hugo: trovador com nível superior de escolaridade (educação física), professor de axé, maratonista. Vai aos eventos, a pé, com patrocínio.

Quando tu fores ver o DESAFIO DE CACEQUI nunca mais tu vai quere ir ao ENART, é espetacular as trovas de lá, muita grana no meio, e tem a eleição do trovador mais popular no domingo, tu vai babar .O meu jeito de trovar e legal? Engraçado?

Não se ensina trova, jamais tu vais ouvir da boca de um trovador que ele aprendeu a trovar. Tu podes orientar métrica, dar palestras sobre trovas, falar de festivais e etc..., mas, se ele não tem o dom nunca vai ser um trovador, até lá no norte do país com os emboladores é assim. O treino é ele participar dos festivais, rodeios e apresentações, este é o treino.

O trovador não precisa ter voz bonita que nem a minha, o que ele tem que fazer é verso rimado, já vi gente desafinada ganhar trova, e pra isso não tem idade, um cara pode ser trovador na infância ou na velhice a pessoa é que tem que descobrir seu dom, isto não tem idade pra começar. Comecei tarde com 20 anos ninguém me incentivou, é que eu vi trova uma vez e gostei, entendeu? Cada pessoa tem seu perfil, eu sou ansioso e nervoso ao extremo, isto tu já viu. Outros são calmos, cada qual com seu perfil de ser, eu sou mais espoleta, carismático, energético, etc... Tem outros que a família incentiva, entendeu? É que eu conheci o Volmir Martins e fizemos amizade, eu ia ver as trovas dele e gostei, depois aos poucos comecei a participar de rodeios na volta e virei trovador em 1991.

Eu me vejo como o trovador mais bonito, gostoso, charmoso e carismático que existe, além de ser diferente de todos, isto tu já percebeu, já viste algum trovador praticar academias? Dançar axé? Desfilas em escola de samba? Assistir a passeata gay? O símbolo é um galo de rinha mas não dou bola pra isso. A fidelidade ao tema é falar no assunto em que foi proposto independente das palavras, ganha quem for mais criativo e fiel ao tema,

e tem que ter tema pra não se fazer versos decorados e ter um assunto que falar pra não ficar sem assunto, a única trova que não tem tema e nem dá é a trova do martelo e o mais popular tu veras isto em CACEQUI.

Nos festivais duram bem mais, são 2 dias, tu verás isto no Cacequi. Ela não pode ser muito longa pois os trovadores são de longe e tem q viajar por isto nas inter-regionais é assim muito rápido. Nos festivais vai mais trovadores, de nível mais alto porque a premiação tem grana, entendeu, e duram mais. Quem determina o vencedor quando não tem o mais popular é a comissão julgadora.

Tem mais festivais de trovas aqui em Sapucaia tem a ASSOCIAÇÃO DE TROVADORES LUIZ MULLER tel pra o MTG e pergunta pra o FRAGA que ele te dá mais detalhes. Pode ser até 4 avaliadores, mas, quem determina é quem faz o rodeio ou festival, e há regras como não se repetir prêmios pra se evitar que um saia ganhando tudo, principalmente nos festivais que tem mulher que avalia única trovadora e a Tetê Carvalho o tel dela é 32451033 daqui de Porto. A princípio são trovadores em atividades que são grandes campeões de trova pois ex trovadores não servem pois tem que se atualizar ou gente da ASSOCIAÇÃO. Ex trovadores não servem pois os festivais dão um grande números de trovadores, 30 ou 50, então, tem que conhecer pra não haver erros e não prejudicar quem, venceu, entendeu né? Nos festivais e nos grandes rodeios que envolvem grana a comissão é paga e escolhida a dedo, e são imparciais, independente de ser amigos ou não, pois estão sendo pagos, só o ENART e as inter regionais que não mas ai são do MTG.

O que já é natural em mim pois estou atrás de grana, tem uma comissão me caneteando e eu tô competindo com outros tão bons ou mais ruins que eu, tenho que cuidar pra não quebrar verso, métrica, o que eu vou falar, ser fiel ao tema, um montão de coisas espontâneas, a gente é mais livre porque ai eu não tô competindo e digo o que eu quero pois não vale nada.

Os dois, pois no popular quem te dá a vitória è o povo e tem grana tu verá

isto no CACEQUI, e o especializado também, pois, é quem determina quem foi mais criativo e não avalia conforme o povo, o povo é muito sentimental e, às vezes, dá a vitória para quem não trova nada. É assim, às vezes, no popular.

Anexo 2 - Folders

28ª Semana Farroupilha

2008



25ª Mi Maior de Gavetão 10ª Pajada Jayme Caetano Braun Nosso Símbolo, Nosso Orgulho

Local: Ginásio de Esportes Kurashiki,
Av. Lúcio Bitencourt, 1130,
Sapucaia do Sul - RS

Coordenador da Busca da Chama:
Beno Alves da Silveira (Tio Beno)

**Coordenador de Cavalgadas no
Município de Sapucaia do Sul:**
Alfredo Paulo Oliveira (Tio Paulinho)

Homemageado de Hora:

Moisés Almeida

Seu Moisés, é o xirú
Homenageado deste ano
Tem a força do tutano
Extraído do Caracu
De algum arisco zebu
Que fugia dos canzais
Ficou lá sua raiz
As águas do lacundá
E o bugio que ronca lá
Em São Francisco de Assis
(Dertyl Silva)

Homenagem Póstuma:

Adão Louzada

Eu não vi o fim do teu verso
Mas eu não posso socorro
Por que pra canta contigo
Eu rimo, mato e não morro
E Cachoeira não é osso
Pra anda em boca de cachorro

(Verso de Adão Louzada na final da trova dos torrinhos no
24ª Mi Maior de Gavetão, respondendo ao seu oponente o
trovador Algreto)

Comissão Organizadora

- Presidente: Flávio Viacava
- 1º Vice-Presidente: James Aguirre
- 2º Vice-Presidente: Saulo de Aguiar
- 3º Vice-Presidente: Neuza Fagundes
- Secretária Geral: Janice O. Bauer
- 1ª Secretária: Maria Teresa Saigado
- 2ª Secretária: Andréa Sarmento
- Coordenação Geral: Alessandro Nicoletti, Maria Rocha, Caleb Aguirre
- Coordenação Técnica: Martins Kellers Filho
- Coordenação Artística: Nicolí Martins
- Coordenação de Divulgação: Paula Valéria Dias de Moura
- Tesoureira: Mari de Souza Cruz

HINO RIO-GRANDENSE

Letras: Francisco Pinto da Fontoura
Música: Joaquim José de Mendanha

**Como a aurora precursora
do Farol da divindade,
foi o vinte de setembro
o precursor da liberdade.**

(Estríbilho)

