

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

KÁTIA SALIB DEFFACI

“OÔ DE CASA!”:

Um processo de criação cênica a partir da vivência com mulheres da rota do tropeirismo gaúcho

Porto Alegre
2012

KÁTIA SALIB DEFFACI

**“OÔ DE CASA!”:
UM PROCESSO DE CRIAÇÃO CÊNICA A PARTIR DA VIVÊNCIA COM
MULHERES DA ROTA DO TROPEIRISMO GAÚCHO**

Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas
Para a obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Processos de Criação Cênica

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Inês Alcaraz Marocco

Porto Alegre
2012

Dedicado

*para as mulheres que dançam,
que nascem, cuidam e morrem deixando o fio da lembrança
para guiar aquelas que virão.
Para as mulheres mestras, bailarinas e artistas de minha
história na dança;*

*Para minha bisavó Dahuna, para minha avó Artulina,
para minha mãe Maria, para minha irmã Cristina.*

E para Sofia, minha filha.

AGRADECIMENTOS

- À minha orientadora, Prof^a Dr^a Inês Marocco, pela persistência e paciência, mas principalmente pelo novo conjunto de saberes;
- Ao PPGAC-UFRGS, pelo território e pelas oportunidades criadas;
- Às mulheres em Bom Jesus (Artulina, Angelina, Suzana, Madalena, Rita, Lucila), por suas ricas falas e histórias de vida;
- Aos tios, Américo pelo pouso, e Sebastião pela declamação;
- Aos integrantes do grupo de artistas: Cristina Salib, Rafael Salib, Tefa Polidoro;
- À Cibele Sastre, à Sala 209- Usina do Gasômetro (Porto Alegre) e à Festa da Uva 2010/Secretaria da Cultura (Caxias do Sul), pelos palcos e público dessa criação;
- Especiais agradecimentos aos meus pais, Valdir e Maria, e meus irmãos pelo pouso e cuidados com Sofia, que cresce enquanto isso. Aos meus pais ainda, por todo suporte necessário das inúmeras idas e vindas, por todo importantíssimo apoio!
- E também ao meu esposo Cláudio e minha filha Sofia, pelas longas horas dispensadas.

Até então não entendia os agradecimentos às pessoas de afeto nos escritos acadêmicos, e agora vejo claro o seu fundamental valor. Meu mais profundo agradecimento a vocês que amo tanto.

RESUMO

A presente dissertação trata das contribuições, para a criação cênica, da vivência do artista na cultura popular e no campo da sua ancestralidade. A abordagem dessa pesquisa é interdisciplinar e ampara-se nos estudos teatrais e da dança, na antropologia e na fenomenologia. Pela importância cultural e ancestral, foi escolhido como campo de pesquisa a vivência com mulheres habitantes de uma antiga rota do tropeirismo gaúcho, no município de Bom Jesus (região dos Campos de Cima da Serra), no estado do Rio Grande do Sul. A criação cênica resultante foi intitulada “Oô de Casa!” e seu processo de criação foi dividido em três etapas: “Vivência em Campo”, “Ensaios de Criação” e “Apresentação da Criação Cênica”. Na “Pesquisa de Campo” foi dado ênfase na percepção, na alteridade e no imaginário dos intérpretes na vivência com as mulheres pesquisadas. Dessa etapa resulta a descoberta da corporeidade da mulher do tropeiro, presente nos espaços da Casa, do Baile e da Paisagem. Na etapa dos “Ensaios de Criação”, os registros sensíveis do corpo dos artistas foi o ponto de partida, propondo a investigação de sínteses do corpo físico, simbólico e imaginário da mulher que resultassem na criação da cena. A etapa da “Apresentação da Criação Cênica” ocorreu em três momentos distintos e serviu como um novo exercício de alteridade. Por fim, foram caracterizadas as contribuições encontradas para o processo de criação.

Palavras-chave: criação cênica, vivência, cultura popular, ancestralidade, feminino.

ABSTRACT

This research aims to presents the creation process of the theatrical work "Oô de Casa!". The approach is interdisciplinary, supporting in Studies Theater and Dance, Anthropology and Phenomenology. Understand as fundamental the popular culture's contributions to the contemporary scene. It believed research significant to the ancestry and identity of the performer. Then, the creation process starts from the artist's experience with women of "Tropeirismo" in Bom Jesus (small city at the region know as Campos de Cima da Serra - RS). The creation process envolved three phases: "Field Research", "Creative Rehearse" and "Oô de Casa!" as Work in Process". In the "Field Research" was chosen by the emphasis on perception, otherness and the imagination of the performers on the experience with field's women. That phase follows the discovery of embodiment of the cattle guide's wife, present in the spaces of the House, the Ball and the Landscape. In the stage of "Creative Rehearse", begins from sensitive body of the performer, investigated body's syntheses physical, symbolic and imaginary of woman gaúcho. "Oô de Casa!" as Work in Process" took place in three different moments and served as a new exercise in otherness. Finally, it intends to characterize the contributions for the process creation.

Key words: creation process, experience, popular culture, ancestry, feminine.

LISTA DE FIGURAS

Fig.1 Etapa de Preparação: os pés	49
Fig.2 Sítio que pertenceu à avó Artulina, em Casa Branca/Bom Jesus (RS)	53
Fig.3 Passo sobre rio, em Capão dos Patos/Bom Jesus (RS)	54
Fig.4 Elementos Longínquos da Paisagem: Horizonte e Estrada	56
Fig.5 Elementos Próximos da Paisagem: São Sebastião sobre a Taipa e Manguera de Taipa	57
Fig.6 Espaço da Mulher: Casa e Cozinha	58
Fig.7 Espaços de trânsito e transição: janela (casa/horizonte) e galpão (homem/bicho)	59
Fig.8 Artulina Xavier Salib, esposa de Albino Abrão Salib – tropeiro	60
Fig.9 Festa de Nossa Senhora Mãe dos Homens, localidade de Casa Branca (interior de Bom Jesus – RS)	61
Fig.10 Conexões: ancestralidade e eixo céu-terra	64
Fig.11 Uma primeira síntese realizada por Tefa	67
Fig.12 Registro da imagem corporal do horizonte	68
Fig.13 Imagem de “corpo-horizonte” em cena.....	68
Fig.14 Uso do nível baixo e manipulação exploratória por Cristina.....	69
Fig.15 Paisagem-corpo na periferia do espaço: ensaio e cena.....	70
Fig.16 Tefa explorando gestual das tarefas domésticas.....	70
Fig.17 Baile – Tefa em ensaio e em cena.....	71
Fig.18 Níveis, espaços e objetos em cena.....	73
Fig.19 Cristina com boneca, em cena	73
Fig.20 Exemplo de registro gráfico de cena: Paisagem e deslocamentos	77
Fig.21 Exemplo de registro gráfico de cena: intérpretes e espaços	77
Fig.22 Exemplo de registro gráfico de cena: corpos em relação	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA	16
1.1 Bailarino, Ator, Encenador e demais personagens da cena	16
1.2 Entre a Dança e o Teatro	17
1.3 E na Dança	19
1.4 Pesquisa de campo e contatos interculturais	21
1.5 As transformações pelos processos coletivos e performance	23
1.6 O nome do artista da cena	25
2 CORPO CÊNICO E CULTURA POPULAR	26
2.1 Conceitos de Cultura e a Cultura Popular	27
2.2 Cultura Popular na pesquisa de “Oô de Casa!”	29
2.2.1 <i>Nomes e a auto-atribuição de identidade</i>	29
2.2.2 <i>Observação do corpo e sistemas de codificação do movimento</i>	31
2.2.3 <i>Articulando corpo cênico e cultura popular por meio da vivência e da Ancestralidade</i>	33
3 CORPO CÊNICO, CORPOREIDADE E IMAGINÁRIO	37
3.1 Cultura Popular e a Corporeidade	37
3.2 Passado histórico, Imaginário e Tropeirismo	38
3.3 Corpo cênico e o Imaginário	39
4 PROCESSO DE CRIAÇÃO DE OÔ DE CASA!”	43
4.1 Identificações	43
4.1.1 <i>Casa Branca – Interior de Bom Jesus</i>	44
4.1.2 <i>O Grupo de Artistas</i>	45
4.1.3 <i>As mulheres da Rota Tropeira</i>	46
4.2 Vivência no Campo	47
4.2.1 <i>Preparação</i>	47
4.2.2 <i>Vivência com as mulheres da Rota Tropeira</i>	51
4.2.3 <i>Paisagem</i>	55
4.2.4 <i>Casa</i>	57
4.2.5 <i>Baile</i>	60
4.2.6 <i>Ancestralidade</i>	63
4.3 Ensaios de Criação	64
4.3.1 <i>Primeiros registros físicos: o corpo físico</i>	65
4.3.2 <i>Corpo Simbólico: Paisagem, Casa e Baile</i>	67
4.3.3 <i>Objetos Cênicos</i>	71
4.3.4 <i>Figurino: pele do corpo cênico</i>	74
4.3.5 <i>Território do Imaginário: música e cena</i>	76
4.4 Apresentação da Criação Cênica	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	89
ANEXOS	94

INTRODUÇÃO

Apresentação

A presente pesquisa é um olhar sobre a criação artística, criação que por sua vez diferencia-se em forma e linguagem desse apanhado escrito. Ao assumir como artista a linguagem da dança, assume-se no corpo e na vivência aspectos que só se realizam e se apresentam ali: na cena, no efêmero, no movimento. Porém, à sua maneira, a abordagem acadêmica pode ampliar a criação cênica, já que aqui é possível percorrer as contribuições dos diálogos do pensamento teórico ao processo artístico.

Se a pesquisa científica normalmente já tem seus desafios, depara-se com o desafio a mais que é pesquisar academicamente sobre a pesquisa artística. Sem a ingenuidade de solapar as ricas diferenças de cada uma (como se fossem a mesma coisa), também se assume outro aspecto importante nessa fronteira: a possibilidade da criação cênica como pesquisa na contemporaneidade.

Qual a natureza da criação cênica no tempo de hoje é uma das inquietações que impulsionam a escolha pelo movimento e pela criação. Outrora, criar já foi dominar códigos, ou arranjar e rearranjar os códigos ou explorar possibilidades dentro de estruturas dadas. Criar já foi romper e negar. Rememorando as referências de criação na arte contemporânea dos intérpretes envolvidos nessa pesquisa, despontam termos como o fragmentar, o miscigenar/hibridizar, o descontextualizar, o estranhar, o multiplicar. Que a criação pode inclusive ser apenas a potencialidade de ser. Alargando essas possibilidades, propõe-se a vivência na cultura popular como a experiência inauguradora e gerativa da cena.

Nas tropeadas, é comum puxar a frente uma figura conhecida como o “ponteiro” ou “madrinheiro”. Ao contrário da expectativa lógica, quem puxa a frente é o mais novo peão, por vezes uma criança, que abre o caminho com a benção do santo de fé do grupo em questão. Aqui nesse trabalho, não à toa, no lugar da criança tem-se a criação, a guiar a tropa das teorias ao encontro do feminino à espera na soleira da porta.

Origens

O contexto dessa pesquisa é compreendido melhor por sua gênese, pois este estudo aqui apresentado, de certa forma, constitui-se na continuidade de um caminho originado na proposição da disciplina Danças Brasileiras I, cursada no ano de 2000 com a Prof^a Dr^a Inacyra Falcão dos Santos¹, durante a Graduação em Dança na Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP. A Graduação em Dança conforme previsto no seu Projeto Pedagógico solicita ao aluno que reveja a sua história como tradição e ancestralidade em seu próprio corpo, por meio de um inventário e reconhecimento das informações da cultura popular que ele carrega.

Na investigação da ancestralidade, a tarefa era a construção de uma coreografia com materiais da pesquisa de movimento, de música e de elementos cênicos que finalizasse na síntese do corpo entrelaçado² de passado e presente, ancestral e identidade.

A coreografia que apresentei compunha uma mulher de torso nu, saia branca e cabeça dourada, envolta em um xale de linha branca. Eu dancei no centro de um círculo de pessoas, em um tempo sem começo nem fim narrativo, com a gestualidade repetitiva de movimentos diretos e rápidos, cortantes, enquanto o torso conduzia o ondular que surgia do pé posto no chão. A música era um solo de percussão executado em derbake, um tambor árabe de som preciso e metálico. Todo esse conjunto surgia de elementos pesquisados na vida de minha bisavó, Dahuna Ledder Salib, nascida na Síria e emigrada para o Rio Grande do Sul no início do século XX, refazendo o percurso que meu tataravô Jorge Abraão realizara anos antes.

A surpresa surgiu na expectativa do grupo de alunos. Era ponto pacífico que eu retrataria a “prenda” (nome que a cultura tradicional gaúcha dá à figura da mulher paramentada com as roupas folclóricas): afinal, eu era a gaúcha eu era diferente em uma terra paulista, eu era “estrangeira”. Havia ainda dois trabalhos de colegas paulistas sobre suas avós gaúchas, e ambas esperavam encontrar no meu corpo dançando a imagem que construíram da “prenda”.

¹Sobre a metodologia aplicada, ver SANTOS, 2002.

² Imagem da trança retirada do livro *Bisa Bia, Bisa Bel* de Ana Maria Machado (1990), usado na disciplina citada.

Porém, pesquisar a corporeidade da mulher gaúcha³, era absolutamente impensável para mim, naquele momento. Esse era um objeto de estudo tão próximo e uma identidade tão intrínseca à minha própria pessoa que sequer conseguia percebê-la. Minha resposta à frustração do grupo foi que esse trabalho poderia ser esperado talvez de uma filha minha, de um descendente que pudesse olhar para tal corpo com o espaço e o estranhamento do tempo. Eu não podia, eu era o objeto, eu era “a” gaúcha.

Do ponto de vista da antropologia, essa dificuldade pessoal de reconhecer a cultura que carregava no corpo e de lidar artisticamente com ela pode ser entendida como sendo o impasse da alteridade. François Laplantine (1988.p.29), dispendo sobre a natureza do saber do antropólogo e suas dificuldades, coloca uma pista para esse estranhamento do comum, quando diz que:

[...] nossa abordagem, que consiste antes em nos surpreender com aquilo que nos é mais familiar (aquilo que vivemos cotidianamente na sociedade na qual nascemos) e em tornar mais familiar aquilo que nos é estranho (os comportamentos, as crenças, os costumes das sociedades que não são as nossas, mas nas quais poderíamos ter nascido) [...].

Tornar familiar aquilo que é estranho pode ser a primeira e mais fácil tarefa, mesmo que trabalhosa. A etnologia como disciplina científica nasce justamente nesse sentido, com descrições dos povos longínquos, diferentes, “primitivos”, para em um segundo momento, mais recentemente, olhar para a cultura do próprio antropólogo. Individualmente também me orientei nesse sentido, pesquisando o corpo no Tambor de Crioula no distante Maranhão, e no Batuque de Umbigada e Jongo do estranho interior de São Paulo.

Mas o maior desafio reside justamente em estranhar aquilo que é familiar: como identificar e reconhecer o óbvio e o natural em nossos hábitos como algo estabelecido culturalmente? Como tornar objeto de dúvida os comportamentos considerados normais e corriqueiros do nosso cotidiano, cuja aprendizagem remontam à própria infância? Discorrendo sobre a descoberta da nossa própria sociedade, Laplantine (1988, p.21) explana o exercício da alteridade:

³ O termo “gaúcho” tem por significado tanto a figura regional na cultura tradicional do gado (cultura essa que abrange territorialmente o sudoeste da América do Sul, incluindo Argentina, Uruguai e o sul do Brasil), quanto serve para identificar toda e qualquer pessoa nascida no estado do Rio Grande do Sul - Brasil, independente do seu contexto cultural específico. Ambos os significados cruzam-se, pois é esperado do gaúcho nascido no Rio Grande do Sul que ele conheça e identifique-se com o gaúcho figurativo-imaginário, mesmo que o cidadão que nunca tenha visto, de fato, um boi ou cavalo.

[...] apenas a *distância* em relação a nossa sociedade (mas uma distância que faz com que nos tornemos extremamente próximos daquilo que é longínquo) nos permite fazer esta descoberta: aquilo que tomávamos por natural em nós mesmos é, de fato, cultural; aquilo que era evidente é infinitamente problemático.[...]De fato, presos a uma única cultura, somos não apenas cegos à dos outros, mas míopes quando se trata da nossa.

Apenas nesse momento, cerca de dez anos depois, consigo finalmente problematizar a minha origem e a minha cultura. Precisei ir muito longe para tornar objeto de estudo algo que estava tão perto. Ou, como diria minha avó Artulina, para reconhecer que, afinal, “a fruta (sic!) não cai longe do pé”.

Primeiras interrogações

A temática da transição da cultura popular para a criação cênica remete à interrogações que problematizam a própria formação do artista brasileiro. De um modo geral, pode-se afirmar que a formação do artista ocorre em um contexto de referenciais de excelência predominantemente estrangeiros, em que pouco tempo e espaço é dedicado à cultura popular do entorno do artista. Exemplo disso é obtido ao observar as academias de dança nos centros urbanos do nosso país, e constatar que elas oferecem mais ou menos o mesmo leque de técnicas: balé clássico, jazz, street dance, sapateado, dança moderna, contemporâneo e algumas danças étnicas/ sociais como o flamenco, a dança espanhola, a dança do ventre, a dança cigana, a dança indiana.

Não é um paradoxo que a cultura popular brasileira, tão dançante e repleta de variadas formas próprias de dança, não seja contemplada nos seus espaços de formação dos seus artistas? Diante de tal cenário, não é temerário afirmar que a elaboração da imagem identitária que o bailarino faz de seu corpo ocorre com dificuldades de conciliar as referências da cultura popular com a dança artística aprendida nos cursos livres.

Obviamente existem honrosas exceções de variados profissionais, e claramente essas exceções não se pautam pelo estigma do popular ou do estereótipo do autêntico Brasil. O que está em discussão não é um xenofobismo.

Porém, a lacuna de reflexão sobre a identidade cultural do bailarino é tão real que aparece como motivo de preocupação no Projeto Pedagógico do Curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas (2007, p.1), a segunda graduação em Dança a ser historicamente oferecida no país e, de certa forma, referência para outros cursos:

A área de Dança ainda carece de pesquisa e desenvolvimento da Dança Brasileira. Ainda que haja um grande fomento e abertura maior no campo da Dança, pouco tem se investido na formação do profissional, fundamentada na pesquisa que amplia a visão parcial dada pelo mercado. [...] Em geral, as companhias de dança nacionais têm pouca preocupação com este aspecto e seu repertório não passa de uma cópia-carbono dos repertórios das companhias estrangeiras que passam por aqui. Isso se dá também pela falta de espaço adequado para a pesquisa e inovação. A Universidade deve suprir esta lacuna.

Neste sentido, esta pesquisa propõe um processo de criação cênica que afirme uma posição não inédita, mas ainda assim válida, de retornar o intérprete ao estado da procura, da atenção, do viver em um campo significativo à sua ancestralidade (SANTOS, 2002), como principal conexão à cultura popular. A hipótese levantada é que tal aproximação, reconhecimento e integração da cultura popular, ancestralidade e da criação cênica possa resultar em contribuições ao processo de criação. O objetivo do estudo é caracterizar quais são estas contribuições, na perspectiva da formação do artista.

“Oô de Casa!”

A criação recebe o nome de “Oô de Casa!”. Um grupo de artistas foi convidado a participar do processo de criação investigado nesta pesquisa acadêmica. Utilizando o critério da ancestralidade, foram convidados dois integrantes que comungam da mesma ancestralidade que carrego: minha irmã Cristina Salib, atriz e bailarina, e meu irmão Rafael Salib, músico.

A quarta integrante foi escolhida pela exclusão da ancestralidade: Tefa Polidoro, atriz, é gaúcha de nascimento, mas sua origem ancestral não pertence aos tropeiros ou aos Campos de Cima da Serra, e sim, refere ao universo da imigração italiana na Serra Gaúcha. É possível perceber a influência de seu imaginário ancestral em sua síntese pessoal para a cena, o que é abordado no capítulo Quatro por meio de suas aproximações e distanciamentos do restante do grupo.

Vivência em Campo

A “Vivência no Campo” realiza um resgate da figura da mulher gaúcha presente no imaginário popular. Ela se sustenta na metodologia dos procedimentos etnográficos aliados à percepção do próprio corpo na vivência com o corpo do outro, aspecto em que os legados do trabalho de Rodrigues (1997) e das técnicas de educação somática permeadas na formação da dança contemporânea tornam-se fundamentais.