**Mostrem valor constância
nesta ímpia e injusta guerra;
sirvam nossas façanhas
de modelo a toda a terra.**

**Mas não basta p'ra ser livre
ser forte, aguerrido e bravo;
povo que não tem virtude
acaba por ser escravo.**

Premiação 25ª Mi Maior de Gavetão 10ª Pajada Jayme Caetano Braun

- Trova Campeira**
1º lugar troféu Gildo de Freitas R\$ 600,00
2º lugar troféu e R\$ 500,00
3º lugar troféu e R\$ 400,00
4º lugar troféu e R\$ 300,00
- Trova Estilo Gildo de Freitas**
1º lugar troféu Mario Bandeira e R\$ 600,00
2º lugar troféu e R\$ 500,00
3º lugar troféu e R\$ 400,00
4º lugar troféu e R\$ 300,00
- Trova do Martelo**
1º lugar troféu Luiz Miller e R\$ 600,00
2º lugar troféu e R\$ 500,00
3º lugar troféu e R\$ 400,00
4º lugar troféu e R\$ 300,00
- Trova do Torrinhos**
1º lugar troféu João Carlos de Moura e R\$ 400,00
2º lugar troféu e R\$ 300,00
- Trova dos Potrilhos Mirins (até 15 anos)**
1º lugar troféu e R\$ 100,00
2º lugar troféu e R\$ 100,00
3º lugar troféu e R\$ 100,00
4º lugar troféu e R\$ 100,00
- Trova dos Potrilhos juvenis (até 15 a 18 anos)**
1º lugar troféu e R\$ 100,00
2º lugar troféu e R\$ 100,00
3º lugar troféu e R\$ 100,00
4º lugar troféu e R\$ 100,00
- Trovador Mais Aplaudido**
Troféu Walmir Martins e R\$ 200,00
- Pajada Jayme Caetano Braun**
1º lugar troféu Ruina Missioneira e R\$ 500,00
2º lugar troféu Galo de Rinha e R\$ 400,00

Apoio:





Programação Semana Farroupilha - 2008



12 de Setembro (sexta-feira)

19h Concurso de Prenda e Peão da Semana Farroupilha em nível CTGS, no Domadores do Rincão. O concurso será dividido nas categorias mirim, juvenil, adulto e xiru. Cada entidade poderá inscrever o número desejado de candidatos por categoria, não poderão participar prenda de faixa nem peão de crachá.

13 de Setembro (Sábado)

25° MI MAIOR DE GAVETÃO
10° PAJADA JAYME CAETANO BRAUN (início 14h)

20h Chegada da Chama Ciroula no Galpão Ciroula
Abertura Oficial da Semana Farroupilha
Após abertura Entrega de faixas e crachás
Show com Maccedinho
Show com Elmo de Freitas (Carijó)

14 de Setembro (domingo)

25° MI MAIOR DE GAVETÃO
10° PAJADA JAYME CAETANO BRAUN (início 10h)

7h às 10h.

CTG. Tropeiros da Amizade

PQT. Querência

DTG. Figueira Velha

PQT. Os Tiramos

PQT. Sete Palmeiras

DTG. Simuelo da Guianuba

10h às 13h

CTG. Estância de Sapucaia

PQT. Memórias do Passado

PQT. Amigos do Galpão

PQT. Sepé Tiarajú

PQT. 20 de Setembro

PQT. Lacaiores do Sul

PQT. Aqueceriados do Pago

GPF. Alma Campeira

13h às 16h

Associação de Trovadores Luiz Muller

PQT. República dos Farrapos

PQT. Força Nativa

PQT. Ronda das Sesmarias

PQT. Da Amizade

16h às 19h.

CTG. Domadores do Rincão

PQT. Lacaiores do Rincão

PQT. Os Bombachas

PQT. Galpão das Tertúlias

PQT. Cemarca

PQT. Dos Gurus

PQT. Mulheres Campesinas

UAMOSSUL

19h às 22h.

CTG. Herança Farroupilha

PQT. Potro Xuero

PQT. Alma Farrapa

PQT. Marca de Casco

PQT. Maragato

PQT. Herança Missioneira

22h Show Baitaca

15 de Setembro (segunda-feira)

CTG. Tropeiros da Amizade

PQT. Querência

DTG. Figueira Velha

PQT. Os Tiramos

PQT. Sete Palmeiras

DTG. Simuelo da Guianuba

18h Concurso de Intérprete Fase Piazzto

19h30min Missa Ciroula de Padre Paulo Arripe c/ Os Estancieiros

Após a missa, tertúlia livre a cargo da entidade CTG.

Tropeiros da Amizade

22h Show A.G.M. Silvio Costa.

16 de Setembro (terça-feira)

Associação de Trovadores Luiz Müller

PQT. República dos Farrapos

PQT. Força Nativa

PQT. Ronda das Sesmarias

PQT. Da Amizade

18h Gauchinha do Sul

19h Concurso de intérprete fase Pia.

Após o intérprete tertúlia livre a cargo da entidade

Associação de Trovadores Luiz Müller

21h Show Família Crime

22h Show Raul Quimoga e Os Gurus da Campanha

17 de Setembro (quarta-feira)

CTG. Domadores do Rincão

PQT. Lacaiores do Rincão

PQT. Os Bombacha

PQT. Galpão das Tertúlias

PQT. Cemarca

PQT. Dos Gurus

PQT. Mulheres Campesinas

UAMOSSUL

19h Concurso de intérprete fase Adulto.

Após o intérprete tertúlia livre a cargo da entidade

Domadores do Rincão.

22h Cristiano Quevedo

18 de Setembro (quinta-feira)

CTG. Estância de Sapucaia

PQT. Memória do Passado

PQT. Lacaiores do Sul

PQT. Amigos do Galpão

PQT. Sepé Tiarajú

PQT. 20 de Setembro

PQT. Aqueceriados do Pago

GPF. Alma Campeira

19h Final de todas as fases do concurso de intérprete

Após o intérprete tertúlia livre a cargo da entidade

Estância de Sapucaia.

22h Show Acorde Fronteiro

19 de Setembro (sexta-feira)

CTG. Herança Farroupilha

PQT. Potro Xuero

PQT. Alma Farrapa

PQT. Marca de Casco

PQT. Maragato

PQT. Herança Missioneira

18h Show Guilherme Meregalli

19h Tertúlia livre a cargo da entidade Herança

Farroupilha

21h Show Fatima Gimenez

22h Baile com Os Campeiros

20 de Setembro (sábado)

7h às 9h30min.