O campo escolhido foi o das mulheres no tropeirismo, no município de Bom Jesus (RS), na região dos Campos de Cima da Serra. Ela ocorreu pela troca de relações cotidianas dos quatro artistas do grupo de pesquisa (uma bailarina, duas atrizes com formação inicial em dança e um músico) com as mulheres dessa cultura: a esposa de um tropeiro, a filha, e até mesmo uma tropeira, caso singular e raro, visto que a ocupação tropeira era exclusividade masculina.

A escolha do campo é carregada de rastros: da ancestralidade, da identidade, do imaginário. Nos rastros encontram-se o reconhecimento da minha própria origem e cultura: meu avô, Albino Abrão Salib, nascido de minha bisavó árabe⁴ e criado em Bom Jesus, imerso na vigente cultura gaúcha, ocupou-se por muitos anos na profissão de tropeiro, ou seja, fazia tropa para suas necessidades de venda do próprio gado, mas também tropeava contratado por outros para comercializar o gado alheio.

Ensaios de Criação

Os “Ensaios de Criação” são conduzidos em uma possibilidade diversa da imitação realista do gesto: tendo o imaginário do intérprete como território de contato com o campo de pesquisa, buscaram-se sínteses do corpo físico, simbólico e imaginário da mulher da rota tropeira, essências de tempo e espaço presentificado⁵ que inauguram

⁴ Anteriormente citada, Dahuna Ledder Salib.

⁵ O “aqui-agora” citado por Peter Brook (2002).

as dramaturgias do corpo.

A “Apresentação da Criação Cênica” realiza novo exercício de alteridade, agora entre público e artista. Foram realizadas três apresentações, entre julho de 2009 e fevereiro de 2010, em palcos e públicos diversos. As elaborações das sínteses dos corpos cênicos ocorrem em novos ensaios entre uma apresentação e outra, de modo a efetivar a criação cênica e a objetivar as ações e percursos de cada corpo na sua relação com o tempo e o espaço.

Metodologia e aportes teóricos

Quanto à organização escrita desse estudo, importa situar o leitor em relação a termos comuns tanto ao senso comum quanto ao uso por diversos autores que compõem o referencial teórico dessa pesquisa. Dessa forma, o primeiro capítulo, “Processos de Criação Cênica”, discute aspectos da função do intérprete no processo criativo, e a concepção de corpo, de pesquisa e de dramaturgia por alguns artistas. Existe uma preocupação em “estranhar o comum” (LAPLANTINE, 1988), questionar os legados contemporâneos no conceito de criação cênica de modo a perceber o óbvio e o normal como aspectos construídos, contextualizados e historicizados.

O segundo capítulo “Corpo Cênico e Cultura Popular”, prossegue com essa intenção, mas dessa vez focaliza os referenciais das teorias da cultura popular sobre o intérprete, o corpo e a cena. Uma providencial contribuição aos conceitos de corporalidade e corporeidade é fornecida pela obra da filósofa alemã Anne Reichold (2006). Por meio de um inesperado e feliz encontro com seu trabalho, tal coerência de seu texto com o restante do referencial teórico exposto é levada em consideração, elucidando aspectos importantes da corporeidade e da síntese fenomenológica.

Iniciar o texto dessa forma tem a função de estabelecer com o leitor outros dois aspectos significativos no diálogo da arte com a metodologia científica: a revisão bibliográfica do tema, como exercício de reconhecimento da construção coletiva do conhecimento humano, e a exposição das variáveis selecionadas nessa pesquisa, lembrando que as dissertações acadêmicas acabam por ser fonte de

estudo, de crítica e de contestação para novas pesquisas. Essa lembrança da existência do outro (pela exposição do método, pela publicação, pela testagem replicável) tão presente na metodologia científica pode prevenir a arte de relações herméticas, um saudável contraponto na transmissão do conhecimento pela oralidade e relação mestre-discípulo.

Findo o contexto teórico, o terceiro capítulo “Processo de Criação de Oô de Casa!” apresenta a pesquisa artística, expondo a metodologia e seu percurso criativo nas três etapas: a “Vivência em Campo”, os “Ensaio de Criação” e a “Apresentação da Criação Cênica”.

As Considerações Finais apontam e discutem as contribuições encontradas para o processo de criação cênica: a construção dialética da alteridade/identidade no corpo do artista, a validade da hipótese do “fundo comum” (PRADIER, 2001) no caso da ancestralidade e a viabilidade do imaginário como território compartilhado da criação cênica. Por último, colocam-se os novos questionamentos e possíveis desdobramentos dessa pesquisa.

Devido à natureza das questões da ancestralidade, a redação dos meus próprios relatos pessoais e de minhas narrativas toma a liberdade do tempo verbal na primeira pessoa. No restante do texto, na reflexão distanciada sobre o processo, no diálogo com a referência bibliográfica, é usado o tempo verbal impessoal, mais condizente com a relação de troca dialógica da produção do conhecimento.

Esta é uma pesquisa que surge, desde sua definição, nos espaços e entremeios de dois termos perpassando o artista: cultura popular e criação cênica. O conhecimento aqui proposto não é simples de localizar e delimitar. Ele existe nos trânsitos e fluxos dos territórios de fronteira dos conceitos, processos e histórias de vida envolvidas. Tal qual a tropeada, tal qual a dança.

1 PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Os processos de criação cênica apresentam-se em uma diversidade de conceitos e procedimentos na contemporaneidade. As principais linhas de criação são abordadas a seguir, em revisão bibliográfica a partir do século XX, pertinentes ao objetivo de investigar a cena centrada no processo corporal do intérprete. O próprio termo que designa a pessoa em cena será posto em reflexão, fundamentando a escolha pela palavra intérprete e sua coerência metodológica nesta pesquisa.

1.1 Bailarino, ator, encenador e demais personagens da criação

O século XX comporta intensas transformações ocorridas no fazer artístico, o que compreende os períodos das vanguardas modernas e o pós-modernismo (pós-dramático ou contemporâneo, quer queiram autores do teatro ou da dança). Dentre variadas modificações, destacam-se o questionamento e a intervenção na delimitação e na hierarquização de funções nos processos criativos. Em sua corporeidade⁶, o ator e o bailarino são chamados à criação em várias possibilidades. O padrão anterior (ainda que seja válido atualmente) tratava do intérprete como responsável pela execução da cena e centrava sua participação após e/ou em separado aos procedimentos de criação da obra como um todo. Os aspectos de criação que pudessem lhe dizer respeito eram restritos aos aspectos pertinentes para a execução de um papel, de um personagem ou de uma coreografia, por sua vez previamente estabelecidos por um diretor, um encenador ou um coreógrafo.

Para evitar equívocos, ressalta-se a diferença entre o processo de criação da obra a partir da corporeidade do intérprete (o que acaba por envolver a criação da cena como um todo) e o processo específico do intérprete na criação relativa ao trabalho de ator ou ao trabalho de bailarino na etapa da encenação (separada das outras etapas como cenário, figurinos, dramaturgia de texto). Se ambos os

⁶ Corporeidade e corporalidade serão discutidos adiante, no capítulo 3, em relação principalmente aos processos identitários do artista.

processos, o da criação cênica e o do ator/bailarino aproximam-se e sobrepõem-se atualmente, isso se deve a uma concepção contemporânea de cena centrada na presença e fisicalidade do corpo, legado de autores e artistas explanado adiante. Sem preciosismo de linguagem, fazer essa distinção importa para entender a configuração atual dos processos de criação como uma possibilidade em um dado contexto.

Localizar o intérprete na totalidade dos processos de criação da cena por meio de bibliografias assemelha-se a compor uma colcha de retalhos. Apesar da prática corrente, é fato relativamente recente que os escritos teatrais e da dança focalizem o intérprete envolvido nas demais etapas de criação além da encenação. Destacam-se as bibliografias existentes dedicadas ao estudo do processo de criação de um artista ou grupo específico que, no seu caso, abordam o intérprete. Os artistas (diretores, encenadores, coreógrafos, enfim criadores) progressivamente vem rompendo a reticência em expor sem receios o seu fazer. Comenta Patrice Pavis (2008, p.1),

A encenação teatral talvez seja, hoje em dia, o último refúgio desse cruzamento e, por tabela, o seu mais rigoroso laboratório: ela interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público. Não obstante, o acesso a esse laboratório excepcional permanece difícil; isso se deve tanto aos artistas, que não gostam muito de falar sobre suas criações, quanto aos espectadores, indefesos diante de fenômenos tão complexos e inefáveis, quais sejam os fenômenos interculturais.

No caso, o cruzamento citado é o do interculturalismo teatral. Mas tal observação pode bem ser expandida para a arte da dança e do teatro. Espera-se que o crescente número de registros oriundos de livros e das novas mídias digitais colaborem para ampliar o diálogo de quem cria, quem assiste e quem reflete sobre a arte.

1.2 Entre a dança e o teatro

Com a tentativa da arte moderna e contemporânea de superar a dicotomia corpo-mente efetivada também na separação do criador (mente) e do dançarino e ator (corpo) na obra cênica, variados artistas e pesquisadores propuseram linhas de

criação que abriram outros caminhos e deixaram suas marcas para os novos artistas cênicos.

Na aproximação de teatro e dança, Rudolf Laban fornece uma teoria e metodologia de estudo do movimento expressivo humano, desenvolvida proficuamente até a data de sua morte, em 1958. Sua obra mais conhecida no Brasil foi publicada com o título de “Domínio do Movimento” (LABAN, 1978), omitindo na tradução um elemento importante do título original “The Mastery of Movement on the Stage” – ou seja, o território do conhecimento que propõe: “... on the Stage”, na cena. Apesar do alerta da própria tradutora, Lisa Ullmann, tal especificidade parece algumas vezes passar despercebida. Mais do que uma codificação do movimento, ou uma análise do corpo no tempo e no espaço, Laban amplia a própria concepção da cena e do que é considerado dança ou teatro pela ênfase no corpo. Atentando ao título original, pode-se compreender a grande contribuição do trabalho de Laban na mudança de paradigma da segmentação da arte. Ao reunir as linguagens do teatro da dança e da mímica sob a égide do movimento humano em cena, Laban também inaugura o uso de termos múltiplos para identificar o artista:

Enquanto que um **bailarino** sentir-se-á mais tentado a interpretar músicas nas quais prevaleça uma métrica nas batidas regulares, um outro poderá sentir-se repellido exatamente pela métrica, preferindo o desenrolar irregular e livre do ritmo-tempo. A precisão do **dançarino** métrico está em forte contraste com a expressividade do **ator-dançarino-mímico** que dê preferência ao ritmo livre (LABAN, 1978, p. 196-197, grifo nosso).

Depreende-se da leitura que o uso dos termos justapostos não é sinal de múltiplas alternativas, e sim de agregação para designar uma mesma concepção do artista provavelmente na falta de um termo específico para isso:

Além do esforço individual do **ator-bailarino**, há um outro aspecto característico da arte do movimento: o aspecto do grupo, o esforço incorporado necessário em todo trabalho teatral (LABAN, 1978, p.221, grifo nosso).

No desdobramento do encontro da dança e do teatro, a partir de Laban chega-se a atualidade da dança-teatro de Pina Bausch. Na mesma herança do expressionismo alemão, ela foi aluna de Kurt Joss, que por sua vez foi discípulo de Laban (RENGEL, 2001). Pina Bausch, através da *Wuppertal Tanztheater*, coloca em cena criações que enveredam por uma linha autoral, influenciando largamente a dança contemporânea. Na sua obra, entre a fisicalidade e a linguagem, as

experiências pessoais e a participação do dançarino são intrínsecas ao processo de criação (FERNANDES, 2000). Ainda no texto de Fernandes (2000) é interessante notar que os integrantes de sua companhia são referidos ora como atores, ora como dançarinos, dependendo da abordagem do crítico citado.

Em 1968, a obra de Jerzy Grotowski, “Towards a Poor Theatre” centra o teatro na presença do ator, especificamente no vínculo entre o ator e o espectador. Ele deprecia a tentativa de integrar cenografias, figurinos, maquinaria elaborada e outras linguagens artísticas diversas na montagem cênica, o que estava em voga no momento. Para Grotowski, é na atuação e na preparação do corpo do ator que reside a essência do teatro, até alcançar o paradoxo do aniquilamento do mesmo, o que revela o interior, o íntimo, os impulsos, restaurando o poder ritual do teatro (CARLSON, 1997).

Inicialmente aluno de Grotowski e difusor do seu trabalho no Ocidente, Eugenio Barba interessa-se pela pesquisa intercultural do trabalho do ator. Barba reúne o resultado de seus estudos na nomenclatura da Antropologia Teatral, disciplina cujo objetivo maior seria o de encontrar práticas transculturais que formem o bom ator. O artista cênico é convidado a experimentar exercícios corporais e proposições cênicas colhidas na imbricação das culturas pesquisadas, com especial contribuição do mundo oriental. Seu teatro parte da necessidade do ator reelaborar sua identidade, questionar suas obviedades como humano no contato com o distante no tempo ou o diferente no espaço das várias culturas, para desse questionamento construir uma nova cena. Partindo de referências de teatro não-européias, que desconhecem a segmentação das artes cênicas tal como ocorreu no Ocidente, Barba usa o termo “atores-dançarinos” apesar de não estar vinculado a nenhuma escola específica da dança ou à sua tradição de ensino no Ocidente. Outra fonte da atenção dispensada advém do reconhecimento do corpo como irmanação de todos os atores na sua condição humana. Barba procura, nas suas leis básicas, respeitar e dar a conhecer o “bios cênico”. (DE MARINIS, 1997, CARLSON, 1997).

1.3E na Dança

Estudos como o “bios cênico” de Barba (1995) têm na dança paralelos bem antigos de conhecimento: o corpo na dança lida constantemente com as oposições corporais, o gasto de energia no movimento cênico diferenciado do gasto da ação cotidiana, e afirmou a importância do treinamento corporal sistemático aliado ao conhecimento somático.

Na dança, pode-se afirmar uma sistematização do conhecimento somático pelo artista a partir de 1930, quando uma leva de bailarinos começa a frequentar aulas das técnicas somáticas, destacando-se as técnicas pioneiras de Mabel Tood (1991), Feldenkrais (1977) e Alexander (1992). O que no princípio era uma tentativa de prevenção e terapia de lesões, vai progressivamente sendo difundido na aprendizagem das técnicas de dança, em sua transmissão na sala de aula (WOODRUF, 1999).

Este movimento da ciência do corpo aliada à consciência corporal toma espaço na concepção do corpo em cena e da própria cena quando a modernidade afirma-se nos anos 1960 e 1970, e acaba por dar suporte para as novas possibilidades, para os experimentos pesquisados na dança (FORTIN, 1998). O conhecimento intercambiado e retroalimentado entre a dança e a educação somática (FORTIN, 1999) é extremamente atual e continua sem interrupção histórica, de modo a ser quase impossível falar de pesquisa de movimento na dança, ou de pesquisa em dança, sem passar pelas contaminações e cruzamentos com variadas técnicas de educação somática, sejam as técnicas pioneiras (já citadas) ou as mais recentes como Bartenieff ou o Body-Mind Centering (BMC). Por isso, na pesquisa aqui conduzida, procura-se expor, o conhecimento da dança e educação somática que inevitavelmente embasa a vivência em campo.

Ademais, a aproximação da dança com o texto, a fala e a diversidade da vocalização intensifica-se notavelmente na dança moderna. Nos anos 80, o uso do termo dramaturgia torna-se freqüente. A partir do modo como é conceituada no teatro e em progressiva diferenciação e elaboração atual, a dança e a dramaturgia envolvem-se com a interação de profissionais de ambas as linguagens (VAN KERKHOVE, 1997).

A partir da década de 1960, se no teatro a verve é a retomada do corpo (CARLSON, 1997), na dança o corpo sempre esteve presente como materialidade. Na crítica ao corpo mecanizado (WOODRUF, 1999), ocorre uma reflexão da noção de drama no corpo: a dança redescobre (o que na origem ritual e festiva sempre

existiu) a improvisação, a voz, a ação, o gesto, o objeto cênico para sobrepujar a coreografia condicionada a passos.

Esta presente pesquisa destaca o conhecimento da dança na sua transmissão oral e vivencial, aliado ao conhecimento somático. Por demais, lembre-se o cuidado que os materiais bibliográficos existentes em dança requerem para a sua apropriação, muitas vezes exigindo a vivência na prática corporal e o conhecimento teórico inter-relacionados na sua compreensão.

1.4 Pesquisa de campo, contatos interculturais e Etnocenologia

Os procedimentos aproximados à Antropologia agregaram outras dimensões aos processos de criação. Os contatos interculturais tornados regulares em processos de criação destacam-se nas obras de Brook, Barba ou Mnouchkine, na citação de Pavis (2008, p.2),

Ao se expandir para a troca intercultural, a prática teatral contemporânea – de Artaud a Wilson, de Brook a Barba, de Heiner Muller a Mnouchkine – não age estabranadamente: ela confronta e interroga as tradições, os estilos de representação e de culturas, que nunca teriam se reencontrado sem estes súbitos apelos de inspiração.

Os anos 1980 foram copiosos no desenvolvimento de uma teoria do interculturalismo teatral. Apesar de não vingar como vanguarda de um “teatro de cultura”, posto que cada encenador acabe por seguir um caminho estético particular, a idéia do relativismo cultural e da busca por outros referenciais culturais de encenação torna-se aceitável e desejável na atualidade. Alguns desses contatos ocorrem pela itinerância e imersão de companhias de artistas em culturas estrangeiras e outros contatos pela formação de companhias interculturais com artistas de variadas nacionalidades, destacando-se os países orientais, como Japão, China e Índia (DE MARINIS, 1997; PAVIS, 2008).

A fronteira entre a dança e o teatro fica ainda mais difusa se considerarmos que muitas estéticas orientais estimadas pelo teatro ocidental (como o Kabuki, a Odissi, o Kathakali, mais recente o Butoh) estão de fato tão mais próximas da dança ocidental de então, principalmente pelo tipo de uso (ALEXANDER, 1992) dado ao

corpo do artista.

Para o artista brasileiro, a imersão em outras culturas afirma a pesquisa de campo como prática necessária ao conhecimento da sua diversidade em seu entorno territorial, no seu contexto cultural. No Brasil, país de colonização recente e pela sua gênese pluricultural, o estrangeiro pode ser logo “ali na esquina” (BOSI, 1992).

Sair da sala de ensaio e confrontar o espaço aberto, observar o ser humano, em sua atividade cotidiana ou festiva, até às manifestações populares é uma progressão de crescente descoberta e interesse. A pesquisa de campo como etapa para a criação aparece na obra de Vianna (1992), Burnier (2001) e Rodrigues (1997).

Burnier já se preocupava com a técnica, no sentido de identificar qual a técnica que o ator dispunha, e o domínio e consciência do ator sobre ela; assim como a dança preocupava-se com a questão da técnica e as influências da educação somática. Quando Burnier manifesta o interesse por pesquisar as técnicas brasileiras da cultura popular, descobre que o ator desconhecia as técnicas que já utilizava e considera ser essa a primeira tarefa a ser feita.

Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de *bumba-meu-boi*, *folia de reis*, *maracatu*, *congada*, *batuque de Minas*, *capoeira*, *candomblé*, *umbanda*, entre outras. A primeira constatação a que cheguei foi a de que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica a partir de elementos encontrados em nossa cultura. (BURNIER, 2009, p.13, grifo do autor).

Dessa forma, Burnier publica em obra bibliográfica os procedimentos investigados e praticados por ele com seu grupo de atores (BURNIER, 2009). Sua morte inesperada interrompe o processo, mas deixa o legado da preocupação com a formação do ator, a organização e a consciência da técnica, como se pode observar no conjunto do trabalho do LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais/Unicamp) e na seqüente produção bibliográfica de Ferracini (2001), Strazzacappa-Hernandez (2000), entre outros que se poderia citar.

Mais recentemente, a pesquisa de campo também surge como necessidade nas incursões da Etnocenologia. No curso das etnociências, a “novíssima disciplina”

toma por objeto de estudo os “comportamentos espetaculares organizados”, sendo o teatro apenas um de seus exemplos (PRADIER,1987, p. 35). A herança dos estudos da Etologia⁷ aparece na reafirmação da anatomia do corpo cênico. Considerando o homem como um animal espetacular, aproxima o comportamento cênico do comportamento ritualístico: pela imaginação encontram-se dois grupos vivos – atores e público.

A ideia de um universalismo transparece em um dos incipientes manifestos de criação da disciplina, porém não chega a ser metodologicamente afirmada nas práticas vindouras. Sobre isso, eis as palavras de Jean-Marie Pradier (GREINER,1999, p.26):

Numa disciplina internacional e interdisciplinar, o fundo comum da humanidade está à disposição de cada um, dando a chance de multiplicar as vias do conhecimento no qual nenhuma delas sozinha tem condições de levar ao centro da complexidade.

Ampliando a noção de cena e contrapondo-se aos etnocentrismos, seu aporte teórico possibilita ao artista brasileiro um lugar de maior apropriação na discussão da própria diversidade. Exemplo disso são os estudos de MAROCCO (1997), que investiga as técnicas corporais do gaúcho com o objetivo de criar um sistema de treinamento para a performance do ator/dançarino.

1.5 As transformações pelos processos coletivos e performance

Quanto ao procedimento tradicional dos processos de criação, outra modificação importante diz respeito ao advento dos processos coletivos, que eclodem com força notadamente nas décadas de 1960 e 1970. Neste caso, o processo de criação é conduzido por um grupo de artistas em uma organização horizontal, de forma que autoria distribui-se pelo coletivo do grupo, no anseio da desestabilização de funções pré-convencionadas, de modo a permitir uma nova

⁷ Etologia é uma disciplina oriunda da Biologia, que estuda os comportamentos dos animais e dos homens, sendo um dos fundadores Konrad Lorenz, durante os anos 1930 (LORENZ, 1995). Conforme Pradier (2007) seu estudo traz as práticas rituais à tona na cultura anglo-saxônica e a partir disso, permite traçar paralelos entre o comportamento ritual de animais e o comportamento ritual dos seres humanos.

configuração das relações de poder quanto ao ato criativo (RYNGAERT, 1998). Assim, Ryngaert (1998) acrescenta que:

“Mas, em todo o caso, ocorreu uma descentralização na concepção do trabalho teatral, na prática habitual dos ensaios, na maneira de considerar o ator, suas relações com os parceiros, e com o ‘sentido’ de uma criação. Colocando-se como cidadãos e artistas responsáveis em sua vida cotidiana, os atores pretendem controlar a totalidade do processo de criação.” (RYNGAERT, 1998, p. 48).

Na dança, o coletivo refere-se à reunião de diversos criadores em colaboração, juntos no tempo e no espaço, interessados em redimir por vez o corpo das regras e das clássicas convenções coreográficas, como no exemplo da Judson Church (GIL, 2004).

Conjugando a cena e o processo de criação em uma mesma substância, a performance borra as fronteiras do antes e depois da encenação, seja no happening dos anos 60/70 ou no *work in progress* das décadas de 80/90. Cohen (2007) identifica encenadores contemporâneos como Pina Bausch e Tadeusz Kantor. Sua maior característica é trazer a criação e a encenação imbricadas e incorporar o impreciso e o erro ao seu processo, de forma a fortificar a dualidade da efemeridade/presença na cena. Assim, ao considerar a encenação um momento do processo de criação, pode-se dizer que aqui também há uma identificação do atuante com o processo, postulando a pluralidade como regra, devido aos inúmeros e diferenciados criadores. Há tantos processos diferentes na proporção de cada artista existente.

Em outra acepção, a performance em sua dimensão biológica é fundamento de pesquisa de procedimentos cênicos por Richard Schechner. Aluno de Victor Turner, um renomado etólogo pesquisador da ritualização nos comportamentos dos homens e animais, Schechner herdou o olhar do movimento humano ampliado para outras áreas. Ao passo que Tuner analisa a ritualização em comportamentos de animais e homens vinculados em seus aspectos biológicos, Schechner investiga a performance nos comportamentos humanos, explorando a cena, o teatro, o jogo, em variadas possibilidades do ser biológico, tão extensas quanto a existência humana, indo do teatro ao cotidiano, das culturas exóticas à ciência (CARLSON, 1997, SCHECHNER, 2005).

1.6 O nome do artista da cena

Cada processo de criação acaba por identificar a pessoa em cena de acordo com seus postulados teóricos e práticos, com sua organização nas relações de produção artística e, principalmente, com a função exercida por esse artista. Independente disso, para fins jurídicos, a nomenclatura legal em vigor no Brasil é dada pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO), datada de 2002 e editada pelo Ministério do Trabalho. Ela define o ator (cód. 2625-05) e o bailarino (cód. 2628-10 – exceto danças populares) em grupos diferentes. No código referente ao grupo Artista da Dança, ainda há a menção ao coreógrafo (cód. 2628-15) e ao dramaturgo de dança (cód. 2628-20). Destaca-se também a exclusão, da classificação de ocupações de trabalho, do bailarino de danças populares, entendido por seu caráter brincante e não profissional, de acordo com atribuição conferida por eles próprios.⁸

Outro fenômeno observado é o uso de termos justapostos formando substantivos compostos: ator-dançarino, ator-autor-intérprete, bailarino-pesquisador, ator-pesquisador, bailarino-coreógrafo, criador-intérprete...

Outro termo mais próximo e acolhedor do sentido pretendido seria, talvez, a palavra de língua inglesa “performer”, porém a mesma não significa de maneira equivalente em língua portuguesa. Há também a palavra “brincante”, típica das manifestações tradicionais populares do nordeste brasileiro, que transmite uma riqueza e poesia excepcional (e pode-se fazer um paralelo com “player”, na língua inglesa), porém seu significado é regionalista, em outros contextos da língua portuguesa pode ser tomada como “brincadeira”, ou seja, aquilo que não é sério ou profissional.

Na profusão dos nomes, esta pesquisa foi naturalmente optando pelo uso da palavra “intérprete”, na força da escolha repetida, para especificar o fazer cênico dentre da palavra genérica “artista”. Sem entrar no sentido exposto por Sontag (1998), que é o da interpretação como um entremeio entre a obra e o público, como um conteúdo a ser traduzido pela arte, finalmente acolhe-se o termo “intérprete” no sentido colocado em fala de Juliana Carneiro da Cunha (2002, p. 97), atriz brasileira do Théâtre du Soleil: “E eu dizia: sou intérprete, não sou só bailarina, nem só atriz”.

⁸ Explicação proporcionada pela Prof. Dra. Márcia Strazzacappa, participante do grupo de consultoria para a elaboração do CBO (2002).

2 CORPO CÊNICO E CULTURA POPULAR

Na contemporaneidade, a arte explora novos paradigmas que buscam a reconciliação do corpo e da mente, em uma superação da fragmentação e especialização crescente dos saberes. Neste contexto, reconciliar algumas vezes quer dizer “redescobrir” ou aceitar, pois de fato é claro que a mente jamais prescindiu do corpo para existir, assim como o corpo efetivamente sempre esteve ligado à mente.

De alguma forma, unir corpo e mente requereu unir o popular ao erudito, na associação ao par dialético respectivo. Na modernidade, as etnociências já haviam feito o mundo eurocêntrico deparar-se com o outro e o diferente, mesmo com o estigma do selvagem ou do primitivo. Mas ainda foram necessários muitos trabalhos e expedições para descobrir que a pluralidade e a alteridade eram posturas necessárias para pensar o mundo (LAPLANTINE, 1988).

As artes cênicas acompanharam esse processo e apresentaram suas próprias contribuições a essa problemática. Uma primeira leva de artistas caminha junto ao movimento do folclore, pesquisando e recriando danças e autos teatrais folclóricos, na tentativa de preservar formas em “desaparecimento” através de inventários escritos. Suas produções são dicionários, enciclopédias, tomos e outras formas bibliográficas de mapeamento e descrição. A invenção do folclore como disciplina de estudo, na corrente do pensamento romântico alemão, busca trazer à academia os saberes e artes existentes na cultura iletrada, nesse então recém definido “povo” (BOSI, 1992; EAGLETON, 2005). Porém, até hoje, carrega nas suas definições um ideal de “bom selvagem” que ingenuamente não se pode arcar na condição de nossa brasilidade. Alfredo Bosi (1992, p.322) declara que essa vertente romântica-nacionalista:

[...] toma por valores eternamente válidos os transmitidos pelo folclore, ignora ou recusa as vinculações com a cultura de massa e a cultura erudita, e identifica as expressões grupais com um mítico espírito do povo, ou mais ideologicamente, com a Nação,[...].

Em face destas dificuldades, muitos artistas preferem denominar sua arte como pertencente à cultura popular, para designar o campo das manifestações tradicionais populares. Ao passo que o conceito de folclore existe claramente

definido dentro do seu universo teórico, a cultura popular compõe um termo fugidio e de múltiplas interpretações, em diversificadas correntes de pensamento, o que exige um aprofundado entendimento desses conceitos e suas implicações para as escolhas metodológicas na pesquisa.

2.1 Conceitos de Cultura e a Cultura Popular

Para ampliar as referências conceituais da cultura, Terry Eagleton (2005) oferece diversas contribuições. É sobre o percurso histórico da cultura nas sociedades que Eagleton recupera a possibilidade de superar o desconforto da definição para refletir sobre a função que o termo exerce. Inicialmente, na etimologia da palavra, ela significa aquilo que é cultivado pelas pessoas, cultivado na terra, em uma oposição à natureza selvagem: “Se cultura significa cultivo, um cuidar, que é ativo, daquilo que cresce naturalmente, o termo sugere uma dialética entre o artificial e o natural, entre o que fazemos ao mundo e o que o mundo nos faz.” (EAGLETON, 2005, p.11). Se a cultura é uma ação do ser humano sobre o espaço, conseqüentemente também pode ser a ação do ser humano sobre o outro, na transmissão por herança do conhecimento adquirido para as culturas da terra. Esse é um ponto de partida para o entendimento dos aspectos da ancestralidade e da identidade, tão vitais para a cultura popular, a ser retomado mais adiante.

Mas a ideia de cultura em oposição à ideia de natureza, desde o princípio, abre o desenrolar da oposição de uma alta cultura (quanto mais artificial e desvinculada do campo) e uma baixa cultura (próximo ao rudimentar e ao cultivar do solo). Com os primeiros grandes deslocamentos de população do meio rural para o urbano, no advento da transformação do sentido de cultura para ‘civilização’, já despontam alguns paradoxos ainda muito presentes na cultura popular:

...são os habitantes urbanos que são ‘cultos’, e aqueles que realmente vivem lavrando o solo não o são. Aqueles que cultivam a terra são menos capazes de cultivar a si mesmos. A agricultura não deixa lazer algum para a cultura.” (EAGLETON, 2005, p.10)

As tensões entre uma cultura rural e uma cultura urbana, entre a cultura como cultivo e a cultura como civilização são atualizadas com especial força na

complexidade contemporânea de relações que a cultura popular brasileira estabelece na sociedade. Essa relação fica ainda mais clara ao observar-se que a parcela urbana normalmente qualificada como portadora de cultura popular é justamente a população da periferia, a classe de mais baixa renda, onde encontramos um grande número de migrantes recentes da área rural.

Apesar da dicotomia cultivo/civilização ainda fazer sentido na realidade brasileira, segue-se a análise de Eagleton (2005) para apontar novas superações de significados com a modernidade. O autor relata novos sentidos modernos principais da palavra, citando Raymond Williams: é com a crise da modernidade que advém a crise da palavra cultura, quando então três novos sentidos aparecem como resposta.

Dessa forma, o primeiro sentido seria a crítica anticapitalista, em que a cultura entra em guerra com a civilização (EAGLETON, 2005, p.23):

Nascido no coração do iluminismo, o conceito de cultura lutava agora com ferocidade edipiana contra seus progenitores. A civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável. O conflito entre cultura e civilização, assim, fazia parte de uma intensa querela entre tradição e modernidade.

Sendo assim, neste sentido seria designado como cultura aquilo que fosse relacionado principalmente aos “primitivos”. Esse pensamento aproxima-se da concepção de folclore em seu estágio inicial.

O segundo sentido, variante do primeiro, concebe cada vez mais diversificações da cultura e acaba por pluralizar a noção a um modo de vida total: “Em vez de dissolver identidades distintas, ele as multiplica.” (EAGLETON, 2005, p.33). Assim, além da cultura popular, pode-se falar de uma cultura tropeira, ou mais além, de uma cultura das mulheres no tropeirismo.

O terceiro sentido oferece um estreitamento do termo e dá à cultura uma especialização às artes e às atividades mais imaginativas como a música ou a literatura: nesse caso, no campo pesquisado, dir-se-ia que a cultura tropeira compõe-se apenas de trovas, músicas e danças dos seus portadores, em uma acepção próxima da corrente no Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG).

Visto a complexidade de entendimentos possíveis, segue-se para o estabelecimento da idéia da cultura popular adotada nesta pesquisa.

2.2 Cultura Popular na pesquisa de “Oô de Casa!”

2.2.1 Nomes e a auto-atribuição de identidade

Como já colocado, o conceito de “cultura popular” padece do mesmo mal de exagerado generalismo que atinge tanto o conceito de “cultura” quanto o conceito de “popular”. Apesar de ambos pertencerem àquela classe de eventos que se identificam como pertencentes ou não à classificação com uma clareza subjetiva, dar uma definição dos termos que englobe tão amplo espectro de suas manifestações é tarefa dificultosa e discutida entre os pesquisadores da área. Prestando-se a atender uma ampla gama de significados, os conceitos correm o risco de perder sua validade interna.

No caso da cultura popular, além do generalismo, existe ainda uma segunda dificuldade conceitual. Pela atenção já dispensada ao questionamento das denominações (“Qual o seu nome? Bailarino, ator, intérprete?”), pergunta-se como a cultura popular chama a si mesma. Explica-se. O termo ‘cultura popular’ é uma invenção da cultura letrada e erudita. Majoritariamente, o nome da tribo, da etnia e de outros dados de identidade que são auto-atribuídos pelo pertencimento ao grupo étnico:

Primeiramente, dá-se uma importância primordial ao fato de que os grupos étnicos são categorias de atribuição e identificação realizadas pelos próprios atores e, assim, têm a característica de organizar a interação entre as pessoas. (BARTH, 1988, p.189).

Já os agentes das manifestações da cultura popular dificilmente atribuem-se como assim sendo “cultura popular”, a não ser quando tal atribuição já tenha sido apreendida, normalmente pelo contato com os pesquisadores acadêmicos, a política oficial ou com os veículos de comunicação. Para o homem e a mulher participantes das manifestações da cultura popular, tal conjunto de ações faz parte indissociável da vida e, quando possui uma denominação específica, diz respeito a um nome de identidade específico do grupo, e não ao termo “artista popular”.

Na realidade brasileira, o termo cultura popular foi cunhado e largamente utilizado, sobretudo, para significar aquilo que “cultura primitiva” significava para a

Europa colonizadora: a cultura dos outros, dos não-civilizados, dos estranhos; junto a uma hierarquização de inferioridade (BOSI,1992 e MEYER, 2001).

O mais interessante é notar como tal arranjo sustenta-se até hoje, visto que ao contrário das distâncias marítimas que salvaguardaram o progresso cultural da metrópole europeia da contaminação do selvagem, no Brasil a cultura oficial ora aproxima-se de uma romantizada e idealizada visão de cultura popular, ora a renuncia e renega como uma ameaça inculta. Mas sem a distância física do caso europeu, as fronteiras desse polêmico território são tão permeáveis, hoje e ao longo do processo histórico, que exigem uma ruptura de identidade dos seus agentes, o que só faz aumentar a ebulição desse “caldeirão” de trocas chamado cultura brasileira.

A cultura popular acaba sendo a cultura do outro, aquilo que a versão oficial não reconhece como sendo sua (BRANDÃO, 1983). Para a academia, a cultura popular é a cultura dos não escritos, dos não iniciados ou pobremente iniciados na ciência. Para a política, a cultura popular é a cultura das majorias (que elege a minoria representante). Para a indústria cultural, a cultura popular é a cultura dos que não possuem seus meios de tecnologia de produção e divulgação, suas cadeias de mercado: é o artista da praça, o músico do bailão, a discotecagem da favela. E para o artista-intérprete, o que é a cultura popular?

Pode-se dizer, grosso modo, que a mais corrente concepção de cultura popular no Brasil conjuga o terceiro sentido citado por Eagleton (2005), o campo das artes e imaginação, ao segundo, trocando pela classe do povo o que Eagleton se refere como “primitivos”. Ainda que esse povo nunca seja suficientemente conceituado, fazendo parte dele todos os brasileiros quando convém, normalmente nas ocasiões em que a idealização tem condições de fazer-se presente. Todavia, quando a materialidade dos terrenos lamacentos, dos mosquitos, dos barrancos, do frio ou dureza do assento; quando a visceralidade dos transe de possessão, dos suores da dança, dos gritos das histórias de assustar crianças emerge com a força inegável do evento, da vivência, nesse momento só é povo a gatinha, os outros:

Ao homem pobre e à mulher pobre cabe, sempre, a tarefa de enfrentar a resistência mais pesada da Natureza e das coisas. Mas esse mundo da necessidade não é absolutamente ‘desencantado’, para usar do atributo com que Max Weber qualificou o universo da racionalidade burguesa. Há, na mente dos mais desvalidos, uma relação tácita com uma força superior (Deus, a Providência); relação que, no sincretismo religioso, se desdobra em várias entidades anímicas [...] (BOSI, 1992, p.325).

2.2.2 Observação do corpo e sistemas de codificação do movimento

Para a observação do corpo e seu movimento não basta o senso comum. Marcel Mauss (2003) chamou a atenção da comunidade acadêmica no início da década de 1930 ao nomear as técnicas do corpo no estudo da nascente disciplina da Antropologia:

“Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo (MAUSS, 2003, p.401)

Mauss (2003) parte para além das técnicas dos instrumentos, já descritas nos estudos de então, para o “primeiro instrumento” que seria o próprio corpo, inclusive englobando ambas técnicas (dos instrumentos e as corporais) sob a égide do corpo humano:

Peço-vos então a permissão de considerar que adotais minhas definições. Mas qual é a diferença entre o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional, eficaz, simbólico, jurídico, os atos da vida em comum, os atos morais, de um lado, e o ato tradicional das técnicas, de outro? É que este último é sentido pelo autor como um ato de *ordem mecânica, física ou físico-química* e é efetuado com esse objetivo. Nessas condições cabe dizer simplesmente: estamos lidando com *técnicas do corpo*. O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo, meio técnico, do homem, é seu corpo (MAUSS, 2003, p.407, grifo do autor).

Sem discutir a implícita separação da técnica corporal relacionada ao mundo mecânico, em contrapartida ao mundo simbólico relacionado à religião, atenta-se que a partir dessas colocações os estudos etnográficos passaram a descrever as técnicas corporais, prontamente classificadas entre gênero, idade, modo de transmissão, forma e rendimento, desenvolvimento biográfico do ser humano. (MAUSS, 2003, p.409-419). Correlacionando, pode-se afirmar que tal rica enumeração transparece na caracterização dos “modos de fazer” de BOSI (1992) sobre a cultura popular.

Sobre a descrição do corpo e do movimento humano nos estudos étnicos, uma importante reflexão pode ser encontrada em Bartenieff (2002). Falando sobre as recentes pesquisas nas áreas de estudo da etnologia, da antropologia e do

folclore, ela aponta o desconhecimento das áreas acima citadas sobre a observação e análise do movimento humano:

Contudo, os recursos de observação do movimento não têm sido totalmente aproveitados. Mesmo no recente ano de 1973, um Inventário Etnológico de Dança, com um vasto arquivo de fontes e culturas, **revelou uma surpreendente ignorância da extensão atual dos recursos de observação do movimento**. Doze aspectos de dança são identificados, dos quais “movimento” é um. Sobre movimento, as referências são para formação, enumeração de atividades como passo, balanço, carimbar, bater, performance solo ou performance em grupo. **Resumindo, muito generalizado, atividades sem diferenciação, sem análise dos elementos estruturais, funcionais, expressivos, rítmicos** (BARTENIEFF, 2002, p.167, grifo nosso)⁹.

Depreende-se de seu texto que os recursos de observação do movimento aos quais se refere Bartenieff são aqueles oriundos das pesquisas de Laban, ramificados internacionalmente na dança, no teatro e na terapia corporal, como a Labanálise e a Labanotação (ver RENGEL, 2005). Seguindo pelo mesmo raciocínio, toma-se a liberdade de acrescentar os recursos de anatomia ou cinesiologia, disciplinas acadêmicas tradicionais de nomeação e descrição do corpo humano e seu movimento.

Condizente com tais colocações, esta presente pesquisa assume os subsídios de diversas técnicas da educação somática, destacadamente Bartenieff (2002), Feldenkrais (1977) e Alexander (1992), presentes implícita ou explicitamente na formação do artista, para a observação da corporalidade e corporeidade.