CTG. Herança Farroupilha

PQT. Potro Xuero

PQT. Alma Farrapa

PQT. Marca de Casco

PQT. Maragato

PQT. Herança Missioneira

9h30min DESFILE DA SEMANA FARROUPILHA

12h às 14h30min

Associação de Trovadores Luiz Muller

PQT. República dos Farrapos

PQT. Força Nativa

PQT. Ronda das Sesmarias

PQT. Da Amizade

14h30min às 17h

CTG. Estância de Sapucaia

PQT. Memórias do Passado

PQT. Amigos do Galpão

PQT. Sepé Tiarajú

PQT. 20 de Setembro

PQT. Lacaiores do Sul

PQT. Aqueceriados do Pago

GPF. Alma Campeira

17h às 19h30min

CTG. Domadores do Rincão

PQT. Lacaiores do Rincão

PQT. Os Bombachas

PQT. Galpão das tertúlias

PQT. Cemarca

PQT. Dos Gurus

PQT. Mulheres Campesinas

UAMOSSUL

19h30min às 22h

CTG. Tropeiros da Amizade

PQT. Querência

DTG. Figueira Velha

PQT. Os Tiramos

PQT. Sete Palmeiras

DTG. Simuelo da Guianuba

22h às 24h

Todas as Entidades

21h Pedro Ernesto Demardin e Grupo Tiro de

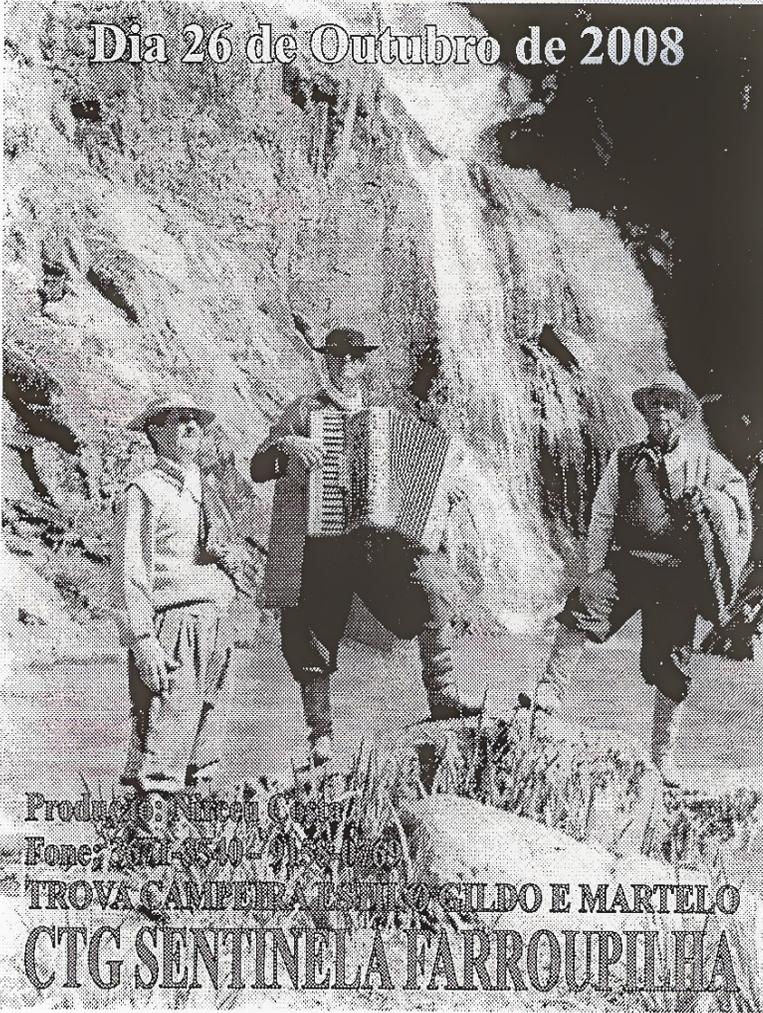
Laço.

22h Show com César Oliveira e Rogério Melo

24h Extinção da Chama

14ª Cachoeira de Versos da

PREMIAÇÃO POR CATEGORIA



Dia 26 de Outubro de 2008

TROVA MI MAIOR

- 1º - TROFEU+R\$ 250,00
- 2º - TROFEU+R\$ 150,00
- 3º - TROFEU+R\$ 80,00
- 4º - TROFEU+R\$ 50,00

TROVA MARTELO

- 1º - TROFEU+R\$ 200,00
- 2º - TROFEU+R\$ 100,00
- 3º - TROFEU+R\$ 80,00
- 4º - TROFEU+R\$ 50,00

TROVA GILDO

- 1º - TROFEU+R\$ 200,00
- 2º - TROFEU+R\$ 100,00
- 3º - TROFEU+R\$ 80,00
- 4º - TROFEU+R\$ 50,00

TROVA TORDILHO

- 1º - TROFEU+R\$ 150,00
- 2º - TROFEU+R\$ 90,00
- 3º - TROFEU+R\$ 50,00

MODALIDADE PIÁ

- 1º - TROFEU+R\$ 100,00
- 2º - TROFEU+R\$ 50,00

TROVADOR

DESTAQUE

TROFEU+R\$ 150,00

A PARTIR
DAS 8:30Hs

CAMAQUÃ-RS 91580769

Apoio:



ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMAQUÃ
SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA



08 e 09

novembro

CTG Carreiros da Saudade
Rua Borges de Medeiros 663,
Bom Sucesso - Gravataí/RS

9º CAVACO

da Trova

4º Concurso de Gaita

GRAVATAÍ - 2008

Tertúlias Shows Trovas

Horário:

08/11

início 15h

09/11

início 10h

Realização:

www.gravatai.rs.gov.br

9º CAVACO DA TROVA E 4º CONCURSO DE GAITA

Apresentador da trova: Mauri Camargo
Apresentador da Gaita: Getúlio Mosselin

PROGRAMAÇÃO

08/11 - Sábado

15h - Trova Campeira;
18h30min - Show com Luiz Kur e Pimentel

09/11 - Domingo

10h - Sorteio das duplas de trovadores e trova estilo Gildo de Freitas
12h - Intervalo para almoço
14h - Sorteio das duplas e trova martelo
15h - Trova Piá - até 13 anos
Trova Piá - de 13 a 18 anos
16h - Concurso de gaiteros
17h30min - Show com Olívio Tavares e convidados
18h30min - Final da gaita, quatro classificados
19h - Final da trova martelo
19h30min - Final da trova estilo Gildo de Freitas
20h - Final da trova campeira
20h30min - Entrega das premiações

Premiações

Trova Campeira
1º Lugar: Troféu + 500,00
2º Lugar: Troféu + 400,00
3º Lugar: Troféu + 300,00
4º Lugar: Troféu + 200,00

Trova Estilo Gildo de Freitas
1º Lugar: Troféu + 400,00
2º Lugar: Troféu + 300,00
3º Lugar: Troféu + 200,00
4º Lugar: Troféu + 100,00

Trova Martelo
1º Lugar: Troféu + 400,00
2º Lugar: Troféu + 300,00
3º Lugar: Troféu + 200,00
4º Lugar: Troféu + 100,00

Trova Piá até 13 anos
1º Lugar: Troféu + 100,00
2º Lugar: Troféu + 80,00
3º Lugar: Troféu + 50,00

Trova Piá de 13 a 18 anos
1º Lugar: Troféu + 100,00
2º Lugar: Troféu + 80,00
3º Lugar: Troféu + 50,00

Gaiteros
1º Lugar: Troféu + 250,00
2º Lugar: Troféu + 200,00
3º Lugar: Troféu + 150,00
4º Lugar: Troféu + 100,00

Gaitero Mais Popular: Troféu + 100,00.

REGULAMENTO - De todos os trovadores inscritos sairão 12 em cada modalidade. Destes, sairão 4 trovadores, que trocarão entre si. O 1º e 2º participarão da final e o 3º e 4º poderão trovar nas outras modalidades.