Este aporte pode ser notado principalmente (porém não exclusivamente), na etapa da “Vivência em Campo”, a ser desenrolada adiante. A consciência desta intersecção de tácitos fundamentos do movimento humano em suas características de estrutura, função, expressividade e ritmo, conforme mencionados por Bartenieff na citação acima, é do mesmo modo exercitada na fase de “Preparação”, descrita no Capítulo Quatro. Avançando nas suas colocações, Bartenieff discorre lucidamente, como alguém que não é originária da área dos estudos étnicos, sobre a mudança de paradigma entre o estrangeiro e o familiar que se desvela àquele que se torna

⁹ [However, the movement observation resources have not yet been fully tapped. Even as recently as 1973, a Dance Ethnology Inventory with a vast file of sources and cultures, revealed a startling ignorance of the extend of actual movement observation resources. Twelve aspects of dance are identified, of wich “movement” is one. Under movement, the references are to formation, enumeration of activities, such as step, throwing, stamping, clapping, solo performance ou group performances. In short, very generalized, non-differentiating activities, with no analysis of structural, functional, expressive, rhythmic elements.]

conhecedor do movimento humano:

Estudos do comportamento motor em contextos étnicos e culturais já não são considerados simplesmente como estudos do comportamento “estrangeiro”, mas sim como explorações de uma vasta gama de possibilidades do nosso próprio comportamento “humano”. **O que torna a etnia “estrangeira” para muitos não é apenas o desvio do familiar, mas uma falta de conhecimento dos componentes do que é “familiar”** (BARTENIEFF, 2002, p.167, grifo nosso).¹⁰

Na especialidade de Bartenieff, artistas-pesquisadores versados em Notação Laban irão utilizar essa codificação para seus registros, e da maneira inversa, a própria codificação conduz o olhar e recorta a cena do campo.

Assim, quando se invoca a alteridade, buscando na antropologia a sua definição, é preciso deixar claro que o seu exercício realiza-se não apenas para produzir descrições etnográficas, mas para atentar a toda produtiva alteração de paradigmas, de relações causais e do próprio deslocamento na corporeidade eu-outro.

2.2.3 Articulando corpo cênico e cultura popular por meio da vivência e da ancestralidade

Alfredo Bosi (1992, p. 308-345), no ensaio “Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras”, redigido entre 1979 e 1980, articula as questões das teorias da cultura na realidade brasileira com especial lucidez que se pode afirmar a atualidade de seu texto mais de vinte e cinco anos depois. Bosi opta por uma definição de cultura popular que se mostra a mais fecunda e coerente com esse estudo, calcada no terreno da antropologia:

“Mas, se nos ativermos fielmente à concepção antropológica do termo cultura, que é, de longe, a mais fecunda, logo perceberemos que um sem-número de fenômenos simbólicos pelos quais se exprime a vida brasileira tem a sua gênese no coração dessa vida, que é o imaginário do povo formalizado de tantos modos diversos...” (BOSI, 1992, p.323)

¹⁰ [Studies of movement behavior in ethnic, cultural contexts can no longer be regarded simply as studies of “foreign” behavior, but rather as explorations of the wide range of possibilities of our own “human” behavior. What makes ethnicity “foreign” to many is not just departures from what is familiar, but a lack of awareness of the components even of the “familiar”.]

Assim, segundo Bosi, a cultura popular comporta os variados *modos*, sem hierarquia entre o material e o simbólico, não havendo uma separação da existência material e espiritual:

Cultura popular implica modos de viver: o alimento, o vestuário, a relação homem-mulher, a habitação, os hábitos de limpeza, as práticas de cura, as relações de parentesco, a divisão das tarefas durante a jornada e, simultaneamente, as crenças, os cantos, as danças, os jogos, a caça, a pesca, o fumo, a bebida, os provérbios, os modos de cumprimentar, as palavras tabus, os eufemismos, o modo de olhar, o modo de sentar, o modo de andar, o modo de visitar e ser visitado, as romarias, as promessas, as festas de padroeiro, o modo de criar galinha e porco, os modos de plantar feijão, milho e mandioca, o conhecimento do tempo, o modo de rir e de chorar, de agredir e de consolar... (BOSI, 1992, p. 324).

Tal colocação encontra proximidade com o conceito de “comportamentos estaculares”, posto posteriormente por Pradier, nos estudos da disciplina da Etnocologia, indicando semelhanças que corroboram a abordagem da pesquisa de “Oô de Casa!”:

“Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, **que se distingue das ações banais do cotidiano.**” (In: GREINER, 1999, grifo nosso).

Ambas as colocações também confirmam a ligação com a vivência tal qual é entendida na Fenomenologia, conforme a afirmação de que “... precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo do qual ela [*a ciência*] é a expressão segunda.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3), assim como afirma a sua importância, já que “Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre *fala*...” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.4, grifo do autor).

A metodologia da pesquisa de campo não é óbvia nem consensual. A etnografia clássica atua com registros escritos em diários de um observador que busca a objetividade. A etnografia moderna assume que não há objetividade total e inclui o pesquisador na “cena” como um elemento a alterá-la, mesmo que *a priori* sua tentativa seja a de observar sem interferir. As “contaminações” são aceitas e consideradas (LAPLANTINE, 1988). Sem incluir todas as demais ciências que se utilizam deste procedimento, como a Medicina, a Psicologia ou a Arqueologia, emprega-se o termo “pesquisa de campo” para referir à linha antropológica, ao passo que o termo “vivência em campo” é usado para referir-se ao estar em campo

conduzido nesta presente pesquisa, conduzido nos modos peculiares à cultura popular.

Antonio Augusto Arantes também elucida a realidade e a experiência do mundo no caso da cultura popular, quando afirma:

Como já deve ter ficado claro, a perspectiva apresentada por este nosso trabalho propõe que se projete o foco de atenção sobre o que as culturas efetivamente são, ou melhor, sobre como elas são produzidas, sobre os processos através dos quais elas se constituem e o que elas expressam, e não sobre o que elas foram, seriam ou deverão ser. (ARANTES, 1983, p.57)

De todas as contribuições teóricas, o decisivo constructo decorre do texto de Bosi (1992). Acolhendo as suas ponderações a cerca da cultura brasileira, assume-se como norteadoras do processo criativo a investigação do corpo no substrato do cotidiano em três instâncias por ele citadas, a saber: o “**cotidiano físico, simbólico e imaginário do povo**”:

“Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o *cotidiano físico, simbólico e imaginário* dos homens que vivem no Brasil. Nele sondará teores e valores” (BOSI, 1992, p. 324, grifo nosso).

Na medida em que o cotidiano só se desvela em sua experiência, em que a dimensão do físico é a mais aparente, resta-se perguntar pela imersão no que é simbólico e imaginário. Não é demais atentar à diferenciação entre a significação e a experiência:

O verdadeiro *Cogito* não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, **não substitui o próprio mundo pela significação do mundo** (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 9, grifo do autor, negrito nosso).

Se o simbólico e imaginário reside no cotidiano do outro, como experienciá-lo? A abordagem que essa pesquisa utiliza é do processo de atenção em deslocamento sobre as sensações do corpo próprio (interior) e as sensações experienciadas no campo como um todo (exterior e interior). Na formulação filosófica:

Para que o outro não seja uma palavra vã, é preciso que minha experiência nunca se reduza à consciência que tenho de existir, que ela envolva também a consciência que dele se possa ter e, portanto, minha encarnação em uma natureza e pelo menos a possibilidade de uma situação histórica.

O *Cogito* deve revelar-me em situação, e é apenas sob essa condição que a subjetividade transcendental poderá, como diz Husserl, ser uma intersubjetividade. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.9, destaques do autor)

Uma primeira hipótese é formulada sobre a contribuição do deslocamento dialético da identidade/alteridade na vivência da cultura popular pelo artista. Tal processo de atenção é familiar à consciência corporal presente nas diversas técnicas de educação somáticas que permeiam o ensino da dança contemporânea. Outra comparação seria o processo de atenção da “presença cênica” (VIANA, 1990). Além do já citado processo de atenção deslocada (ou consciência corporal, ou consciência do outro) para contextualizar melhor a alteridade na pesquisa faz-se um paralelismo com uma etapa que pode comparar-se, nos rituais de passagem, à etapa de separação citada por Schechner (2005): colocar o intérprete em um ponto deslocado do seu eu, para um posterior retorno.

Em uma segunda hipótese investigativa, questiona-se a validade da ancestralidade como acesso a um fundo comum¹¹ cultural, assim como o sentido e direção imbricados: o intérprete busca na própria ancestralidade a conexão com um fundo comum da cultura popular ou, então, o contato com a cultura popular funda uma ficção de ancestralidade.

¹¹Como ideia subentendida às teorias culturais, contaminando as discussões teóricas da Cultura Popular, e mesmo da Etnocologia e da Antropologia Teatral, sobre a possibilidade real ou não de buscar na diversidade um núcleo comum a todos os seres humanos ou artistas.

3 CORPOREIDADE E IMAGINÁRIO

3.1 Cultura Popular e a Corporeidade

Imprescindível expor a ideia de corporeidade *versus* corporalidade, oriunda da filosofia. Seus conceitos são tantos quantos forem os vários pensamentos filosóficos, como expõe Reichold (2006). Filósofa contemporânea alemã, Anne Reichold envereda pelas diversas teorias ontológicas em busca do corpo (esquecido) e suas formulações para a pessoa ética. Nesse caminho, localizam-se subsídios para o acolhimento da ideia de corporeidade (em detrimento à ideia de corporalidade) ao estudo da cultura popular.

Partindo da língua alemã, na tradução de sua obra adotam-se as palavras corporalidade (português brasileiro) e corporeidade (português lusitano) para uma diferença terminológica que não existe na língua portuguesa no que refere à palavra corpo. A segmentação relacionada a ideia de corporeidade *versus* corporalidade seria aproximada a ideia de mente *versus* corpo, respectivamente, porém isso seria reduzir em muito a contribuição que tais conceitos trazem a essa presente pesquisa.

Corporalidade traduz *korporalität*, oriundo de *körper*, designando o corpo anatômico, material, independente se vivo ou se morto. Corporeidade traduz *corporeität*, em sentido de *leib*, designando o corpo notadamente humano, ou seja, vivo e orgânico-psicológico (REICHOLD, 2006, p. 213).

Assim, a pesquisa de Oô de Casa! refere-se a corporeidade na cultura popular para destacar que o físico e o vivido constituem uma só experiência de ser humano. Reaproximar corpo e mente não se trata da tentativa de conter o “mental” dentro do “corporal”, nem de intuir o “mental” a partir do corpo. Procurando a possibilidade dessa unidade para referir-se ao corpo e todas suas coisas, incluindo o fenômeno da vida e conseqüente vivência humana, encontra-se novamente a corporeidade em menção a fenomenologia, agora em retrospecto a Husserl: “O conceito de corporeidade, distintamente do conceito de corporalidade física, designa uma unidade entre corpo e mente.” (REICHOLD, 2006, p. 212). Ainda sobre referência da fenomenologia, Reichold afirma a corporeidade:

O corpo humano não é nenhum objeto no sentido fisicista e, desta forma,

nenhum polo na distinção corpo-mente, porém significa através de si mesmo, como subjetividade corporificada. [...] O conceito de corporeidade introduz, assim, um conceito de materialidade que ultrapassa o significado do corpo físico. (REICHOLD, 2006, p. 212).

Assaz pertinente notar que a intersubjetividade se dá em nível mediado, não originário:

Imediatamente presente não está o corpo humano, porém apenas o corpo físico. A experiência do outro permanece, por isso, como necessariamente mediado. O passo que, na experiência do outro, necessita de explicação é o da passagem do corpo físico para o corpo humano do outro (REICHOLD, 2006, p. 217).

Assim, pela unidade e subjetividade compreendidas em *corporeidade*, justifica-se o relacionamento do imaginário (quanto ao corpo subjetivo), da percepção (quanto a corporalidade) e da alteridade (quanto ao outro, como corpo subjetivo e anatômico, por analogia com o eu-identidade) como sendo um relacionamento intencional e intrínseco “desde sempre”¹² na cultura popular.

3.2 Passado histórico, Imaginário e Tropeirismo

O tropeirismo surge em muitas versões ao longo da história brasileira. A bibliografia sobre o tema é bastante recente e esparsa, com alguns bons trabalhos oriundos da pesquisa de Pós Graduação, espalhados pelo país. Porém são, em sua maioria, trabalhos pontuais, o que requer o conhecimento do historiador para conectá-los, compará-los e criticamente estabelecer conclusões. Esse não é o objetivo desta presente pesquisa, principalmente por reconhecer que abordar esse processo histórico, na medida da disciplina da História, requer seus métodos e formação específica.

Igual escolha pela clareza metodológica é feita quanto aos discursos e falas ocorridas na Vivência em Campo: o objetivo não é fazer um registro histórico, as falas não surgem de entrevistas estruturadas e não foram registradas por recursos audiovisuais por uma escolha, novamente metodológica, de valorizar a relação da

¹² Quando se pergunta desde quando existe uma manifestação popular aos seus participantes, é comum ouvir como resposta o início na origem do mundo: “desde sempre”, “é coisa antiga”, “faz muito tempo”, “desd’o início” (RODRIGUES, 1997; SANTOS, 2002).

vivência, do presente e do efêmero. Somente quando as falas, tanto das mulheres quanto do grupo de artistas, tornam-se memoráveis e significativas ao processo de criação, então, nesse caso, elas foram transcritas e integram-se ao texto.

Outra dificuldade colocada a uma exposição bibliográfica historicizada sobre o tropeirismo no Rio Grande do Sul é a abordagem centrada no gênero masculino, e a omissão de relatos do gênero feminino nessa cultura. Só é tropeiro quem se desloca, quem monta sobre o cavalo, só o homem é tropeiro. A cultura ao redor da função feminina é excluída da consideração da cultura tropeira: pouco há de registros sobre quais são os modos de fazer e viver das mulheres, e mesmo das crianças e do restante da família.

Ademais, para os objetivos propostos nesta pesquisa, não é tanto o passado histórico que importa, e sim, como ele é lembrado e referido pelas pessoas na Vivência em Campo, como bem comenta Silva (2011):

“Um ponto de partida. Os conceitos acima, vistos em sua relação com a ideia de construção, também remetem e entrelaçam-se a uma ideia de ‘passado’. Como se verá, **é a este passado que se retorna miticamente**, para, a partir dele, construir versões presentificadas, redivivas, do tropeiro e do tropeirismo. **E são essas versões, e não o passado, que irão fomentar o leque de imagens, idealizações, plasmado em parte em uma cultura material presente**, do que se deseja perpetuar como elementos que venham a promover um futuro. (negrito nosso, SILVA, 2001, p. 26)

3.3 Corpo Cênico e o Imaginário

“Mais do que em qualquer outra manifestação artística, no teatro, o homem é a medida de todas as coisas. É claro que a literatura tem um poder bem maior de abstração e de incursão especulativa no imaginário.” (GUINSBURG, 2001, p. 34)

Nestas terras gaúchas, nos Campos de Cima da Serra, habitavam os índios bugres em um passado recente, atualmente dispersos em meio urbano. Eram os bugres assim denominados pelos brancos, e ainda hoje assim chamados pejorativamente por muitos, índios de várias pequenas etnias, reunidos para fortalecerem-se o suficiente de modo a expulsar a primeira leva de colonos que tenta se estabelecer por ali (SILVA, 2011).

Os gaúchos no início do séc. XVII eram nômades como os índios, conviveram

pelo século cruzando-se nos campos, ora distantes, ora amistosos, em sua lida de arrebanhar o gado bravo e seguir em frente (SILVA, 2011). Nos relatos da população local, existe uma eterna cosmogonia, na acepção do termo por Eliade (1998), atualizada pelas relações de parentescos: na lembrança que confunde o imaginário com o vivido, surgem os fatos e feitos dos antepassados de cada um. A genealogia tem um papel importante para a comunidade, que a reconstrói e a presentifica a cada encontro. Nela, todos ocupam um lugar muito bem estabelecido, filhos legítimos ou bastardos da “finada” ou do “falecido”, que por sua vez é filho deste ou daquele até o início comum dos tempos imigrantes.

O gaúcho que vem para fixar-se na terra, estabelecendo as sesmarias, logo retoma os caminhos e inaugura as tropeadas: transporta até o ponto de comércio todo artigo rico que lá precise chegar: os bois, os porcos, as cargas de produtos excedentes da terra (LAYTANO, 1987). É a necessidade da vida que impera, é o movimento o seu maior guardião: tudo o que é vivo se move, e no movimento se transforma.

Todo esse ciclo é lembrado e resgatado como patrimônio cultural e da identidade desse povo gaúcho: os tropeiros são cantados, pesquisados, tornam-se rota turística. E nesse caminho alguém ficou para trás, acenando na soleira da porta, não só na despedida, mas também no imaginário (CASTORIADIS, 1982; Meyer, 2001) popular: quem eram e o que faziam as mulheres desses valorosos tropeiros? As trovas gaudéias e a recriação dos CTGs¹³ falam de uma prenda de vestido rodado, com flor no cabelo, delicada e recatada, mansa. A avó Artulina, fala de uma garrucha¹⁴ disparada durante a madrugada para afastar ladrão. Fala dos filhos perdidos e dos filhos criados, socorridos no desespero com o apelo a Nossa Senhora Mãe dos Homens, na falta do homem-marido-tropeiro que andava longe.

No vazio do imaginário, começa a surgir uma outra imagem de mulher, bem diversa daquela idealizada pelo masculino: uma mulher que planta e colhe sozinha, que carneia porco e galinha, que defende a casa e a criação, em uma labuta de sol a sol, infinda de necessidade. Se não fizer, não tem. É preciso plantar o que comer, é preciso buscar a água, é preciso cavar o olho d'água para que a água brote da terra. Um dos vizinhos (das terras que pertenceram aos avôs Artulina e Albino) comentou

¹³ Centro de Tradições Gaúchas, que pertencem ao MTG Movimento Tradicionalista Gaúcho, fundado por Paixão Cortes, entre outros.

¹⁴ Arma de fogo rudimentar, parecida com uma espingarda.

admirado com a dificuldade da lida na tropeada: “Teu avô bebia água de bruços em olho d’água.”. E na seguida, a avó Artulina: “E eu que precisava cavar o olho d’água, porque nem isso tinha?”

A palavra “imaginário”, no sentido mais aproximado a essa pesquisa, aparece nos estudos da Literatura. Pela aproximação de estudos com a cultura popular, destacam-se os textos de Marlyse Meyer, professora de Literatura Comparada e Cultura Brasileira da Universidade de São Paulo-USP e da Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, fundadora do Instituto de Altos e Baixos Estudos do Imaginário. Conforme Meyer, o imaginário geralmente refere ao conjunto não escrito de variações de uma ficção, dominada por um grupo de pessoas, dando sentido a outros paralelos (MEYER, 2001). Assim, tal qual a cultura, têm-se a pluralidade: o imaginário romântico, o imaginário religioso, o imaginário popular. Também se encontram personagens específicos e suas variações, como o imaginário do ladrão esperto, o imaginário da cigana Maria Padilha, e tantas variações quantas forem as riquezas da oralidade (MEYER, 1996; 2001).

Outro sentido que a palavra toma é o de território, individual ou coletivo, onde ocorrem os contatos, trocas e variações entre as *imaginações* humanas, como no relato do *imaginário andarilho* da transformação da mulher real Maria Padilha em feiticeira da poesia oral na Europa e depois em Pomba Gira da Umbanda Brasileira (MEYER, 1996, p. 19-20). O sentido de território afirma-se novamente na dualidade eu-outro, identidade-alteridade:

“É complicado, porque, novamente, é o *meu imaginário* de que estou falando, ou do *imaginário* do objeto de pesquisa? Se eu trabalho com gente, eu posso *imaginar* ou atribuir ao *imaginário* do mestre de congo. (MEYER, 1996, p. 22).

De fato, a autora não define um conceito fechado, transitando do *imaginário* à *imaginação*, e para a *criação* e de volta à *reflexão*.

O *imaginário* em si, para mim, não é um alvo. Mas eu acho que o *imaginário* é um *instrumento* para compreender alguma coisa que, isso sim, é o meu objeto de interesse total, que é essa construção cultural brasileira que, evidentemente, atravessa o *imaginário*. É o *imaginário* que está na raiz dessa construção. Portanto é o *imaginário* como instrumento que, para mim, é importante. Por isso, definir o *imaginário*, para mim, nunca foi importante. (MEYER, 1996, p. 27, destaque do autor.)

Se o imaginário pode ser entendido como um território de contato e

compartilhamento da cultura popular, pode-se falar de um imaginário das mulheres pesquisadas acerca do tropeirismo e acerca de si mesmas nessa história. Dentre todas as dimensões possíveis de abordagem sobre o imaginário das mulheres no tropeirismo, interessa sobretudo a da corporeidade. Como o corpo comporta-se durante os relatos, a qualidade dos gestos e posturas, as permissões e proibições sobre o corpo, os relatos sobre a geração e criação de outros corpos-filhos, o comportamento com o corpo-masculino, ou seja, quais as informações passíveis de absorção pelo compartilhamento desse imaginário com os intérpretes.

Tem-se, então, a terceira e última hipótese investigativa levantada neste estudo. A partir da vivência em campo, entendida como o compartilhar do imaginário das mulheres, viabiliza-se de fato o imaginário como um território compartilhado entre os intérpretes para a construção cênica?

4 PROCESSO DE CRIAÇÃO DE “OÔ DE CASA!”

4.1 Identificações

“Oô de casa!” é o nome da criação cênica, fruto dessa pesquisa. Esse termo consiste em uma saudação comum na cultura gaúcha, também utilizada em músicas tradicionalistas e em trovas¹⁵. Costumeiramente, “oô de casa!” remete à voz masculina: é o homem gaúcho que retorna da tropeada e chama pela casa. Também ele é quem conta a história oficial através do causo¹⁶ e do verso, em que o tema da saudade por quem ficou, pela terra e pela família é recorrente. A figura da mulher idealizada, de muitas maneiras, personifica a saudade do gaúcho, distante a tropear.

Esta pesquisa, seguindo pelas indicações da ancestralidade, pediu a inversão de gêneros no grito do chamado. Desta vez, foram as integrantes do grupo de artistas que chamavam: “Oô de casa!” tornou-se a voz de quem fica, não de quem vai. O território das mulheres é a casa, assim como o caminho é o território do tropeiro. Se as estradas são muitas, a casa é uma só; se a estrada é terreno da aventura e do imprevisto, a casa é local da lida diária de trabalho que não falha nem finda.

Metodologicamente, o crucial é poder situar a cultura contada pelo feminino, ainda que as próprias mulheres pesquisadas dissessem, paradoxalmente, que elas faziam “nada, só as coisas da casa”. Na região da rota tropeira dos Campos de Cima da Serra, inexistiu o uso de termos ou palavras específicas da cultura local para nomear as mulheres. Os homens que conduziam as tropas de gado eram apresentados e reconhecidos entre si como “tropeiros”. Porém as mulheres, na condição familiar de esposas ou filhas dos tropeiros, não carregavam o gênero feminino da palavra, ou seja, não eram as “tropeiras”: só seriam assim chamadas se fizessem o mesmo trabalho e função da tropeada, o que não era o caso. Não há um nome específico a identificar a mulher que trabalha na casa e na terra, que ouve e conta suas histórias nessa cultura de ir e vir.

¹⁵ Na cultura tradicional gaúcha, trovas são versos em improvisos rimados, cantados em desafio. (LAYTANO, 1987)

¹⁶ Na oralidade, dir-se-á “causo” para as histórias em prosa. (LAYTANO, 1987).

4.1.1 Casa Branca – Interior do município de Bom Jesus

O fio da ancestralidade conduziu ao município de Bom Jesus, na região conhecida como Campos de Cima da Serra, ao nordeste no estado do Rio Grande do Sul. Atualmente com cerca de 12.000 habitantes, distante 220 km da capital Porto Alegre, a pequena cidade teve seu tempo áureo no passado tropeiro. Localizada na fronteira para o estado vizinho de Santa Catarina, um de seus caminhos é o Passo de Santa Vitória, situado na região. Por causa da altitude de pouco mais de 1000 metros, o inverno faz-se mais rigoroso em Bom Jesus. Vestuários pesados como ponchos e cobertores de lã de ovelha; e o uso de aquecimento com fogões a lenha¹⁷ dentro das casas são elementos comuns a residências de todas as classes sociais. A economia ainda é fortemente agropecuária, em formato familiar e de pequenas propriedades, apesar de aproximadamente 60% da população ser residente em área considerada urbana. Destacam-se também algumas cabanhas criadoras de animais reprodutores para o gado e uma beneficiadora de café como os empreendimentos economicamente maiores (PNDU,2000; IBGE, 2009).

Casa Branca é o nome da localidade no interior do município de Bom Jesus, onde está o sítio que pertenceu a minha bisavó, assim como o outro sítio onde meus avós moravam. Eles foram os primeiros proprietários a efetivamente desenvolver atividades pecuárias e de subsistência naquela porção de terra. Ambas as propriedades encontram-se atualmente como eram no passado, com a mesma delimitação geográfica, as divisas marcadas pelas taipas de pedra erguidas por meus avós, e as casas de madeira construídas na época ainda intactas. Casa Branca é situada a uma distância de aproximadamente vinte quilômetros partindo do centro urbano de Bom Jesus; a estrada alterna solos com trechos de terra e trechos de cascalho de pedra. Durante a etapa da Vivência em Campo, o deslocamento foi feito por veículo automotivo: em caso de sol o avanço foi lento devido aos buracos e cascalho e em caso de muita chuva, por vezes a estrada tornou-se intransitável, restando apenas retornar e aguardar nova tentativa em outro dia. Se o percurso era feito à noite, a velocidade reduzia-se ainda mais, pois a única iluminação eram os faróis do carro para alertar o cuidado com as muitas pedras soltas.

¹⁷ (ver fig.3, p.55),

4.1.2 O Grupo de Artistas

Na metodologia de pesquisa, a escolha foi trabalhar com um grupo de artistas em vez de desenvolver um trabalho solo. A expectativa era que a diversidade de sujeitos possibilitasse a manifestação da diversidade cultural encontrada na vivência, de forma que o processo em grupo atender melhor à investigação de cruzamentos entre a cultura popular e a criação cênica, delimitados nessa pesquisa,

Quatro artistas fizeram parte da criação de “Oô de casa!”. No processo de criação, atuei como intérprete e criadora. Também conduzi o treinamento corporal na etapa de Preparação e fiz a direção de cena. Além de mim, integraram o grupo de artistas: Rafael Salib (músico) e Cristina Salib (atriz), que foram convidados pelo critério da ancestralidade em comum - ambos são meus irmãos. A quarta integrante foi Tefa Polidoro, que à época da etapa da Vivência em Campo era concluinte do bacharelado em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), convidada pela característica de não possuir ascendência hereditária ligada ao tropeirismo.

Rafael Salib tem uma longa história com o violão, vinda da infância quando o instrumento era quase maior que ele. Tenho na memória a lembrança de acordes na madrugada e de ensaios ruidosos no domingo de manhã. Licenciou-se em Música pela Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) em 2006 e atua com ensino de Música no Colégio Sinodal (São Leopoldo), pesquisa o estilo musical blues, atua com bandas musicais e especializa-se em produzir trilhas musicais. Em “Oô de Casa!”, é o autor da trilha sonora e participou de todas as etapas descritas do processo.

Cristina Salib (atriz), no período da etapa da Vivência em Campo, acabara de concluir a Licenciatura em Teatro pela UFRGS. Das aulas de dança na infância, enveredou-se pelo teatro escolar e não parou mais. Sendo irmã caçula de uma bailarina e um músico, lembro-me de inquiri-la arduamente sobre sua escolha profissional: há certeza dessa identidade teatreira? A conclusão da Graduação no Departamento de Arte Dramática (DAD-UFRGS) responde que sim. Aos meus pais resta a pergunta de onde saiu tanto artista.

Tefa Polidoro, na época das vivências em Bom Jesus, era aluna do DAD-UFRGS, cursando o Bacharelado em Teatro, em fase de conclusão. Aderiu a essa pesquisa em fevereiro de 2009, nas incursões a campo que partiram de Caxias do Sul, cidade em que reside. Sua formação também inclui o balé clássico, aprendido nas academias e festivais de dança. Apesar de não mais atuar com balé, é interessante notar como o treinamento exaustivo da técnica deixa suas marcas mesmo anos depois. No critério de ancestralidade, Tefa é convidada por sua exclusão: seus antepassados não pertencem à cultura tropeira, mas sim à imigração italiana na região urbana e rural de Caxias do Sul, ao imaginário da uva e do vinho.

O grupo foi composto temporariamente de um quinto integrante, que acabou por desvencilhar-se da pesquisa logo em seguida. Seu comparecimento constou de uma ida ao campo e um ensaio de criação. A sua participação marcou-se no sentido de uma diferenciação do restante do grupo, pelo fato de que não ter realizado a etapa de Preparação (descrita adiante). Com isso, seus registros foram desconsiderados, devido a não conclusão do processo de vivência em campo e criação cênica.

4.1.3 As mulheres da Rota Tropeira

Artulina é minha avó, e também avó de Rafael e Cristina. Ela é quem conta do falecido avô Albino, seu marido e tropeiro. O Vô Albino é um caso de tropeiro “de profissão”: fazia tropa para os outros, sistematicamente, para ganhar um pouco de dinheiro. Suas histórias fazem parte de minhas memórias e de meus irmãos. De todas as mulheres, foi a vivência mais constante do grupo. Atualmente mora em Caxias do Sul (segunda maior cidade do estado do Rio Grande do Sul). Oriunda da localidade de Casa Branca, ela migrou para a zona urbana da pequena cidade de Bom Jesus e depois para a cidade grande de Caxias do Sul, repetindo na individualidade a grande migração do campo para a cidade da população brasileira nas décadas de 1960 e 1970.

Angelina é prima distante, descendente do irmão da bisavó Dahuna, o finado Jorge. Anciã atendida pela filha Suzana, o encontro ocorreu em sítio de sua propriedade, no interior de Bom Jesus. Seu marido é quem fazia tropa quando

precisava. De fala baixa, gestos contidos e olhos muito profundos, seu corpo tem o peso e a densidade dos anos vividos. Sua filha Suzana é quem fala mais e com movimentos leves e diretos vai mostrando objetos e construções guardados do tempo, com desvelo e carinho: um carro de boi, o pilão, as peneiras.

A Professora Lucila Sgarbi atendeu o grupo com preciosa atenção. Residente da zona urbana, há muitos anos ela dedica-se a resgatar e preservar a cultura do tropeirismo no município. É colaboradora de projetos turísticos e culturais do município, pesquisadora de Memória Oral e idealizadora do SENATRO (Seminário Nacional sobre Tropeirismo) realizado anualmente em Bom Jesus. Sua indicação levou a conhecer outras duas mulheres ligadas ao tropeirismo: Dona Rita e Madalena.

Dona Rita é um caso raro de uma mulher que fazia tropa, ela mesma, por necessidade do marido acidentado. A ela pode-se chamar tropeira. Reside na zona urbana, na cidade. Contou que ministra algumas oficinas para as crianças nas escolas do município, demonstrando a maneira que costuma usar para colocar e amarrar cargas.

Madalena, ou Magdalena, é filha de um tropeiro. Ela nos conta de seu pai, que gostava de fazer versos. Atualmente, sua residência na zona urbana de Bom Jesus localiza-se próximo ao hospital da cidade. Abriu sua casa para o grupo em uma tarde de domingo, contando suas histórias fantásticas (literalmente), confiando na idoneidade dos seus ouvintes.

4.2 Vivência em campo

4.2.1 Preparação

A etapa de Preparação, antes da ida ao campo, serviu para localizar e instrumentalizar os artistas do grupo, a expectativa de cada um sobre estar em campo e quais as escolhas metodológicas assumidas. Por meio do treinamento corporal em sala de ensaio, a etapa ocorreu no mês de fevereiro de 2009, com encontros semanais. Realizei a direção desses momentos, perfazendo minhas tarefas individuais em tempo separado.

A primeira tarefa consistia de exercícios de *percepção* corporal, aliados a movimentos simples do cotidiano como deitar, sentar e caminhar. Sobre o corpo e a preparação, afirma Rodrigues (1997, p.148):

A preparação para o campo exige centração, com todos os atributos do que seja eixo: postura, neutralidade e um estar presente (= envolvimento com a realidade, despojado dos pré-conceitos, relacionados à dança). Ao mesmo tempo há que se ter um corpo aberto para o recebimento do material da pesquisa em si mesmo.

Por isso, durante o treinamento corporal, também foram evidenciados alguns conceitos oriundos do conhecimento somático e dança contemporânea sobre a observação do movimento:

- dos conceitos de Bartenieff (2002) destaca-se a iniciação de movimento, a classificação do movimento em gestual ou postural e a percepção do tônus muscular envolvido em cada um (esforços);
- de Alexander (1992) foram feitos exercícios corporais envolvendo o conceito de imagem corporal fidedigna;
- de Feldenkrais (1977) atentou-se principalmente para o apoio do corpo na postura ereta, na conscientização da coluna vertebral em sua tridimensionalidade.

Algumas investigações de movimentos realizaram-se repetidas: dentro da sala de ensaio e em ambiente aberto, “ao relento” como chamado popularmente, mantendo-se a ciência da observação do corpo.

A seguir, realizou-se o trabalho corporal com as *matrizes*¹⁸ de minhas pesquisas anteriores na cultura popular¹⁹, aliado ao estudo da “Anatomia Simbólica” da obra de Graziela Rodrigues (1997):

- os pés;
- os joelhos;
- a pelve;
- a coluna;

¹⁸ Diversa da noção de “passo”, matriz é aqui entendida no sentido utilizado nas pesquisas de Graziela Rodrigues: como um conjunto de informações corporais que caracteriza e denomina um movimento, mantendo sua unidade na transmissão de um corpo ao outro e ao mesmo tempo, permitindo as variações e apropriações individuais. Vide a ginga: nenhum capoeira ginga igual ao outro, mas em todos reconhece-se a ginga (RODRIGUES, 1997).

¹⁹Cita-se como principais: **Tambor de Crioula** (Maranhão 2001/2002), **Jongo e Batuque de Umbigada** (São Paulo 2002/2003).

- o tronco;
- os membros.



Fig. 1 – Etapa de Preparação: Os Pés

A segunda tarefa realizada nessa etapa é a investigação dos registros corporais do artista sobre a cultura popular em suas manifestações na história de vida de cada intérprete. Igual necessidade é apontada por Graziela Rodrigues, em várias passagens, no assim chamado “inventário pessoal” (RODRIGUES, 1997). Dividindo o espaço da sala de ensaio, ambas intérpretes realizavam suas tarefas de caráter individual de exploração de movimentos e estados corporais ativados pela memória e imaginário.

No início, as duas intérpretes traziam uma reprodução das matrizes já treinadas, mas um desconhecimento de equivalentes deles na sua história de vida. Na continuidade do treinamento corporal, a partir do reconhecimento da propriocepção e consciência do movimento (que no conjunto essa pesquisa chama de *percepção*) no corpo próprio, e da progressiva introdução do contato em dupla (investigação do corpo do outro) (intérprete), já era possível perceber algumas matrizes pessoais de movimento.

A maior dificuldade apresentada foi corpos ainda transitórios nas suas possibilidades de movimento, dinâmicas e gestualidades, com aspectos em busca de resolução entre um estado corporal cotidiano e um estado corporal do imaginário, presente cenicamente. As fragmentações mais notadas eram entre “fazer de conta” da ação cênica, em vez de realizar a ação cênica: o corpo recortava alguns

elementos da ação corporal e os apresentava como se fossem a própria ação, de modo a permanecer em um estado de esforço confortável e previsível. Conforme minha interferência e como corpo em contato, progressivamente os demais aspectos eram integrados: o corpo esquentava, saltava, respirava ofegante, e finalmente estava lá, alerta e consciente (propiocepção). Por alguns instantes, minutos, até retornar ao fragmento. Os relatos das artistas diziam do cansaço e da dúvida ansiosa: “está certo isso?” e “está errado assim?”.

Na Preparação foca-se o desenvolvimento da habilidade de deslocar a atenção do corpo próprio para o outro, e para si novamente, até progressivamente abarcar eu e o outro, e não apenas eu ou o outro. O antropólogo moderno toma notas em seus diários de campo, através de uma metodologia antropológica conduzida pela capacidade da estranheza. Como artistas cênicos, a principal diferença de estar em campo é a capacidade de “tomar notas” no corpo²⁰.

Incluir o corpo do pesquisador a ser observado por ele próprio junto aos outros corpos pesquisados é um diferencial e fornece a base de informações sensoriais para os Ensaios de Criação. Essa relação “observar eu-outro” leva o corpo a um estado diferenciado de presença corporal. Diferente da presença cênica (que rompe com o cotidiano para instalar o aqui-agora da cena, mágico e imaginário), o estado corporal na pesquisa de campo situa-se em um entremeio, pois não se pode romper com as necessidades de segurança, organização e provisão de materiais que a pesquisa de campo requer constantemente.

Registra-se aqui um episódio assaz interessante para o entendimento sobre o corpo presente do artista-pesquisador no campo. Durante a exposição dos andamentos de trabalho junto aos demais colegas da pós-graduação, recorda-se o estranhamento surgido com os termos utilizados nessa pesquisa, como “registros corporais” ou “pesquisa corporal”: isso era possível? Na dança, a explicação mais próxima seria relacionada à “consciência corporal”²¹. Tomar consciência das sensações físicas e emocionais, das posturas assumidas e dos pontos de apoio, do tom de voz, do tônus muscular, das imagens que afluem; ao mesmo tempo em que todas essas instâncias são pesquisadas no corpo do outro; é a melhor definição disposta. No teatro, esse estado nem cotidiano nem cênico pode ser relacionado, grosso modo, ao pré-expressivo da Antropologia Teatral (BARBA & SAVARESE,

²⁰ O que não exclui a feitura de diários, de registros fotográficos e videográficos.

²¹ Recorda-se o legado onipresente das técnicas de educação somática na dança, já citado.

1995).

Do *eu* para o *outro*, da *percepção* para a *memória*, do *imaginário* para as *matrizes corporais*, e de volta ao *eu*. O circuito percorrido com o fio da atenção observadora afirma a experiência e sua valorização. Sem julgamentos meritórios, no valor da vivência foi construída a questão central na Preparação e no Campo: o que foi realizado, de fato? O que o seu corpo fez hoje? O que foi dito na história ouvida? Nas palavras da fenomenologia: “Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

O foco não é a causa da ação, ou a história “como gostaria”: o objetivo proposto apresenta o rumo, mas não se torna o caminho. O campo é um grande desconhecido: procuram-se as mulheres de tropeiros, mas o que de fato se encontrará é inesperado. A riqueza da pesquisa de campo consiste em suspender o certo e o errado da pesquisa, o sucesso e o fracasso: o campo é o que ele é, e a pesquisa é a vivência nele. A estrada revela-se outra, as casas descobrem-se fechadas, e nada disso é fracasso ou perda de tempo. É o campo pesquisado, como ele é e não “como gostaria”: as pessoas adoecem e as estradas não têm placas.

4.2.2 Vivência com as mulheres da Rota Tropeira

“O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14)

Nos meses de março, abril e maio de 2009 ocorreu a pesquisa de campo, realizada em idas e vindas em dias de sexta, sábado e domingo. Durante esses meses, os ensaios continuaram a ocorrer, com o objetivo de resgatar, através do exercício da alteridade, os momentos de contato com as mulheres da vivência em campo. Durante a estadia, procurou-se o estar junto às mulheres pesquisadas, em seu cotidiano. A intenção era sempre interferir o mínimo possível no andamento de suas atividades, solicitando-se simplesmente acompanhá-las. A única exceção foi a avó Artulina, hábil condutora nesses caminhos, que abriu as portas e levou-nos ao seu antigo sítio, onde nasceu minha mãe, Maria (e mãe de Rafael e Cristina), e onde agora vive uma antiga vizinha, cujo pai foi tropeiro e chegou a fazer tropa com meu

falecido avô Albino. Não havia nenhuma entrevista (estruturada ou não) a ser cumprida, e os meios de registro foram os mínimos possíveis em um primeiro contato, deixando os processos de atenção do corpo disponíveis ao outro. Os poucos registros audiovisuais realizados para essa pesquisa foram feitos sempre em um segundo momento, com o consentimento prévio de todos os participantes.

Também não havia pressa para superar um primeiro estágio de estranhamento. O diálogo começava devagar, e as perguntas surgiam naturalmente, de acordo com o encaminhamento dos relatos que traziam à tona o passado tropeiro. Nas últimas idas, em vários momentos, simplesmente não haviam perguntas, nem da parte dos pesquisadores, nem da parte dos pesquisados. Passava a existir um estar ali, como um contato de pele, uma imersão em um mesmo “caldo”, em um tempo da memória e do imaginário.

Pela proximidade dos laços de família, a avó Artulina foi a vivência mais permanente e aprofundada. Os encontros de Vivência em Campo foram realizados aos finais de semana, e por isso, muitos tomaram o formato da visita do domingo: sala e café.