**Anexo 3 – Regulamento para Concursos
de Trova Galponeira do MTG
Capítulo VII - Das Apresentações e
Critérios de Avaliação**

Seção X
Dos Concursos de Trova Galponeira

Art. 38 - Cada um dos participantes realizará intervenções sobre temas sorteados pela Comissão Avaliadora, no momento da apresentação de cada dupla participante, de acordo com a modalidade da trova.

§ 1º - “Trova Campeira” (Mi Maior) - Cada participante interpreta 08 (oito) sextilhas septissilábicas com interlúdio musical (uma só volta da gaita entre uma sextilha e outra, e duas voltas antes da primeira e a cada vez que a trova for interrompida, de cada um). O oponente repete o último verso para iniciar sua sextilha.

§ 2º - “Trova de Martelo” - de acordo com tese aprovada na Convenção de Pedro Osório (1991).

§ 3º - “Trova estilo Gildo de Freitas” – de acordo com tese aprovada na 68ª Convenção Extraordinária de 21 de abril de 2006 – Porto Alegre.

I - nesta modalidade , cada concorrente interpretará 5 (cinco) estrofes de 9 (nove) versos ou linhas septissilábicas com interlúdio musical.

II - em cada estrofe, os versos deverão rimar o 2º, 4º, 6º e 9º, sendo que o 7º e 8º rimarão entre si (abcdbbeeb).

III - a melodia de introdução e acompanhamento dos versos, é a música “Definição do Grito”, autoria Gildo de Freitas.

§ 4º - Para cada tipo de trova deverá ser respeitado o canto silábico e a melodia característica.

§ 5º - Em todas as fases e modalidades, as duplas serão sorteadas no momento da apresentação, após a confirmação dos participantes presentes.

Art. 39 - A cada participante serão atribuídos até 10 (dez) pontos, por sextilha apresentada, conforme o conteúdo e a qualidade poética, dos quais, na avaliação sextilha a sextilha, serão descontados erros nos seguintes quesitos, de acordo com a orientação da Associação de Trovadores Luiz Müller:

I - metrificação dos versos	02 pontos
II - fidelidade ao tema (só para trova campeira) deixa (só para trova de Martelo)	02 pontos
III - rima, quebrada ou repetida	04 pontos
IV - dicção	01 ponto
V - ritmo	01 ponto

**Anexo 4 – Planilhas de Avaliação:
Trovas Campeira, de Martelo e
Estilo Gildo de Freitas**

MTG - MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO																																
ENART - 2005																																
Modalidade: TROVA CAMPEIRA - MI MAIOR DE GAVETÃO																																
Concorrente:										RT:																						
Entidade:																																
TEMA	ACERTOS	VERSOS								ERROS	VERSOS																					
		1	2	3	4	5	6	7	8		1	2	3	4	5	6	7	8														
	(9-10) Excel.									(2) Métrica																						
	(7-8) Ótimo									(2) Tema																						
	(5-6) Bom									(1) Dicção																						
	(3-4) Regular									(4) Rima																						
	(1-2) Fraco									(1) Ritmo																						
	Sub-Totais									Sub-Totais																						
TOTAL GANHO, DESCONTADOS OS ERROS VERSO A VERSO																																
OBSERVAÇÕES: (colocar o número do verso e a observação)										OUTROS DESCONTOS: (indumentária, etc...)																						
TOTAL GANHO										<input type="text"/>	OUTROS DESCONTOS										<input type="text"/>	TOTAL FINAL										<input type="text"/>
Atenção: No item Descontos, observar o Art. 19, § 1º. e § 2º. do Regulamento.																																
...../...../.....																										
Data					Avaliador(a)					Assinatura																						

MTG - MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO																																
ENART - 2005																																
Modalidade: TROVA CAMPEIRA - MI MAIOR DE GAVETÃO																																
Concorrente:										RT:																						
Entidade:																																
TEMA	ACERTOS	VERSOS								ERROS	VERSOS																					
		1	2	3	4	5	6	7	8		1	2	3	4	5	6	7	8														
	(9-10) Excel.									(2) Métrica																						
	(7-8) Ótimo									(2) Tema																						
	(5-6) Bom									(1) Dicção																						
	(3-4) Regular									(4) Rima																						
	(1-2) Fraco									(1) Ritmo																						
	Sub-Totais									Sub-Totais																						
TOTAL GANHO, DESCONTADOS OS ERROS VERSO A VERSO																																
OBSERVAÇÕES: (colocar o número do verso e a observação)										OUTROS DESCONTOS: (indumentária, etc...)																						
TOTAL GANHO										<input type="text"/>	OUTROS DESCONTOS										<input type="text"/>	TOTAL FINAL										<input type="text"/>

**MTG - MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO
ENART - 2005**

Modalidade: **TROVA DE MARTELO**

Concorrente:

RT:

Entidade:

ACERTOS	VERSOS										ERROS	VERSOS									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
(9-10) Excel.											(2) Métrica										
(7-8) Ótimo											(2) Deixa										
(5-6) Bom											(1) Dicção										
(3-4) Regular											(4) Rima										
(1-2) Fraco											(1) Ritmo										
Sub-Totais											Sub-Totais										
TOTAL GANHO, DESCONTADOS OS ERROS VERSO A VERSO																					

OBSERVAÇÕES: (colocar o número do verso e a observação)	OUTROS DESCONTOS: (indumentária, etc...)

**TOTAL
GANHO**

**OUTROS
DESCONTOS**

**TOTAL
FINAL**

Atenção: No item Descontos, observar o Art. 19, § 1º. e § 2º. do Regulamento.

...../...../.....
Data

.....
Avaliador(a)

.....
Assinatura

**MTG - MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO
ENART - 2005**

Modalidade: **TROVA DE MARTELO**

Concorrente:

RT:

Entidade:

ACERTOS	VERSOS										ERROS	VERSOS									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
(9-10) Excel.											(2) Métrica										
(7-8) Ótimo											(2) Deixa										
(5-6) Bom											(1) Dicção										
(3-4) Regular											(4) Rima										
(1-2) Fraco											(1) Ritmo										
Sub-Totais											Sub-Totais										
TOTAL GANHO, DESCONTADOS OS ERROS VERSO A VERSO																					

OBSERVAÇÕES: (colocar o número do verso e a observação)	OUTROS DESCONTOS: (indumentária, etc...)

**TOTAL
GANHO**

**OUTROS
DESCONTOS**

**TOTAL
FINAL**

REGULAMENTO DA TROVA ESTILO GILDO DE FREITAS

Art. 1º - Cada um dos participantes realizará intervenções sobre temas sorteados pela Comissão Avaliadora, no momento da apresentação de cada dupla participante. O oponente repetirá o último verso para iniciar sua estrofe.

Art. 2º - Cada concorrente interpretará 05(cinco) estrofes de 09(nove) versos ou linhas septissilábicas com interlúdio musical.

Art. 3º - Em cada estrofe, os versos deverão rimar o 2º, 4º, 6º e 9º, sendo que o 7º e 8º rimarão entre si (abcdbbeeb).

Art. 4º - A melodia de introdução e acompanhamento dos versos, é a música “Definição do Grito”, autoria de Gildo de Freitas.

Art. 5º - As duplas serão sorteadas no momento da apresentação, após a confirmação dos participantes presentes.

Art. 6º - A cada participante serão atribuídos até 10 (dez) pontos, por estrofe apresentada, conforme o conteúdo e a qualidade poética, dos quais, na avaliação estrofe a estrofe, serão descontados erros nos seguintes quesitos, de acordo com a orientação da Associação de Trovadores Luiz Muller:

I – metrificação dos versos.....	2 pontos
II – fidelidade ao tema	2 pontos
III – rima quebrada, repetida ou erro no esquema (abcdbbeeb)	4 pontos
IV – dicção	1 ponto
V – ritmo	1 ponto

Art. 7º - Somente se realizará classificatória na Fase Interregional quando o número de participantes for superior a 20 (vinte), classificando-se 50% (cinquenta por cento) dos concorrentes de melhores notas para a final.

Art. 8º - Na Fase Final, após a etapa classificatória, haverá uma finalíssima com 03 (três) duplas.

PLANILHA DE AVALIAÇÃO DA TROVA ESTILO GILDO DE FREITAS

Para a avaliação desta modalidade, fica adotada a Planilha utilizada pela Associação de Trovadores Luiz Müller, no Festival “Mi Maior de Gavetão”, que é a mesma para a modalidade “Trova Campeira” (modelo anexo).

Anexo 5 – Banco de temas

BANCO de TEMAS PARA AS TROVAS – Enviado via e-mail por Fraga

Cirne

FORAM ANEXADOS OUTROS TEMAS CAPTADOS EM PESQUISA DE CAMPO

ALAMBRADO	CASTRAÇÃO
ACORDEON	CANTADOR
AGRADEÇO A DEUS	CHIMARRÃO
A PRIMEIRA PROFESSORA	CHIMARRÃO DA MADRUGADA
A QUEM EU TIRO O CHAPÉU	CHUMBO GROSSO
ACAMPAMENTO	CHURRASCO
ACONSELHANDO OS MAIS NOVOS	COLHENDO FEIJÃO
ACONSELHANDO OS POLÍTICOS	CURANDO BICHEIRA
AGRADEÇO AO MEU PAI	CAMINHONEIRO
AGRICULTURA	CARINHO
ALAMBRADOR	CARRETEADA
AMOR	CARTÃO POSTAL
APRENDI COM MEU AVÔ	CARTEIRO
ARGOLA DO LAÇO	CAVALO
ARTISTAS QUE EU ADMIRO	CERCA DE PEDRA
ARROZ DE CARRETEIRO	CHÁ CASEIRO
A NATUREZA	COM ESSA EU NÃO CASO
ALAMBIQUE	CONSCIÊNCIA
ALEGRIA	DAQUI A QUINHENTOS ANOS
AMIGOS QUE TENHO	DEMOCRACIA
AS CIDADES QUE CONHEÇO	DESARMAMENTO
BANHO DE SANGA	DOMA
BATENDO CASCO	DO OUTRO LADO DA VIDA
BICHO DE ESTIMAÇÃO	DO QUE SINTO SAUDADE
BRINQUEDO DE CRIANÇA	ECOLOGIA
CAMPEIRO DA CIDADE	EFEITOS DA CHUVA
CANCHA RETA	ENCILHANDO O PINGO
CAÇADA	ESTÂNCIA
CAÇANDO E PESCANDO	EU E A LUA
CARNEAÇÃO	FAZENDO MINHAS ORAÇÕES
CARREIRADA	FERRAMENTAS QUE CONHEÇO

FESTA
FOGO DE CHÃO
FRUTO DO MEU TRABALHO
GADO DE OSSO
GAITEIRO
GALINHADA
GALPÃO
GINETE
HOJE EU TE PASSO O FACÃO
HOJE EU VOU QUEBRAR TEU BICO
HOJE TU NÃO ME GANHAS
HOMENS DE BRIL
HONESTIDADE
HERANÇA
IBAMA
INFORMÁTICA
INÍCIO DE CARREIRA
ISTO É TUDO O QUE EU ACHO
JOGO
JOGO DE TRUCO
JUVENTUDE
LEMBRANDO OS TROVADORES
LIDAS DE PEÃO
MATE
MARCAÇÃO
MEU GRANDE AMIGO
MEU HERÓI
MEU PETIÇO
MEU VERSO
MENDIGO
MINHA MÃE
MINHA TERRA
MILITARES
MEU CONSELHO
MEU CUSCO
MEU PENSAMENTO
MEU TIME
MEU VELHO PAI
MEU VÍCIO
MINHA MÃE
MINHA PROFISSÃO
MULHER GAÚCHA
MULHERES QUE DEIXAM SAUDADES

MULHER DOS MEUS SONHOS
NA BEIRA DO FOGO
NA SOMBRA DA FIGUEIRA
NÃO TE METAS COMIGO
NO FIM DA VIDA
NOITE AFORA
NOVELAS
O BEM E O MAL
O HOMEM E A NATUREZA
O PODER DA LÁGRIMA
O QUE OS MEUS PAIS ME
ENSINARAM
OURO
ORELHANO
ORGULHO DE SER TROVADOR
O VALOR DE UM SORRISO
O QUE APRENDI COM O TEMPO
PARA QUEM EU TIRO O CHAPÉU
PARA SALVAR O PLANETA
PARTEIRA DE CAMPANHA
PEGANDO A ESTRADA
PESCARIA
PERDÃO
PETIÇO
PLANTAÇÃO
PAIXÃO
PARTEIRA DE CAMPANHA
PATRÃO E EMPREGADO
PELEIA
PETIÇO
PLANTAÇÃO
PLATÉIA
PROFESSORA
PORQUE EU CANTO
PORQUE SOU TRADICIONALISTA
PORQUE ACREDITO EM DEUS
POLUIÇÃO
PRIMAVERA
PRIMEIRA NAMORADA
QUANDO ALGUÉM ME VISITA
QUANDO AMANHECE
QUANDO A VELHICE CHEGAR
QUANDO EU PARTIR

QUANDO SE PERDE UM AMIGO
QUANDO TERMINA A FESTA
QUANDO ME PILCHO
QUEM SOU EU
RANCHO DE SANTA FÉ
RECONCILIAÇÃO
REMÉDIO PARA TRISTEZA
RODEIO CAMPEIRO
RESPEITO
RODEIO
SE ELA VOLTASSE
SE EU FOSSE MULHER
SE EU FOSSE RICO
SE EU FOSSE SANTO
SE EU FOR A SANTA CRUZ
SE EU FOSSE MULHER
SE EU FOSSE MILIONÁRIO
SE EU TIVESSE O PODER
SE GILDO ESTIVESSE AQUI
SE PRECISAREM DE MIM
SER GAÚCHO

SER POETA
SEMANA FARROUPILHA
SÓ COM O CABO DO FACÃO
SONHEI COM DEUS
TELEVISÃO
TEMPORAL
TRANÇANDO CORDA
TE TAPO A VERSO
TERRA BOA
TU ÉS BURRO E EU SOU LOUCO
TROVADORES QUE SE FORAM
UM GUASCA NA PRAIA
VANTAGENS DO MODERNISMO
VIDA DE POBRE
VENHO ATÉ POR BAIXO D'ÁGUA
VENTO MINUANO
VIDA E MORTE
VOTO
VOU FAZER A MALA
VOZES GAÚCHAS

**Anexo 6 – Documento: Parecer sobre
os criadores da Trova de Martelo**

PATRONO ESPIRITUAL: Saudoso trovador Mário Bandeira.