Com a avó Artulina participou-se de um cotidiano mais prolongado. Atualmente, ela reside na cidade de Caxias do Sul, mas na ocasião havia acompanhado os filhos até Bom Jesus, no dia anterior. Na chegada ela já esperava com o almoço pronto.

Na entrada do sítio, de propriedade do tio Américo (irmão de minha mãe, Maria e filho de minha avó Artulina), foi posto a seu pedido a imagem de São Sebastião, conhecido por proteger o gado. A imagem ficava afixada na taipa da mangueira, um cercado restrito de taipa que fica próximo da casa para cuidados com o gado

A avó Artulina foi a condutora de caminhos até as terras na Casa Branca, distrito no interior, onde ainda está a casa que o meu avô Albino (seu marido) ergueu, e as terras vizinhas que foram propriedade da minha bisavó Dahuna (mãe de Albino). Fazia tempo que a avó Artulina não visitava essa região ainda mais afastada. A estrada não rendia, muito tempo e muito espaço a ser vagarosamente percorrido. Foi preciso ter paciência e respeitar o tempo, que pertencia mais à estrada dos que aos viajantes.

Chegando ao sítio, todas as porteiras estavam fechadas e a casa estava vazia. Mesmo assim, entrou-se para conhecer parte das terras.



Fig. 2 - Sítio que pertenceu à Vó Artulina, na localidade de Casa Branca- Bom Jesus (RS) – Abril/2009, registro do grupo.

Os relatos surgiam à medida que a avó Artulina chegava a cada lugar: “aqui eu atirei em um ladrão, aqui a gente guardava o gado, aqui eu perdi um filho porque um boi me prensou contra a parede”. Assim mesmo, todos os trechos misturados. Sobre essa mistura de assunto e de coisas, lembrei-me da minha mãe Maria, contando-me em outra ocasião: “a gente rezava o terço e depois a tua avó ia carregar a garrucha. Achava engraçado: largava o rosário e pegava a arma.”

Logo adiante, estava o olho d’água cavado há muitos anos atrás: “pegava água muito longe, aí fui cavando e limpando esse olho aqui”. O açude feito na época apresentava-se barrento: o olhar da vó Artulina demorou-se nas águas sujas. Assim, ao fim do dia, ficou a pequena casa para trás. Na saída, Artulina ficou imóvel e respirou fundo, com a mão no peito, por apreensivos minutos. Era a emoção visível de uma época difícil e saudosa da terra perdida.

No retorno, Rafael e Cristina comentaram que nunca haviam ligado as lições da aula de história com a história da família: afinal, eles eram os filhos dos migrantes expulsos pelas dívidas da terra, e não sabiam disso. Enfim, eu também era o “outro” naquela figurinha desenhada no livro a mostrar o fluxo de migração dos pequenos proprietários expropriados a seguir para o meio urbano.

A casa de Angelina foi encontrada por uma estrada que passa literalmente sobre o rio. Há um “passo” na pedra de basalto, um vau onde o rio é mais raso.



Fig. 3 – Passo sobre rio dos Patos, a caminho da localidade de Capão dos Patos - Bom Jesus (RS). Março/2009, registro do grupo.

Se o nível do rio estiver alto ou a corrente muito forte, simplesmente não há passagem para automóveis de passeio. Por conta disso, nos períodos mais críticos de chuvas, Angelina fica na cidade, onde sua filha Suzana pode cuidar dela. E as duas ficam na saudade do sítio, que é onde realmente gostam de estar.

Na casa de Angelina, foi servido café. Seu marido foi tropeiro, fazendo tropa para seus produtos, de vez em quando tropeava para outros. Bem idosa, ela falava pouco e baixo. Suzana, sua filha, é mais expansiva e foi mostrando coisas da época de tropa: uma carreta de boi, pilão, peneiras. Na passagem para a casa de queijo havia um couro cru de boi, estendido para secar. De volta ao interior da casa, surgiram fotografias empoeiradas dos avôs e pais, já falecidos. São imagens da época em que as fotografias vinham em quadros de papelão e retocadas de aquarela colorida. Outros parentes vieram acompanhar a conversa, sentados na caixa de lenha (um banco de sentar cujo interior é usado para guardar lenha seca para o fogão): “olha quanta gente saiu desses aí, tão poucos e agora tem tantos

espalhados no mundo!”

Em outro dia, o encontro foi na cidade, na casa da professora Lucila, uma pesquisadora do tropeirismo na região. Lucila trouxe dados históricos. Foi ela a responsável por nos indicar outras importantes mulheres para nossas conversas: dona Madalena e dona Rita.

Dona Madalena era filha de um tropeiro. Ela contou histórias sobre tesouros escondidos que misturam memória e imaginação. Seu pai era, além de tropeiro, benzedeiro, que de acordo com a tradição popular brasileira possui o domínio de preces específicas, sendo capaz de realizar pequenas curas e alguns desejos do pedinte. Segundo ela, depois que seu pai faleceu, ela passou a fazer as rezas para as pessoas, já muitos vinham de longe e ela não queria que perdessem a viagem. Dona Madalena passou a sensação de casa vazia, de quando os homens viajavam e passavam mais tempo fora do que em casa.

Dona Rita tinha uma história diferente das outras mulheres: ela era tropeira. Não era uma prática constante, mas quando o marido acidentou-se foi necessário que alguém levasse o excedente da produção e trouxesse o que o sítio não fabricava. Ela contou que não era uma opção, fazia porque precisava fazer. Mostrou uma série de artesanatos feitos em palha, reproduzindo o modo de carregar e descarregar as mulas de carga na tropeada.

4.2.3 Paisagem

A viagem para Bom Jesus é mais desconfortável que longa. Primeiro, percorreu-se um trecho de asfalto por cerca de uma hora e meia, até Jaquirana, município que marca o início da próxima etapa do caminho. Por mais meia hora, seguindo por uma estrada asfaltada, chegou-se então ao primeiro trecho de estrada de terra. Após outra meia hora percorrida, novamente encontrou-se pavimento de asfalto até o centro da cidade de Bom Jesus.

A primeira modificação sentida é a da paisagem. A paisagem é densa, sólida. Marca invariavelmente outro mundo, outro espaço. Os horizontes alargam-se em uma linha ondulada, abaixo o verde, acima o azul, na imagem símbolo do campo gaúcho. Na região dos Campos de Cima da Serra, soma-se a imponência das

araucárias, a mata de pinheiros nativos, que estabelecem uma linha vertical de ligação do céu com a terra. O olhar move a cabeça ao infinito, no horizonte e no céu.

A presença da estrada no cotidiano da pesquisa é constante. As mulheres procuradas estão separadas por terra, pedra e poeira. Muita pedra. Os espaços amplos são ligados pela estrada, mas as tropas iam atalhando pelos campos. A nós, não é permitido atalhar, o que causa um registro forte no corpo. O tempo escoar no deslocamento de um lado a outro. Tempo e espaço juntos em uma só unidade: quanto mais longe, mais demora. O tempo se dilata. Para as mulheres o relato do uso das estradas aparece, pois seus deslocamentos são entre os sítios e a cidade. Apesar de também utilizarem as estradas, os homens tropeiros tinham algumas outras trajetórias, seguindo pelos corredores de taipa, muros de pedras empilhadas para evitar a dispersão do gado.



Fig. 4 – Elementos Longínquos da Paisagem: Horizonte e Estrada. Abril/2009, registro do grupo.

Os campos também são cercados por taipas (fig. 5), algumas com idade de uma centena de anos. A pedra é um elemento de perenidade nesse espaço. No ir e vir, em que até mesmo as casas são levadas junto com a família na mudança, como

a casa de Angelina, as pedras permanecem. Em nosso caminho de volta, Artulina falou das pedras: “pedra é coisa que não acaba nunca. Sempre existiu e vai existir para sempre”. O limite é preciso e durável.



Fig. 5 – Elementos Próximos da Paisagem: São Sebastião sobre a Taipa e Mangueira de Taipa. Abril/2009, registro do grupo.

A primeira vez que se adentrou esta paisagem já com a pesquisa em andamento, com um corpo sensibilizado, a vastidão trouxe um sentimento de vazio muito grande. Parecia que ali não havia nada. Estava-se atrás de pessoas e só havia espaço e campo. Recorda-se da fala de Maria, filha de Artulina: “Vão fazer o quê lá? Lá não tem nada.” A vastidão trouxe junto um cansaço, um esvaziamento. Ansiava-se pelo espaço limitado, pelas paredes, que traziam a sensação de conhecido.

Na segunda vez, esse mesmo espaço já parecia repleto de vento e cheiro. O olho já conseguia naturalmente enxergar longe. A relação de limite não se dava com o horizonte longínquo e sim com o deslocamento dos outros corpos do grupo. Aqui brota outro dado importante: as mulheres lidam com um espaço mais próximo e contido no seu cotidiano, com o espaço da casa-galpão-crianças. Qual a relação das mulheres com a vastidão do horizonte? Para as mulheres que cresceram nesta paisagem, o horizonte é sentido como vastidão?

Na Paisagem, o corpo lida com elementos próximos e elementos distantes, cada um trazendo dinâmicas específicas de estados corporais e movimentação. O elemento distante mais presente é o horizonte, na linha que reúne o verde dos

campos com o azul do céu, em uma imagem simbólica de muita força na cultura gaúcha. A estrada também é um elemento distante, porque leva o olhar do vivente para longe, para o destino de chegada. A estrada que se pisa quase não é estrada, é só terra; a estrada mesmo é aquela longa linha que corta os campos em pedra e terra amarela.

Os elementos próximos da paisagem excluem a casa que se habita, que devido a sua importância torna-se elemento próprio. Então, tem-se a presença da mangueira de taipa, localizada perto da casa, que serve para reter o gado de forma a fazer a lida. Sobre a taipa, no sítio de propriedade de Américo Salib, filho de Artulina Salib, encontrava-se a imagem de São Sebastião, considerado protetor do gado. A imagem foi posta por Artulina, depois de ter sido benta e rezada.

4.2.4 Casa

A casa é o espaço da mulher por excelência: nele os alimentos são preparados, os filhos alimentados, os doentes cuidados. Em um passado não muito distante, os filhos nasciam em casa. Apesar de o corpo adquirir uma dinâmica de movimentos mais diretos e próximos, quando na relação com a casa, a onipresença do horizonte não se desfaz, parecendo que estar dentro de casa é uma exceção mesmo para as mulheres.



Fig. 6 – Espaço da Mulher: Casa e Cozinha. Abril/2009, registro do grupo.

Podem ser considerados espaços de transição entre o espaço aberto, de horizonte, e o espaço fechado da casa. A janela era um deles, talvez mais significativo que a porta, que ao abrir e fechar já determinava se o corpo está dentro ou fora. Porém, a janela permitia um corpo intermediário, de olhar ao longe ainda que dentro da casa.



Fig. 7- Espaços de trânsito e transição: janela (casa/horizonte) e galpão (homem/bicho). Abril/2009, registro do grupo.

Outro espaço de transição era o galpão, anexo a casa, sempre próximo, às vezes com duas portas comunicantes, uma que abre na casa e uma que abre no galpão. Lá ficavam os materiais para lidar com os bichos. Durante a noite, às vezes

ficavam os cavalos, e quase sempre as vacas de leite, aguardando a ordenha matinal. A transição nesse espaço era entre um corpo de gente e um corpo que se aproxima das características do bicho, para poder lidar com os animais: transita entre o nível médio e baixo, usa a posição de cócoras. As ações de espreitar, tocar, acariciar, sentir o cheiro, fazer estalos e barulhos com a boca, são compartilhadas entre seres humanos e animais.

No ato de contar suas histórias ligadas a esses espaços, o corpo modificava-se: a voz e o apontar das mãos vem junto na ação de uma dinâmica diversa do cotidiano. “Foi nesse canto que a vaca me prensou com as guampas e eu perdi o nenê”, conta minha avó Artulina. Foram dez filhos, dos quais cinco vivos, sendo minha mãe a mais velha. Todos são igualmente contados e sentidos como filhos, vivos ou mortos.



Fig. 8 – Artulina Xavier Salib, esposa de Albino Abrão Salib – tropeiro. Abril/2009, registro do grupo.

4.2.5 Baile

Os espaços de baile, de festa, são os espaços comunais, que por sua vez, são os espaços religiosos. A igreja conta com um salão anexo, onde são realizados os almoços e danças. Quando não havia o salão, a comunidade reunia-se igualmente no entorno da igreja.

A Festa da Nossa Senhora Mãe dos Homens aconteceu no dia três de maio

de 2009. O dia estava muito frio, mas ainda assim encontrou-se no pavilhão da igreja um curioso resquício do baile da noite anterior: um homem dormindo ao relento, tendo resistido às baixas temperaturas.

Esta festividade configura-se em um elemento importante do imaginário pessoal, pois em pagamento de promessa à Santa, escutou-se desde criança a avó Artulina contar a história de minha mãe Maria ainda muito pequena a percorrer a Procissão carregando uma coroa de flores, por ter se salvado de uma picada de cobra graças à intervenção da Virgem, segundo minha avó. Escutou-se essa história muitas vezes, em uma narrativa fragmentada: a avó mais descrevia trechos do acontecido do que narrava cronologicamente, combinando e recombinao as partes.



Fig. 9- Festa de Nossa Senhora Mãe dos Homens, localidade de Casa Branca (interior de Bom Jesus – RS). Maio/2009, registro do grupo.

Na edição atual, a Procissão não existe mais. Pelos indícios, é provável que já não ocorra há alguns anos. Apenas o resquício dela permanece: a imagem da Santa é retirada do altar, enfeitada com flores de outros anos, colocada no andor na porta da igreja e adentra daí de volta ao seu altar, carregada nos ombros somente nesses poucos metros. O porquê dessa ausência é difícil de determinar. Pode-se citar a migração da população local, o público reduzido ou a modificação do significado da festa, sem poder estipular uma causa precisa.

A cerimônia foi bastante simples, fazendo jus à capela e a comunidade da região. Ao final da missa, seguimos para o salão paroquial, onde seria servido o churrasco e depois aconteceria o esperado baile. Almoçou-se muita carne, salada e pão. O salão estava cheio e as pessoas estavam muito animadas, sentadas a conversar e comer.

Seguiu-se então o baile no salão paroquial. Era possível escutar a música de longe. Percebeu-se que havia uma banda tocando músicas da moda. Quando entrou-se no salão uma surpresa: ninguém estava dançando. Havia menos pessoas do que no horário do almoço e todos estavam sentados nos cantos sem se mexer. A sensação era de que todos estavam olhando para os “estranhos”, o grupo de pesquisa. Com a demora e o repertório do conjunto musical deslocado em músicas pop, saiu-se em seguida, já que o desconforto era grande e não parecia que o baile de fato se prolongaria, ao contrário da estrada a atravessar de volta.

Se o baile esperado não aconteceu, outro baile improvisado e imprevisto ocupou a noite anterior. Longe da Casa Branca, no sítio de pouso, os tios Américo e Sebastião retornaram cedo do campo. Tio Sebastião, filho do avô Albino, tropeiro, ficou a cantar com visível comoção a música Tropeiro Velho, de autoria do artista Teixeira:

Sentado a beira do fogo,
Sentindo o peso da idade.
Tão triste o velho tropeiro,
Quase morto de saudade.
Oitenta anos nas costas,
Sempre lidou com boiadas,
Mas nunca em suas andanças,
Deixou um boi na estrada.
Agora não pode mais,
Seu corpo velho, cansado,
Às vezes fica caducando,
E começa a gritar com o gado.
"Éia boi, éia boiada!"
Se assusta e recobra os sentidos,
E outra vez fica calado.
Pois este velho de oitenta,
Muito pra mim representa,
Ouça os meus versos rimados.

Tropeiro velho de tanta tristeza,
Esconde o rosto na aba do chapéu,
Olhos cravados no fogo do chão,
Olha a fumaça subindo pro céu.
"Quebra de um tapa o teu chapéu na testa,
Esqueça o teus oitenta janeiros,
Repare os campos lá vem a boiada,
Pela estrada gritando os tropeiros."
Tropeiro velho não levanta os olhos,
Não tem mais força é o peso da idade,

Acabrunhado a beira do fogo,
 Está morrendo de tanta saudade.
 “Tropeiro velho sou um moço novo,
 Uma proposta lhe farei agora,

Me dá o pala, o relho e o chapéu,
 Bombacha e botas e um par de esporas,
 Me dá o cavalo e o arreio completo,
 Vou continuar no teu lugar tropeando.”
 Tropeiro velho levantou os olhos,
 Sentado mesmo me abraçou chorando,
 Beijou meu rosto e foi fechando os olhos,
 Entregou tudo e morto tombou.

Morreu feliz porque vou continuar
 As tropeadas que ele tanto amou.
 Enterrei ele à beira da estrada,
 Pra ver a tropa que passa e se vai.
 Leiam na cruz, vocês vão saber,
 Tropeiro velho é o meu próprio pai.

Adeus meu pai,
 Tropeiro dos pampas,
 Teu pensamento cumprirás teu filho.
 Estou fazendo aquilo que fizestes,
 Grito a boiada em cima do lumbrilho.
 Tropeiro velho hoje descansa em paz,
 Estou fazendo aquilo que ele fez,
 Os anos passam também fico velho,
 Vou esperando chegar minha vez.

Enquanto um cantava e declamava, outro tocava o violão e a avó Artulina deslizava dançando, dizendo que naquele tempo, baile bom tinha “xote de rodiá a saia”. Nesse momento de lembrança, o corpo toma a qualidade do movimento do corpo da mocidade, de peso leve e pés rápidos, com braços e mãos pontuando o espaço e o quadril sentido de enraizamento com o solo. Seguiu-se os causos de assombração, as risadas e tudo terminou de repente com o imperativo do trabalho no dia seguinte. Passado esse momento, já de volta a Sala de Ensaio, foi Rafael quem observou: “A gente foi para ver um baile e eles é que fizeram um baile para a gente”.

4.2.6 Ancestralidade

Descobrir a ancestralidade implica em reconhecer e ser reconhecido por sua identidade (BARTH, 1998). Exemplo disso, depois que as incursões pelo interior de Bom Jesus tornaram-se conhecidas, ocorreu a identificação como a “neta de tropeiro” e um aval de pertencimento cultural, em vez do apontamento como a estrangeira, estranha ou “pesquisadora”.

Também é importante citar as relações de conexão do corpo com os espaços. A ancestralidade é a mais importante delas, e liga não só os espaços como também o tempo passado e presente. Ela é deflagrada na construção de uma genealogia, quem é filho de quem, em que todos ocupam um lugar, e que é rememorada sempre que uma pessoa é apresentada. A genealogia lembrada é estruturada na conexão do vivente com aquele que lhe é apresentado. Assim, à esquerda da imagem, Angelina, é filha do falecido Véio Jorge, que é irmão da finada Dahuna, que é mãe do falecido Albino, que é marido de Artulina, à direita da imagem.

Na conexão da verticalidade, que liga os vivos da terra aos mortos no céu, a imagem das araucárias é a linha vertical que corta a paisagem e transforma em símbolo a ancestralidade do imaginário.



Fig. 10 Esquerda: Angelina e Artulina; Direita: Araucária. Conexões: ancestralidade e eixo céu-terra. Abril/2009, registro do grupo.

4.3 Ensaio de Criação

Os Ensaio de Criação constituíram-se de momentos separados fisicamente

da pesquisa de campo, e foram realizados nos meses de março a agosto de 2009. Ocorreram no espaço da sala de ensaio e dele participaram os integrantes do grupo de pesquisa. Esta etapa iniciou após as primeiras idas ao campo, de forma que, cronologicamente, sobrepõe-se parcialmente à etapa da Pesquisa de Campo.

Nos Ensaios de Criação concentram-se os maiores questionamentos quanto ao processo criativo. Pragmaticamente, sabe-se que a transposição e elaboração da experiência de campo concorrem significativamente na criação do corpo cênico, pelos relatos de diversos criadores (FERRACINI, 2001; RODRIGUES, 1997; SANTOS, 2002). A metodologia e epistemologia desses procedimentos são férteis de indagações e descobertas. Por isso, torna-se importante expor como esse processo desenvolveu-se nesse estudo específico para localizar, enfim, o mapeamento e as contribuições encontradas para a dramaturgia do corpo. Essa etapa apresentou-se em intrínseca ligação com todo o processo criativo, mas para fins de explanação foi didaticamente dividida nas dimensões do “corpo físico, simbólico e imaginário”, na contribuição de Bosi (1992, p.324).