PROPOSIÇÃO: Pleiteando reconhecimento como criadores da Trova, modalidade MARTELO, a JOÃO ALVES CASTANHO FILHO e SETEMBRINO RODRIGUES DA SILVA.

AUTOR: Centro de Tradições Gaúchas LALAU MIRANDA, de Passo Fundo-RS (7ª Região Tradicionalista).

RELATOR: A cargo da Associação de Trovadores LUIZ MULLER, de Sapucaia do Sul-RS (12ª Região Tradicionalista).

P A R E C E R

Tendo o Centro de Tradições Gaúchas LALAU MIRANDA, de Passo Fundo, apresentado por ocasião do 38º Congresso Tradicionalista Gaúcho, realizado em janeiro deste ano em Santo Ângelo, Proposição pleiteando o reconhecimento como criadores da Trova, modalidade MARTELO, a JOÃO ALVES CASTANHO FILHO e SETEMBRINO RODRIGUES DA SILVA. Na ocasião o Relator, Conselheiro do MTG Gerciliano Alves de Oliveira, sugeriu e foi aceito pelo Plenário, o encaminhamento da Proposição à Associação de Trovadores Luiz Müller, para apreciação e a conclusão encaminhada à Convenção Tradicionalista de Uruguaiana. Em consequência, a Diretoria da Associação de Trovadores Luiz Müller, formou uma Comissão interna de estudos, composta por mim, Paulo Roberto de Fraga Cirne, Presidente da entidade, pelo trovador João Carlos de Moura, 1º Vice-Presidente e pelo poeta e radialista Deryly Silva. Esta Comissão após mais de 5 meses de pesquisas chegou às seguintes considerações:

- que esta modalidade embora tendo surgido por volta da década de 50, os mais antigos trovadores não sabem precisar realmente o início.
- que José Portela Delavi, trovador que por mais de vinte anos viveu de espetáculos de trova, conheceu a modalidade do MARTELO na Região de Passo Fundo, no entanto diz ter quase certeza que não foi inventada por Castanho e Setembrino.
- que o veterano trovador Pedro Ribeiro da Luz também conheceu a

PATRONO ESPIRITUAL: Saudoso trovador Mário Bandeira
(continuação do PARECER datado de 29 de julho de 1.993) fl 2

pelos citados trovadores.

- que o renomado professor e historiador Welci Nascimento, em seu li
vro "Terra, Gente e Tradições Gaúchas", onde dedica mais da metade
do trabalho sobre a história do CTG "Lalau Miranda", relata minus-
ciosamente as atividades deste Centro, desde sua fundação, apenas
menciona Castanho e Setembrino como integrantes da Invernada Artís-
tica, na área do repentismo, sem no entanto em momento algum, fa-
zer alusão à Trova do Martelo, o que se eles tivessem realmente
criado, evidentemente pela sua expressão poética e inovação, seria
alvo de destaque neste livro, verdadeiro marco literário no tradi-
cionalismo gaúcho daquela Região.
- que nos intriga o fato de que se realmente a Trova do Martelo foi
criada por Castanho e Setembrino em Passo Fundo, nas provas artís-
ticas do "Rodeio Internacional de Passo Fundo", considerado um dos
mais importantes do Estado, constar no Concurso de Trovas, apenas
a modalidade "Mi Maior".
- que junto à Proposição do CTG "Lalau Miranda", está anexada uma De
claração assinada por João Alves Castanho Filho, onde o mesmo de-
clara ter inventado a Trova do Martelo, juntamente com seu compa-
nheiro já falecido, Setembrino Rodrigues da Silva. A assinatura de
Castanho está reconhecida em Cartório, o que nada prova, uma vez
que a data é de 27 de novembro de 1992.
- que nesta Declaração mencionada, Castanho apenas explica como é a
Trova do Martelo, quanto a sua rima, sem maiores detalhes e por-
tanto não mostrando novidade nenhuma, ao contrário, não explican-
do dados importantíssimos, como por exemplo porque o nome MARTELO.
- que segundo Castanho, eles teriam inventado esta modalidade de tro-
va em 1954, mas estranhamente somente quase 40 anos depois, viria
requerer publicamente reconhecimento de sua invenção.
- que após tomarmos os depoimentos de grandes trovadores como: José
Portela Delavi, Pedro Ribeiro da Luz, Doralice Gomes da Rosa e ou-
tros importantes nomes ligados ao nosso regionalismo, constatamos
por unanimidade que a Trova do Martelo teve a sua grande divulga-

PATRONO ESPIRITUAL: Saudoso trovador Mário Bandeira

(continuação do PARECER datado de 29 de julho de 1.993) fl 3

de mais tempo para uma pesquisa de campo mais aprofundada, a fim de elucidarmos algumas dúvidas, concluímos com o seguinte PARECER:
NÃO CONSIDERAR COMO CRIADORES DA TROVA DO MARTELO, MAS SIM OS PRIMEIROS DIVULGADORES DESTA MODALIDADE DE DESAFIO REPENTISTA, O NOMES DE "JOÃO ALVES CASTANHO FILHO" E O JÁ FALECIDO "SETEMBRINO RODRIGUES DA SILVA".

Sapucaia do Sul, RS, 29 de julho de 1.993

P.R. de Fraga Cirne (Chapéu Preto)
Presidente da Ass.Trov.Luiz Müller

Anexo 7 – Documento: Ata



ASSOCIAÇÃO DE TROVADORES LUIZ MÜLLER - ATLM
FUNDADA em 17.02.89 - SAPUCAIA DO SUL - RS
LEMA: No Lombo do verso, repontamos a cultura do Rio Grande
PATRONO ESPIRITUAL: MÁRIO BANDEIRA