4.3.1 Primeiros registros: o corpo físico

Nos primeiros ensaios o corpo do artista foi solicitado em seu percurso de dinâmicas e sensações já experimentado na preparação do campo a partir da Anatomia Simbólica (RODRIGUES, 1997), que nessa pesquisa ficavam assim configurados:

- os pés em diversos apoios e enraizamentos no contato com o chão,
- os joelhos como transição de uma postura em pé e ao chão,
- o quadril com o movimento (interno ou externo) em oito (imagem da saia e do rabo),
- a coluna como ligação entre o céu e o chão (imagem do mastro votivo),
- o peito como espaço de elaboração do gesto dos braços e mãos (centro de afetividade),
- os olhos e ouvidos como partes do corpo em movimento além da percepção simples de órgãos sensores.

Um estado de atenção na função de um elo com o sensível²² predominou. A partir desse contato, as sensações do corpo em campo foram revisitadas: o corpo reconduziu as posturas e ações adotadas, em forma de lembrança, através do registro da atenção executada em campo. Ao início, a atenção sobre si tendia a internalizar o movimento, em um tempo suspenso, compondo posturas no nível médio e gestualidade indefinida.

Quando a experiência das diversas dinâmicas da etapa de Preparação impelia o movimento para as novas descobertas: às vezes a conexão com estado da atenção era perdida, levando o corpo a uma visível execução meramente mecânica, sem plasticidade de tónus muscular, para novamente recuperar a conexão com o imaginário e os registros sensíveis do corpo. Essa capacidade de perder-se e encontrar-se foi conscientizando as instâncias do sensível que o corpo cênico é capaz de assumir.

Não existe uma correção externa que defina a imitação realista como ideal. O intérprete deve adotar tantas quantas forem as posturas e ações que sente como fluxo e necessidade: é o seu corpo que determina qual será o recorte dos corpos físicos encontrados.

Assim como não interessa a imitação realista como finalidade, também não faz sentido a análise (desmembrar o todo em partes) em forma de codificação. O trabalho em ensaio com a imagem guardada pelo intérprete dos corpos físicos exige o processo de atenção sobre si, o mesmo já feito em campo, para servir de balizamento do sentido e pertinência do que o corpo executa.

Pessoalmente, por conduzir esse momento com Cristina e Tefa, pude perceber que permaneci em um espaço de transição, ora realizando em mim as orientações, ora observando e dirigindo o trabalho.

O corpo físico do intérprete desenha-se com o material que surge em repetição, que insiste em realizar-se nas diversas dinâmicas e espaços propostos. Essa repetição é o que funda a matriz para Burnier (HIRSON, 2003; SOUZA, 2005) e a Incorporação da Personagem para Rodrigues (1997).

²² Sensível é aqui tomado no sentido da instância definida pela fenomenologia.



Fig. 11 Uma primeira síntese realizadas por Tefa

Para esta pesquisa, a repetição é o mote para a síntese da criação do corpo cênico. Então, eis porque se fala em síntese na etapa de criação, e não mais em análise do movimento: da tese do corpo da mulher da rota tropeira na região dos Campos de Cima da Serra e da antítese do corpo do intérprete, vai-se elaborando a síntese do corpo cênico neste processo de criação.

4.3.2 *Corpo simbólico: Paisagem, Casa e Baile*

Os ensaios e a pesquisa de campo foram, aos poucos, identificando os espaços da Paisagem, da Casa e do Baile como significativos à estruturação da corporeidade da mulher da rota tropeira pesquisada. Nesse estágio do processo de criação existe um repertório pessoal de dinâmicas de movimento, em que cada intérprete elabora seu corpo cênico individualmente, sem haver a intenção de retratar fidedignamente a cultura pesquisada em cena. A Paisagem surge como o espaço que conduz a lembrança: sentadas na varanda, a avó Artulina e a comadre Nita olham ao longe enquanto contam as histórias passadas. O corpo dessas mulheres no campo aberto mostra-se em uma

amplitude de articulações ósseas: as costas abertas, os braços confortáveis com tanto espaço movem-se no ritmo do andar, os pés ganham a distância, a cabeça equilibra-se no alongamento da coluna cervical, os olhos vão ao longe facilmente. Entre os intérpretes, os relatos do espaço aberto reiteram o cansaço: cansa ocupar tanto espaço, principalmente no contraste do corpo apertado de andar sacudido no automóvel, cansa olhar tão longe.

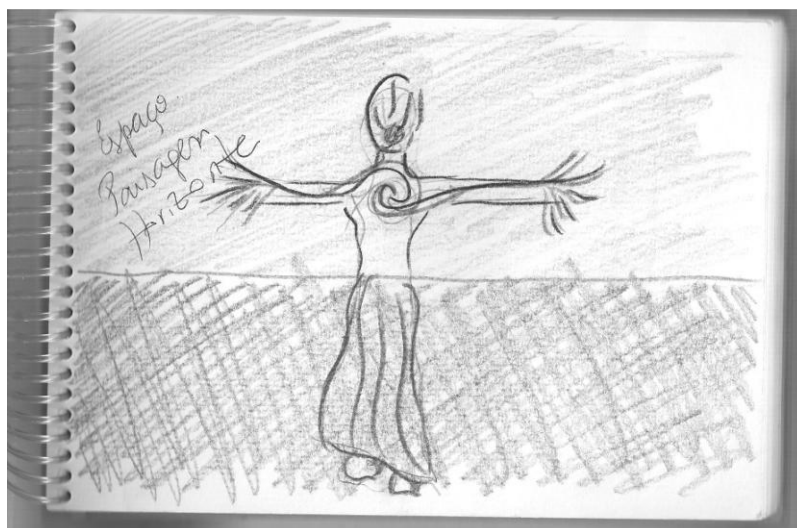


Fig. 12 Registro da imagem corporal do horizonte



Fig. 13 Imagem de “corpo horizonte” em cena

Individualmente, lidar com esta paisagem foi um registro forte no meu corpo e uma das primeiras relações nos Ensaios de Criação. Tinha a imagem das araucárias, com seu tronco vertical, muito presente, mas tentava repetir essa

verticalidade no meu corpo sem conseguir entrar no fluxo do movimento. Sentia o vazio e queria dar conta dele, queria ser do tamanho dele, como quem nega o nada: tem de haver algo aqui. Foi quando encontrei nas relações dos abraços, dos cumprimentos, o conforto do limite: para compor tanto horizonte, era o movimento do horizonte dos braços que eu buscava. Mas o que eu queria abraçar não era gente: queria era abraçar tanto ar e espaço longe. A linha dos braços estendida em oposição horizontal era a maneira de adentrar o espaço cênico e abarcar o vazio, inaugurando o roteiro (rota) de ações do meu corpo.

A amplitude da paisagem repetia-se em vazio e desamparo no corpo de Cristina. Ela trazia seus movimentos iniciais com o corpo enrodilhado, os pés instáveis em um enraizamento superficial, os olhos a insistir em observar o movimento de quem estava a sua volta, rolando e arrastando-se pelo nível baixo. Quando os braços começaram a levantar-se repetidamente, como quem pede colo, perguntei-me pelas crianças que não tínhamos visto. Nesta extensa paisagem, os objetos que Cristina experimentava nunca assumiam função de utilidade, eram enrolados, desenrolados, apertados, arrastados pelo espaço, como brinquedos.



Fig. 14 Uso do nível baixo e manipulação exploratória de objetos por Cristina.

Quando finalmente assumia a posição bípede, usando o nível alto, Cristina repetidamente permanecia na periferia do espaço, reforçando a sensação do vazio desocupado. A relação do seu corpo na paisagem vasta e vazia criava a cena.

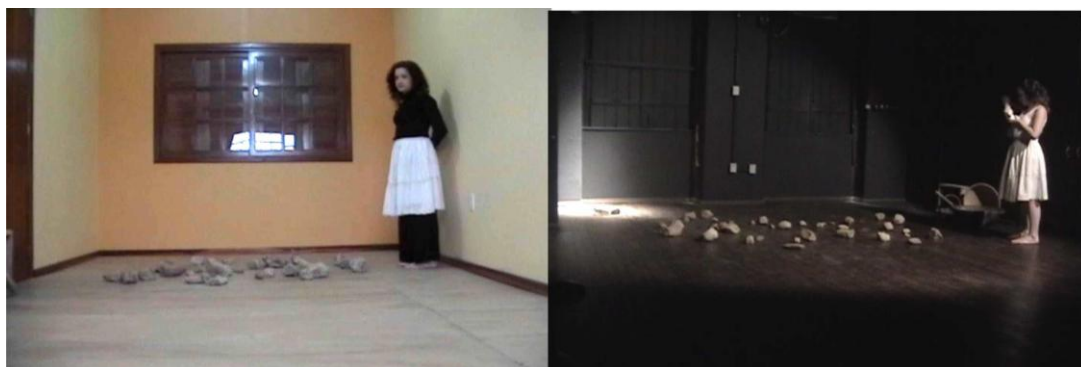


Fig. 15 Paisagem - Corpo na periferia do espaço: ensaio e cena.

A Casa surgiu nas dinâmicas do corpo de Tefa. Antes dessa pesquisa, ela já tinha estado na área rural com mulheres agricultoras, de modo que já esperava pela dificuldade e pela distância na Vivência em Campo, e realmente conseguia deslocar-se mais à vontade no espaço aberto. Em campo, vivenciou um contato bem próximo com Suzana, filha de Angelina, que ficou longos momentos a mostrar peneiras, pilão, colheres, formas de queijo e outros artefatos da lida doméstica. Suas primeiras movimentações nesse sentido ainda estavam muito ligadas à imitação realista, colocando-se como corpo cênico que representa seguindo a lógica da realidade cotidiana: primeiro pegar a colher, depois mexer, depois abaixar a panela. A representação também levava o corpo a um esvaziamento da síntese do corpo físico, a uma desconexão com o sensível. Representando, o corpo deixava de ser tão presente no território de troca do imaginário.



Fig. 16 Tefa explorando gestual das tarefas domésticas.

O Baile foi experienciado em ensaio de criação como matriz de movimento dos pés, de acordo com o sentido da movimentação da avó Artulina. Os pés atuam em conexão pelas bordas internas, com enraizamento médio, acostumados com o calçado que protege do frio e o chão de pedra e madeira. São passos próximos, firmes e curtos, que não arrastam, mas sim, articulam-se minimamente sobre a terra. Toda a cadeia muscular interna das pernas é acionada em direção espiral, levando o quadril a posicionar-se na tensão de oposição à báscula. Em consequência dessa matriz corporal, naturalmente os movimentos de girar e de relação do centro do peito com o outro (ainda que imaginário) surgem em variações pessoais.



Fig. 17 Baile – Tefa em ensaio e em cena.

O imaginário dos bailes apareceu forte e presente nos Campos de Cima da Serra como elemento da tradição, algo “de antigamente” e de “desde sempre”, que mesmo sua grande modificação recente pela tecnologia e indústria cultural não desfez seu imaginário. Certa vez, ao comentar com uma pessoa conhecida que estava a pesquisar na região da Casa Branca, a mesma manifestou-se de imediato: “Lá é onde tem uns ‘baile bom’ !”.

4.3.3 *Objetos Cênicos*

Os objetos cênicos da criação de “Oô de casa!” surgem da vivência em

campo. Às vezes são objetos dados em presente pelas pessoas com quem se convive, às vezes são aqueles que chamam a atenção e podem ser levados sem causar dano. Quando não é possível levar o objeto, as ações do corpo em ensaio solicitam algo que cumpra a sua função.

No meu caso particular, comecei a recolher pedras. Escolhia aquelas que estavam sobrando às margens da estrada para não retirar nenhuma do rio ou da paisagem natural. Lembrava de minha mãe contando de uma pessoa idosa, “Chico” Taipeiro, ou outro nome parecido que a memória confunde. Diz que era um velhinho que ia empurrando um carrinho e construindo as taipas, assentando pedra por pedra. Ela me conta da lembrança de ser criança e observar esse homem trabalhando. Em vários pontos da paisagem ainda existem os corredores de taipa que impediam o gado de dispersar-se. As divisas de terra entre os sítios comumente são delimitadas por taipas, algumas centenárias. De tudo que não existe mais, restaram as pedras: amontoadas para abrir estrada, nas mangueiras vazias ou nas lajes dos rios. A avó Artulina costuma recolher as pedras-bolhas do basalto que se abrem em cristais: ela atribui o poder de proteção contra o mau-olhado. Uma vez, na estrada, ela comentou: “pedra é coisa que nunca se acaba”.

Recolhi tantas pedras. Na sala de ensaio, a textura, a forma e o ruído delas faziam que o corpo adentrasse a cena de vez, como uma passagem do corpo cotidiano para o estado de atenção e prontidão da cena.

Com Tefa e Cristina, depois do ponto no processo de criação em que as matrizes passam a repetir-se, solicitou-se que as duas intérpretes trouxessem vários objetos, todos os desejados, para experimentar em ensaio. Tefa foi aos poucos trazendo bacias, balaio, peneira, flores. Eram objetos de relação do corpo com o universo da casa, com seus apetrechos. Uma vez em cena, os objetos fazem parte das ações da sua ocupação: carregar, descarregar, arrumar, levar de um lado para o outro. Ela também queria dançar e havia flores escolhidas para o baile. Mas uma flor se salvava para oferecimento à santa.

O objeto cênico também pode ser a ausência dele. A imagem de Nossa Senhora Mãe dos Homens tão presente nas histórias do passado torna-se ausente na procissão que não existe mais. Atualmente, ela é enfeitada minutos antes com as flores do ano passado, retirada do altar para ser recolocada em seguida. Na sala de ensaio, foi experimentada de várias maneiras transitórias pelas intérpretes, mas todas se rejeitaram na dramaturgia do corpo.



Fig.18 Níveis, espaços e objetos em cena.

Elegeram-se por último a boneca de pano de prato, característica da cultura gaúcha. A avó Artulina conta que quando criança ia lavar pano de prato no rio com sua mãe. E quando não ficava “branquinho” apanhava com o pano molhado e frio, em reprimenda para lavar novamente. Como condutora dos ensaios, observei as ações de Cristina de fora da cena. Tentou-se entender o que faltava, sem encontrar. Foi dentro da cena que visualizei a boneca pela primeira vez: brinquedos são dados às crianças! Dessa forma, esse objeto foi oferecido e passou a ser parte das ações.



Fig.19 Cristina com boneca, em cena.

Sobre esse contexto de relação da cultura popular com os objetos, Bosi fala

do “materialismo animista” como uma das suas constantes, ou “filosofia subjacente”:

Assim, um cabal empirismo ou realismo no trabalho e na esfera econômica básica se conjuga com um universo potencialmente mágico, ora fasto, ora nefasto, construído de acasos, azares, sortes, simpatias, maus-olhados, pés direitos e pés esquerdos, e se concretiza nos objetos que a crítica racionalista se acostumou a considerar *supersticiosos*: imagens, fotos, figas, fitas, amuletos, medalhas, bentinhos, pedras, ervas, animais, que compõem o sistema simbólico do animismo brasileiro nas suas faixas mais pobres, embora, a rigor, não exclusivamente nelas. (BOSI, 1992, p. 325)

Aos objetos concede-se os sentidos próprios dos seres humanos, como se de fato lhe pertencessem. Não é o caso de simples transposição de poderes por ignorância intelectual, como postulavam as primeiras análises etnocêntricas. O materialismo ancora-se na resistência do popular que lida diretamente com a necessidade da sobrevivência ao seu meio ambiente, seja a Natureza ou o Urbano. Com a unidade do fazer e do pensar que a vivência proporciona, não há sentido em separar manipulado e manipulador, de modo que o material e o animado confundem-se em objetos carregados de memórias e feitos.

Na casa de Angelina, um antigo carro de boi permanece guardado sob um teto de proteção contra o sol e a chuva. Apesar de não ser mais usado, também não foi cedido para o museu da cidade.

Tomados por este sentido da cultura popular, os objetos cênicos não funcionam como mero cenário ou ambientação. Não são alegóricos, nem explicativos. Não passam de mão em mão em cena, a não ser que seja esse o sentido da dramaturgia. Eles existem em extensão ao movimento do corpo cênico que o exige, com suas características de peso, textura e forma a moldar e impulsionar a ação corporal no espaço e no tempo da criação.

4.3.4 *Figurino: pele do corpo cênico*

Na dança, o alcance da herança dos “personagens” do ballet clássico provoca negações e reelaborações na dança moderna e contemporânea, no sentido de negar verossimilhança com os figurinos codificados. Diferente do teatro, que o

figurino assemelha-se um pouco mais à roupa do cotidiano. (PORTINARI, 1989; PAVIS, 2000; ROBATTO, 1994). Porém a vestimenta de dança seguiu de forma mais estilizada e funcional, na forma de collants, malhas inteiriças, segunda-pele, tops ou shorts elásticos.

Já nas diversas manifestações populares brasileiras, as vestimentas são destacadas em seu papel simbólico. Ao vestir, elas transformam o corpo no ser imaginário, em um significado diverso do sentido de fantasia ou falsidade. Uma elaboração sintética da diversidade da cultura brasileira de figurinos e sua carga simbólica no corpo pode ser encontrada em Rodrigues:

A Estrutura Física, fruto de uma anatomia simbólica, apresenta-se mais evidente quando o corpo está vestido com os elementos que integram a festividade. Nas partes do corpo vemos o movimento do que o sujeito se investiu. (RODRIGUES, 1989, p.93)

Nos relatos de campo, as mulheres da rota tropeira falam da roupa que era possível ter na escassez material. Para a festa e para a procissão não havia um traje extracotidiano, fantasioso. Era a vestimenta usada cotidianamente na moda da época; para as mulheres o conjunto saia e blusa mais acessível que o luxo do vestido. Existia a roupa usada especialmente aos domingos, “roupa de ir à missa”, como uma peça mais bem acabada e sem as marcas da lida do trabalho, porém destituída de caráter mágico ou fantástico. Com a dificuldade de conseguir tecido, por vezes de uma mesma peça de vários metros fazia-se roupa para mais de uma mulher da família, ficando o registro nas fotografias do mesmo pano ou modelagem.

No processo de “Oô de Casa!”, os movimentos das intérpretes indicavam a incoerência quanto ao uso do traje tradicional da prenda, representado principalmente pelo vestido e enfeites de fitas, babados e recortes. Nas veredas da ancestralidade, o corpo reportava um figurino ligado ao imaginário de outra mulher, igualmente gaúcha: a mulher da rota tropeira.

Assim, descartada a reelaboração de trajes típicos na obra cênica desse estudo, buscou-se outra possibilidade.

Pela mesma noção de necessidade e vinculação, explorou-se a idéia de investidura, na citação anterior de Rodrigues (1989): um figurino que tomasse parte no personagem tão intrinsecamente quanto a pele é parte do corpo, mas que o investisse dos sentidos cênicos. Dessa forma, a saia é a peça de figurino que ancora o corpo em cena. A partir dela o restante do personagem é vestido, na coerência do

imaginário proposto.

A autora também cita a saia como um elemento simbólico do movimento corporal, sendo uma peça central nas manifestações de norte ao sul do país.

No revestimento das ancas vemos uma peça de roupa que muito categoriza as manifestações brasileiras: são as saias. Feitas de várias cores, volumes, comprimentos e jeitos, elas reforçam o movimento da parte sagrada do corpo, o sacro. (RODRIGUES, 1989, p. 94)

No processo de criação desse estudo, solicitou-se que as intérpretes encontrassem saias assim que as matrizes individuais de movimento começaram a delinear-se. Tefa trouxe saias marrons e rodadas para ensaios, com comprimento na altura das canelas. Cristina achou a saia curta, com os joelhos de fora. Eu experimentava a saia longa e rodada que a avó Artulina havia feito anos antes a meu pedido, na cor branca com rendas de algodão.

4.3.5 Território do Imaginário: música e cena

Rafael Salib, músico, acompanhou as idas ao campo de pesquisa e compôs a trilha sonora, que foi surgindo junto com a criação das cenas. Seu processo de criação e composição musical é bastante intuitivo, apesar de resultado de seu conhecimento e formação técnica da linguagem musical. Quando perguntado sobre como conduz seu processo individual de criação, ele mesmo afirma que não sabe dizer muito de forma discursiva, pois o que diz, o diz em linguagem musical, na própria música que cria.

Se há baile, há música. A primeira composição de Rafael foi criada na solicitação do corpo que dança na investigação do espaço do Baile. Nas discussões em grupo, a metáfora com o espaço tornou-se presente: uma música para o espaço do baile, uma música para o espaço do vazio, de forma que a música aos poucos assumia o papel de paisagem sonora.