ATA Nº

Aos cinco dias do mês de setembro do ano de dois mil (05.09.2000), reuniram-se extraordinariamente, membros da Diretoria e Conselho da Associação de Trovadores Luiz Muller, nas dependências do CTG Herança Farroupilha, localizado na RS Cento e Dezoito, quilômetro quatro (RS 118 - km 4), na cidade de Sapucaia do Sul, Estado do Rio Grande do Sul, para o devido registro em Ata, do Regulamento do Concurso de Trovas, modalidade Trova Campeira e Trova de Martelo, já em prática há quase dez (10) anos, com as respectivas planilhas. Às vinte horas e cinco minutos (20h05min), Sirley Carvalho, Presidente da Associação, abriu a sessão lamentando o recente desaparecimento do Coordenador da Primeira Região Tradicionalista (1ª RT), Almir Azeredo Ramos. A seguir, passou a palavra ao Presidente do Conselho, para a leitura do Regulamento dos Concursos de Trovas, utilizado pela Associação. Fraga Cirne leu o Regulamento dos Concursos da Campeira e do Martelo, que após o ajuste de alguns detalhes, através da participação dos presentes, foi aprovado o seguinte: **CONCURSOS DE TROVA GALPONEIRA. UM (1) REGULAMENTO DA TROVA CAMPEIRA (ANTIGA MI MAIOR DE GAVETÃO).** Um ponto um (1.1) - As duplas ao serem chamadas para a disputa, realizarão o sorteio do tema junto à Comissão Avaliadora. Os temas deverão estar relacionados com o regionalismo, a vida no campo e acontecimentos cotidianos; Um ponto dois (1.2) - O concorrente terá sua apresentação avaliada verso a verso (sextilha). Cada sextilha valerá no seu todo, até dez (10) pontos, dos quais na parte técnica, serão descontados: **métrica**, dois (2) pontos; **fora do tema**, dois (2) pontos; **dicção**, um (1) ponto; **rima** quebrada ou repetida, quatro (4) pontos e **ritmo**, um (1) ponto. **DOIS (2) REGULAMENTO DA TROVA DE MARTELO.** Dois ponto um (2.1) - Nesta modalidade, cada trovador completa o verso (sextilha) do outro, sendo que a terceira (3ª) linha da sua sextilha, é a última cantada pelo seu concorrente e assim, sucessivamente; Dois ponto dois (2.2) - Cada concorrente terá sua participação avaliada verso a verso (sextilha). Cada sextilha vale no seu todo até dez (10) pontos, dos quais na parte técnica, serão descontados: **métrica**, dois (2) pontos; **deixa**, isto é, não seguir a ordem correta após completar a sextilha, dois (2) pontos; **dicção**, um (1) ponto; **rima** quebrada, repetida ou não existindo a terceira (3ª) rima, quatro (4) pontos e **ritmo**, um (1) ponto; Dois ponto três (2.3) - Se o trovador não conseguir fechar o verso (sextilha) do outro, alegando não existir a rima, após a disputa a Comissão Avaliadora chamará o concorrente que montou a sextilha, para que ele mostre a terceira (3ª) rima. Feita a verificação, o trovador errado será penalizado naquela sextilha com o desconto de rima, perdendo quatro (4) pontos; Dois ponto quatro (2.4) - O primeiro a cantar, será também o que encerra a disputa, isto é, somente cantará a última linha completando o verso (sextilha) do concorrente. **TRÊS (3) NORMAS GERAIS.** Três ponto um (3.1) - Momentos antes do início da disputa de cada modalidade, a Comissão Avaliadora procederá o sorteio das duplas; Três ponto dois (3.2) - Concursos com mais de quinze (15) concorrentes, recomenda-se seis (6) versos (sextilhas) para cada trovador na Fase

Classificatória e oito (8) na Fase Final; Três ponto três (3.3) - A avaliação será feita verso a verso, portanto na apuração (fechamento da planilha), quando num verso (sextilha) a soma dos erros for maior que a soma de acertos, o valor final do respectivo verso não será negativo, será zero (0). Como nada mais foi tratado e a pauta da reunião era específica para fazer constar em Ata o Regulamento dos Concursos de Trovas Campeira e de Martelo, às vinte horas e trinta minutos (20h30min), o Presidente encerrou a sessão, que constou com as seguintes presenças: Sirley da Costa Carvalho (Presidente), Nelci Correia da Fontoura (Primeiro Vice-Presidente), Jurema Pereira Chaves (Primeira Secretária), João Carlos de Moura (Segundo Secretário), José Inácio Flores (Primeiro Tesoureiro), Celso Ramos Machado (Segundo Tesoureiro), Derly Silveira da Silva (da Divulgação), Paulo Roberto de Fraga Cirne (Presidente do Conselho). Conselheiros: Vitelmar Fernandes Paim, Ênio Jesus Freitas de Freitas, Gerciliano Alves de Oliveira, João Francisco Rodrigues e Nelson Marques Ortácio, ainda o sócio Júlio Camargo Cavalheiro, que para constar, eu, Jurema Chaves, Primeira Secretária, registro a presente Ata, redigida por Paulo Roberto de Fraga Cirne e que vai devidamente assinada.

**Anexo 8 – Documento: Proposição de
Inclusão da Trova Estilo Gildo de Freitas no
ENART**

PROPOSIÇÃO PARA A 68ª CONVENÇÃO TRADICIONALISTA
GAÚCHA EXTRAORDINÁRIA

AUTOR: Associação de Trovadores Luiz Müller – Sapucaia do Sul - RS
– 12ª Região Tradicionalista.

TÍTULO: Inclusão no Concurso de Trova Galponeira do ENART (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha), da modalidade Trova Estilo Gildo de Freitas.

→ E NO REG. ARTÍSTICO DO ESTADO

JUSTIFICATIVA

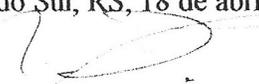
CONSIDERANDO: - que nesta modalidade, os trovadores improvisam em cima da música “Definição do Grito”, de autoria do saudoso Gildo de Freitas, o que reveste a apresentação de uma beleza melódica;

- que em 1975 na cidade de Palmas no Paraná, o trovador Valdomiro Mello, teria pela primeira vez, improvisado nesta melodia;
- que num rodeio na cidade de Taquari os trovadores Zezinho Camilo e Erli Bach, iniciaram esta modalidade de improviso em dupla;
- que em consequência disto, Erli Bach gravou um LP e incluiu uma trova neste estilo e denominou de Trova de Alto Nível;
- que em 1985, num rodeio na Escola Técnica de Agricultura de Viamão-RS, nesta melodia também improvisaram os trovadores Zezinho Camilo, Valdemar Costa e Guaiquica.
- que em 1989 esta maneira de trovar já era difundida através dos trovadores Jaures Gomes, Derly Silva, João Carlos de Moura, Ailton Flores, Miguelzinho e Sirlei Carvalho
- que em 1990 esta maneira de improvisar era incluída como modalidade no concurso de trova galponeira no “Desafio de Trovadores”, grande festival realizado até hoje na cidade de Cacequi;
- que em 1991 era incluída esta modalidade no “Mi Maior de Gavetão”, maior festival de trovadores do Estado, realizado há 22 anos em Sapucaia do Sul-RS;
- que o próprio Gildo de Freitas, muitas vezes ao cantar “Definição do Grito”, continuava improvisando na mesma música.

PROPOMOS: Que a modalidade de trova denominada Estilo Gildo de Freitas, hoje conhecida em todo o Estado e até fora do Rio Grande, cantada por quase todos os trovadores, seja incluída no Concurso de Trova Galponeira do ENART.

ESPERAMOS: Que esta colenda Convenção acolha esta proposta, que visa tão somente valorizar ainda mais e difundir a arte do improviso e seus executantes.

Sapucaia do Sul, RS, 18 de abril de 2006


Derly Silveira da Silva
Presidente

**Anexo 9 – Documento: Pareceres sobre o
pedido de inclusão da Trova Estilo Gildo de
Freitas no ENART**

Derly Silva

Paulo Roberto de Fraga Cirne

Paula Simon Ribeiro

PARECER DE PROPOSTA PARA A 68ª CONVENÇÃO TRADICIONALISTA GAÚCHA EXTRAORDINÁRIA

TÍTULO: Inclusão no Concurso de Trova Galponeira do ENART (Encontro de Artes e Tradição Gaúcha), da modalidade Trova Estilo Gildo de Freitas.

AUTOR: Associação de Trovadores Luiz Müller – Sapucaia do Sul – RS - 12ª Região Tradicionalista, através de seu Presidente, Derly Silveira da Silva.

PARTE EXPOSITIVA

- Derly Silva, conhecido radialista, poeta, trovador e considerado o maior divulgador da trova galponeira do Rio Grande do Sul e que sempre considerou como ídolo maior da trova de improviso, o grande Gildo de Freitas, há anos preocupa-se e trabalha para o engrandecimento e a valorização desta arte.

- Esta proposta encaminhada por Derly Silva, como representante da Associação de Trovadores Luiz Muller, primeira entidade do gênero a filiar-se ao Movimento Tradicionalista Gaúcho-MTG, há bastante tempo é a aspiração dos trovadores em geral e de nós que pesquisamos a trova.

- Conforme as justificativas do autor, nesta modalidade, os trovadores improvisam em cima da música “Definição do Grito”, de autoria do saudoso Gildo de Freitas, o que reveste a apresentação de uma beleza melódica.

- Esta maneira recente de improvisar, não foi inventada, surgiu e aos poucos foi se popularizando entre os trovadores, que por agradar muito ao público, passaram a exercitá-la com frequência.

- Segundo informações obtidas pelo Derly, em 1975 na cidade de Palmas no Paraná, o trovador Valdomiro Mello, teria pela primeira vez, improvisado nesta melodia.

- Num rodeio na cidade de Taquari os trovadores Zezinho Camilo e Erli Bach, iniciaram esta modalidade de improviso em dupla, em consequência o saudoso Erli gravou um LP e incluiu uma trova neste estilo e denominou de Trova de Alto Nível. Como pesquisador do assunto não concordo com o nome, pois entendo que toda trova de conteúdo é de alto nível.

- Num rodeio na Escola Técnica de Agricultura de Viamão-RS em 1985, nesta melodia também improvisaram os trovadores Zezinho Camilo, Valdemar Costa e Guaiquica.

- Em 1989 esta maneira de trovar já era difundida através dos trovadores Jaures Gomes, João Carlos de Moura, Ailton Flores, Miguelzinho, Sirlei Carvalho e o próprio Derly Silva.

- Em concursos esta modalidade aparece pela primeira vez que em 1990, no “Desafio de Trovadores”, grande festival realizado até hoje na cidade de Cacequi.

- Em 1991 era incluída esta modalidade no “Mi Maior de Gavetão”, maior festival de trovadores do Estado, realizado há 22 anos em Sapucaia do Sul-RS.

- Quando o Erli Bach incluiu em seu disco esta modalidade de improvisar denominando de “Trova de Alto Nível”, muitos trovadores já cantavam com o nome de Trova Estilo Gildo de Freitas, batismo feito pelo próprio Derly Silva, em homenagem ao grande ídolo da trova galponeira.

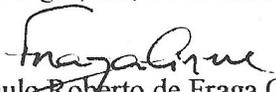
- Que o próprio Gildo de Freitas, muitas vezes ao cantar “Definição do Grito”, continuava improvisando na mesma música, homenageando os amigos, autoridades e eventos, como era de seu costume.

PARECER:

- Sou de parecer **FAVORÁVEL** da inclusão da modalidade Trova Estilo Gildo de Freitas no Concurso de Trova Galponeira do ENART, por valorizar esta maneira artística espontânea e característica do nosso improvisador. Tenho certeza que com esta modalidade, atrairá mais público ao concurso, pela beleza da sua melodia.

- Não trará dificuldades para os organizadores do ENART, pois a Planilha já existe, Regulamento também e para a Comissão Avaliadora, conhecemos pessoas devidamente capacitadas e com conhecimento desta nova modalidade.

Porto Alegre, RS, 18 de abril de 2006


Paulo Roberto de Fraga Cirne
Relator

TROVA ESTILO GILDO DE FREITAS

Parecer

Esta modalidade de Trova muito difundida no RS, surgida em 1975 e popularizada entre os anos 1983 e 1985, plenamente aceita pela **Associação de Trovadores Luis Muller** e praticada por artistas de todo o Estado em rodeios, tertúlias, festas campeiras, galpões de estâncias e outros, atende os pré-requisitos para ser incluída nos Concursos do **ENART**.

A mesma consiste numa variante do **canto em desafio**, fato tradicional na cultura espontânea no RS, herança dos primeiros povoadores e vigente em todo país, com características próprias em cada região.

Toda variante é aceita, já que o folclore é cultura viva, portanto dinâmica, sujeita a acréscimos, modificações e até mesmo surgimento de novos fatos em atendimento a necessidades de expressão de um determinado grupo. No decorrer do tempo de vigência e conforme a aceitação dos mesmos, fatos adquirem novas características e novas expressões incorporam-se ao acervo da cultura popular.

Assim sendo opinamos que a modalidade "**Trova Estilo Gildo de Freitas**", já incorporada ao repertório dos artistas populares gaúchos, deve ser incluída nos concursos oficiais aprovados pelo **Movimento Tradicionalista Gaúcho**.

Paula Simon Ribeiro
Presidente da Comissão Nacional de Folclore
Membro do Conselho Estadual de Cultura



Anexo 10 – Regulamento para Pilchas

Diretrizes sobre a Pilcha Gaúcha

nos termos da Lei nº 8.813 de 10/01/89
Assembléia Legislativa do Estado,
em Porto Alegre, 10 de janeiro de 1989.

1º. - O traje de honra e de uso preferencial na vida do tradicionalismo no Rio Grande do Sul e que representa a imagem atual do homem e da mulher gaúcha é a “Pilcha Gaúcha” exaltando o uso da BOMBACHA (e seus complementos) e do VESTIDO DE PRENDA.

2º. - Recomenda-se que o uso de trajes de época (quatro trajes fundamentais), já referendados pelo 23º. e 43º. Congressos Tradicionalistas possam constituir momentos especiais do tradicionalismo tais como: desfiles, mostras, festivais, concursos artísticos específicos.

3º. - Outros trajes de época resultantes de pesquisas documentadas serão considerados após aprovação pelo Comitê Superior a ser constituído por no mínimo 3 especialistas nomeados pelo MTG.

4º. - As pesquisas a que se refere o artigo anterior deverão ser encaminhadas ao MTG, no mínimo com 90 dias antes do prazo de sua aplicação.

5º. - As determinações contidas neste Manual devem ser observadas e cumpridas pelos tradicionalistas, enquanto diretriz aprovada no 43.º Congresso Tradicionalista Gaúcho de 8 a 11/01/98 em Santa Cruz do Sul

Movimento Tradicionalista Gaúcho do RS, 28 de março de 1998.
Dirceu de Jesus Prestes Brizolla
Presidente do MTG

**Anexo 11 – Dvd: Trovas e o espetáculo
“Água Quente, erva e cuia”**