Com as duas primeiras músicas compostas, as dinâmicas de cada intérprete foram experimentadas individualmente. Ainda não existia um espaço compartilhado, uma cena comum. Para descobrir quais as relações existentes entre essas intérpretes, qual a dramaturgia do corpo, pesquisou-se sobre maneira o corpo ligado

ao estado da lembrança. Se memória e imaginário estão imbricados, como aponta Meyer (2001), os corpos que lembram em conjunto habitam um território comum.

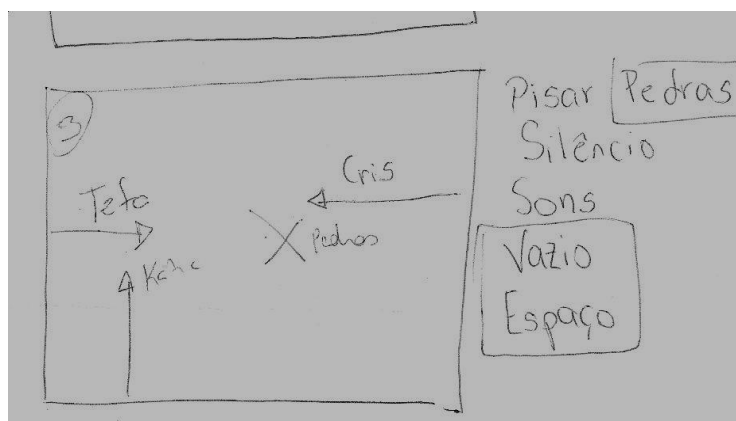


Fig. 20 Exemplo de registro gráfico de cena: Paisagem e deslocamentos.

Como exemplo disso, cita-se uma lembrança compartilhada pelo grupo: a avó Artulina montada sobre o cavalo, tocando o gado, com o chicote estalando na mão, ao entardecer. Pessoalmente, lembro de sua postura, lembro de sua voz, lembro do som dos animais e do cheiro se movimentando com o ar deslocado pela passagem dos bichos. Mas lembrando em conjunto com o outro, as ações do corpo cênico modificam-se, tomam densidades, alteram seu tônus muscular e seu tempo de duração. No meu caso, aos poucos, parece-me ver isso tudo de cima, como se fora eu que estivesse sobre o cavalo, como se fora eu a assumir o ponto de visão de minha avó, subo no monte de pedras, pedras de taipa, e enxergo o horizonte conhecido, mas também enxergo Tefa e Cristina em cena, olhando também.

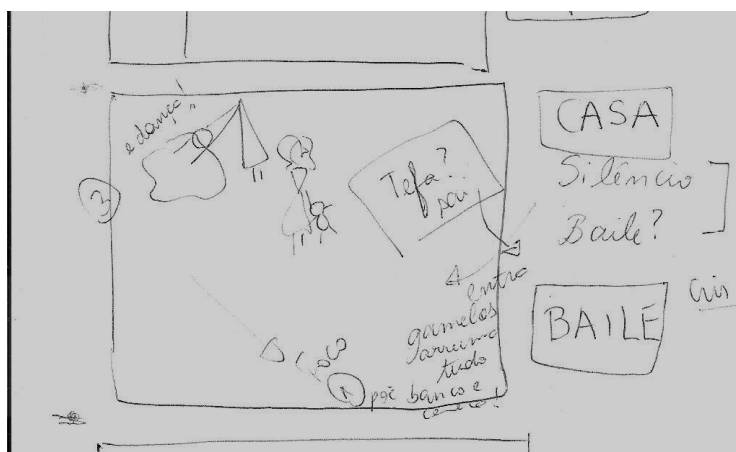


Fig. 21 Exemplo de registro gráfico de cena: intérpretes e espaços

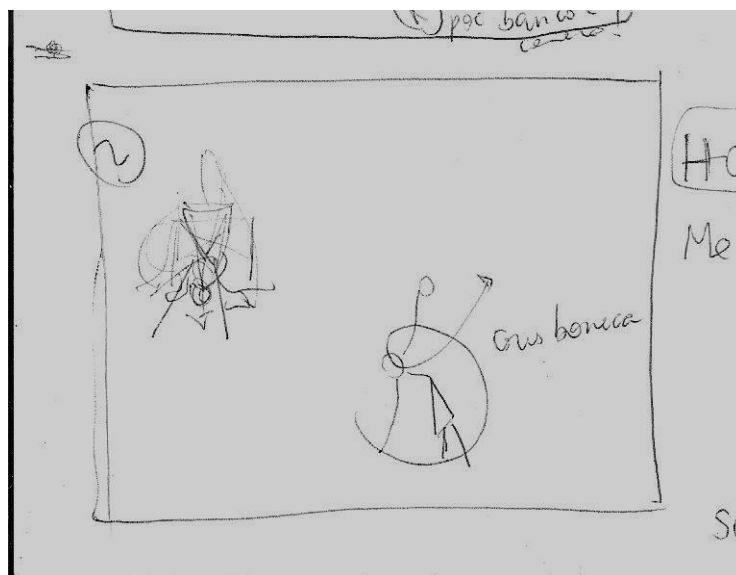


Fig. 22 Exemplo de registro gráfico de cena: corpos em relação

De tal modo, inaugura-se a cena a partir da construção de uma essência corporal, de um estado físico peculiar à organização do corpo-personagem, para uma rede ampliada de relações com os outros intérpretes, na síntese própria a cada um. Conforme a dramaturgia de um corpo necessita da presença de mais alguém para efetivar-se, para ganhar fluxo ou tomar sentido, a cena é instituída no movimento de “compor o imaginário do outro”.

4.4 Apresentações da Criação Cênica

Uma prévia desse processo de criação, com duração de 10 minutos, foi apresentada na ocasião da mostra “6 ou 7 Propostas de Criação em Dança: Riscos e Riquezas da Obra Aberta”, organizada pelo Grupo de Risco no Teatro Renascença, no dia 18 de julho de 2009. Sem a presença de Tefa Polidoro, a cena foi organizada somente com duas intérpretes. Contava com a primeira parte, sobre as pedras e o banco de sentar; Cristina ainda não tinha sua boneca. Algumas questões já estavam elaboradas como a conversa sem fim dos “finados” e “falecidos” parentes, a dança de baile e a poética visual das pedras e caminhos. O

espaço foi traçado pela luz, em corredores (para a estrada) e recortes alternados (para a casa e o baile), de modo a eliminar a visão completa do palco. Assim como o espaço em campo (a paisagem) molda o corpo e dá um contexto e sentido diferenciado do urbano, percebeu-se que seria necessário o mesmo do espaço cênico. Ainda que tal paisagem cênica não exista concretamente na forma de alegorias ou um cenário pictórico, alguns poucos elementos materiais estranhos à corporeidade tem o poder de conflito e esvaziamento do sentido do corpo.

Durante a mostra Movimento e Palavra, na sala 209 da Usina do Gasômetro, em 2009, ocorreu a segunda apresentação pública de *Oô de Casa!*, com o elenco completo. Devido à arquitetura da sala localizada em um prédio histórico, aproveitaram-se as amplas janelas para que servissem de cenário. Por conta disso, o público e os artistas colocaram-se juntamente sobre o palco. Cadeiras ocuparam metade do palco, destinadas à plateia, e o restante do palco ficou sendo espaço cênico propriamente dito. Sem recursos de iluminação, e com a proximidade dos corpos dos artistas com a plateia, foi sentida uma perda da percepção do espaço-tempo. *Oô de casa!* requer um distanciamento visual, sua cena precisa ser percebida como um todo. Novamente, surgiam as questões de proximidade e distanciamento.

A terceira apresentação ocorreu na Festa da Uva de 2010. Tradicional feira e exposição dos setores agrícolas e industriais do município de Caxias do Sul, localizado na região nordeste do estado do Rio Grande do Sul, conhecida como Serra Gaúcha, a festa amplia-se de mera exposição com forte sentido cultural e identitário. A apresentação foi realizada em um palco alternativo localizado em local de trânsito dos visitantes da feira. Dessa forma, a plateia tornou-se flutuante: algumas pessoas viram toda a criação, outras chegaram depois e foram ficando até o fim. Destaca-se a aproximação e interessada permanência de público composto por idosos, que nos interpelaram informalmente ao final da apresentação sobre o teor dos movimentos e “significado” da dança; de modo a confirmar suas percepções e identificação com a gestualidade e a cena, contando-nos sua origem de interiores geográficos, da infância e juventude nos sítios e na lida com o gado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Etnocenologia e a etapa da “Vivência em Campo”

O objeto de estudo da disciplina Etnocenologia são os “comportamentos humanos espetaculares organizados” (PRADIER, 1996, p.16). Também de acordo com Pradier: “Por ‘espetacular’ deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, **que se distingue das ações banais do cotidiano.**” (in GREINER, 1999, grifo nosso).

Do ponto de vista das próprias mulheres da rota tropeira que fizeram parte dessa presente pesquisa, a sua corporeidade não é considerada como “espetacular” por elas mesmas. Suas ações, seus comportamentos, sua maneira de agir são tão relativos ao universo cotidiano de suas histórias pessoais, que se pode afirmar serem considerados como “banais” pelas próprias (no sentido atribuído pelas mulheres citadas, e não do valor cultural em si). Tanto é assim que em vários momentos, conforme relatado no Capítulo Quatro, quando aquiescidas sobre o quê fazem as mulheres, ouviu-se em resposta que as mulheres faziam “nada”.

Porém, do ponto de vista dos artistas e dessa presente pesquisadora, a corporeidade das mulheres da rota tropeira traz vários elementos que podem ser transpostos à espetacularidade, em que nada se pode considerar banal ou cotidiano. Há formas específicas do uso do espaço, o modo de falar permeado de referências aos “falecidos” e “finados”, as emoções tão ricas de pertencimento à cultura. Todo o Capítulo Quatro ocupa-se de detalhar essa teia de relações, em que “os modos de fazer” de Bosi (1992) pareiam-se tão bem com a “forma de (ser, comportar, movimentar, etc.)” de Pradier (1987).

Etnocenologia e a pesquisa de Oô de Casa!

A disciplina da Etnocenologia descarta a condição de apenas propor novos termos em velhos modelos, e advoga a si a tarefa da descoberta. E vai além nessa afirmação, quando na procura pelo novo, alerta por diversas vezes sobre os perigos do etnocentrismo. (Pradier, in GREINER, 1999).

Sob esse viés, apoiando-se na ideia de um novo postulado, descentrado culturalmente, considera-se aqui, ao fim do desenvolvimento da pesquisa, que o lugar dos artistas de “Oô de Casa!” é de fato o lugar de autoria de sua arte, como autênticos criadores do conhecimento resultante em obra cênica. Suas falas não são especificamente objeto de estudo nessa pesquisa, mas sim, o corpo e seus processos de criação. Assim, cita-se como exemplo o livre deslocar-se do corpo do artista na “Vivência em campo”, as perguntas espontâneas, a naturalidade de expressar contentamento ou desconforto, de retirar-se corporalmente, indo sentar ou descansar e de participar ativamente, realizando tarefas domésticas na vivência com as mulheres. A hierarquia não é vertical, não há posições superiores encarregadas de autorizar ou desautorizar comportamentos, como preza a pesquisa tradicional.

O etnocentrismo mostra-se como ameaça não só na forma de eurocentrismo, mas também na forma de “centrar” a cultura dos artistas como “o” único referencial, relacionando toda a vivência em campo somente ao que a cultura dos artistas permita ver. Toda a etapa de “Preparação” foi realizada no intuito de treinar o artista para a percepção de si, de modo a identificar suas recusas, suas identificações, seus confortos e desconfortos, e dessa maneira, lidar com o descentramento cultural necessário.

Durante os “Ensaio de criação”, assumir a condição da novidade e a oposição ao etnocentrismo exigiu encarar o vazio e seu desconforto. Por algumas vezes, pessoalmente assumi um papel temporário equiparado a uma “direção cênica”, quando o corpo cênico que se criava a partir da corporeidade das mulheres da rota tropeira era desvalorizado ou até ignorado, se comparado à expectativa aprendida em um treinamento cênico tradicional, presente na história dos artistas. Livrar-se das amarras etnocêntricas é trabalho árduo, e a conscientização da sua força e influência na história pessoal, principalmente quanto à formação artística, é requerida a cada momento. Paradoxalmente, a obra cênica “Oô de Casa!” foi concebida para o formato de palco italiano, mas como decisão consciente, proposital, de fazer retornar a um espaço simbólico de origem europeia aquela cena que havia percorrido fora dali.

Contribuições para o processo de criação cênica

O principal ponto de investigação desse trabalho diz respeito a questões colocadas, em última instância, aos processos de criação cênica. Qual o conhecimento resultante do processo de criação proposto, em suas etapas de “Preparação”, “Vivência em Campo”, “Ensaio de Criação” e “Apresentação da Obra Cênica”? Assim, a obra cênica “Oô de Casa!” é o mais imediato objeto de conhecimento, contemporaneamente localizada e radicalmente apoiada na pesquisa vivencial.

Sobre seu processo de criação, produziram-se reflexões dos aspectos persistentes, fundamentais e que permeiam todas as fases do processo de criação. Acredita-se que todas sejam relevantes contribuições a outros processos vindouros, e para a própria problemática dos processos de criação e sua bibliografia. Apresenta-se, então, as contribuições encontradas, que de modo geral, despontam como três grandes essências, a saber:

- a alteridade/identidade na vivência do artista na cultura popular;
- a ancestralidade e a validade da hipótese do “fundo comum”;
- o imaginário como território compartilhado da criação cênica.

O conhecimento produzido dessa forma não é analítico, mas sim, sintético, o que não exclui etapas analíticas na investigação. Assim, a partir da experiência vivida no processo de criação de “Oô de Casa!”, aplica-se neste momento a metodologia da definição das essências para caracterizar as contribuições ao processo de criação. Pode-se afirmar que elas surgem, então, do exercício da reflexão do pesquisador, como bem descreve Moreira:

Os diversos aspectos da experiência, comum a todos os participantes, constituir-se-ão na essência dessa experiência vivida. Os aspectos particulares a cada participante, que não são comuns aos demais, não interessam ao pesquisador, porquanto não compõem a essência. A variação imaginativa livre, que no método fenomenológico aplicado à filosofia levava à essência, será agora, em geral, substituída por uma análise consciente que o pesquisador elabora sobre os depoimentos dos participantes. (MOREIRA, 2004, p.114-115).

A essência (ou redução fenomenológica) é própria do método fenomenológico na pesquisa. A fenomenologia trata da experiência vivida pelo viés filosófico. Sua abordagem na pesquisa científica recebe transposições apropriadas,

ao que se pode chamar “método fenomenológico”, conforme esclarece Moreira (2004, p.108):

Na verdade, o método fenomenológico enfoca fenômenos subjetivos na crença de que verdades essenciais acerca da realidade são baseadas na experiência vivida. É importante a experiência tal como se apresenta, e não o que possamos pensar, ler ou dizer acerca dela. O que interessa é a experiência vivida no mundo do dia-a-dia da pessoa.

Para isso, relembre-se a opção de substituir os instrumentos tradicionais de pesquisa como entrevistas e análise de discurso: já que o processo criativo é cênico, os depoimentos dos artistas foram tomados na forma de sua ação corporal, sendo consideradas tanto a corporeidade em cena quanto na vivência em campo, através do registro de audiovisual e dos diários mantidos por esta pesquisadora.

Primeira contribuição: a alteridade/identidade na vivência do artista na cultura popular

A cultura popular não fragmenta a arte em linguagens específicas de dança, música ou teatro. Como o corpo da cultura popular é o corpo vivido, o “cotidiano físico, simbólico e imaginário” (BOSI, 1992) integra-se em manifestações culturais que desconhecem a separação entre corpo e mente, entre criador e criatura. As mulheres da rota tropeira trabalhavam e cantavam, faziam bolinhos e contavam suas histórias, iam à missa e ao baile. O mesmo corpo atravessa especializações, permeia o sagrado e o profano, transita entre pouco lazer e muito trabalho, serve-se do imaginário e verte-o novamente com seus acréscimos, sendo supérfluo determinar os limites autorais nesse território de intensas trocas culturais.

Na vivência, o contato direto com as mulheres da rota tropeira exigiu a interação do artista com um corpo subjetivado, comportando a necessidade de aceitar e entender dentro do processo criativo a posição do outro com suas experiências únicas. Diz Reichold que:

Após Husserl, a fenomenologia formula, com o conceito da corporeidade, uma unidade de corpo e alma, ou espírito, e, desta forma, um conceito subjetivado, não isento de valor, da corporalidade. [...] Não é nem como puro conceito espiritual, no sentido de um sujeito cartesiano, nem como conceito de um ser vivo sem razão...(REICHOLD, 2006, p.21)

Para além da análise da corporalidade, a vivência na cultura popular exige que o artista adentre na corporeidade do outro. Ao ouvir D. Rita narrar suas tropeadas, percebe-se que o corpo do artista se transforma em assombro ao descobrir uma mulher a ocupar essa posição denotadamente masculina. Nesse instante, quem escuta a história não é o ouvido do artista do século XXI, para o qual não seria novidade encontrar mulheres em profissões tradicionalmente delegadas aos homens. O corpo do artista na vivência em campo torna-se também o corpo antigo de décadas atrás, revivido pela história narrada. Isso só é possível ao artista se ele puder abandonar-se na percepção do corpo físico e imaginário do outro e na mediação inevitável da cultura, a partir de suas próprias experiências e situações vividas, de modo a relativizar os conceitos de “estranho” e “conhecido”. Quanto mais a alteridade se faz presente, maior a consciência da identidade, e vice-versa: “Na experiência do outro, o eu faz, segundo Husserl, a experiência do estranho” (REICHOLD, 2006, p.217).

A intersubjetividade da vivência na cultura popular transpõe a corporalidade ao mesmo tempo em que a afirma:

Segundo Husserl, eu só chego à concepção de um outro eu com base na formação de uma analogia: o corpo físico do outro é semelhante ao meu, e assim eu transfiro a experiência de ter uma alma viva, feita imediatamente em mim, para a outra pessoa. (REICHOLD, 2006, p.218)

Primeiramente, perceber o corpo do outro é perceber um corpo análogo ao corpo próprio. Como coloca Reichold:

Na intuição, eu me torno objeto da compreensão do estranho, que ocupa o lugar do outro a ser propriamente entendido. A mediaticidade da experiência do estranho ainda é, aqui, reforçada em face da experiência do corpo humano do estranho (REICHOLD, 2006, p.219)

O treinamento corporal do artista cênico permite a consciência e domínio do seu corpo, ampliando a possibilidade de analogia com o corpo do outro. Prova disso, já na etapa dos “Ensaios de Criação”, as primeiras alterações corporais das intérpretes recriavam o corpo idoso das mulheres pesquisadas. Aos poucos, o deslocamento do corpo cotidiano a esse primeiro corpo cênico permitiu o surgimento de outras corporeidades na transição, até a fixação na criação cênica específica de cada artista.

Em seguida, é a mediação da cultura e seus objetos que permite acessar o

outro:

No objeto cultural eu sinto, sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem. Servem-se do cachimbo para fumar, da colher para comer, da sineta para chamar e é pela percepção de um ato humano ou de um outro homem que a percepção de um mundo cultural poderia verificar-se. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 466)

De todas as esferas da cultura, a cultura popular destaca-se como um rico território de mediação. Na passagem do corpo físico/corporalidade ao corpo humano/corporeidade (REICHOLD, 2006), a vivência no cotidiano e seus objetos imantados dos valores culturais das mulheres pesquisadas permite partilhar aquilo que não é dito.

Na casa de Angelina fomos recebidos com xícaras de café, e não com o tradicional chimarrão. Percebe-se imediatamente que o café é a bebida servida às visitas, e que o chimarrão é a bebida do dia-a-dia comum. Os exemplos seguem-se pela arquitetura das casas, pelos retratos nas paredes, pela relação com a fé e as imagens santas: na cultura popular o conhecimento é fundado pelos modos de fazer e de viver. E no fim, são todos modos vividos também pelos artistas, no partilhar dos momentos experienciados com cada uma das mulheres da rota tropeira.

No processo de criação, toda a dinâmica do par dialético identidade/alteridade é revivida na etapa dos “Ensaio de Criação”. Para o corpo cênico, isso também remonta à dialética de estar em cena e de estar consciente de estar em cena. Assim, afirma-se que o corpo cênico em “Oô de Casa!” eclode do exercício da vivência em campo, das sínteses corporais a partir do trânsito da identidade/alteridade, eu/outro, corpo cotidiano/corporeidade das mulheres gaúchas com as quais se deram as vivências.

Segunda contribuição: a ancestralidade e a hipótese do “fundo cultural comum”

No processo criativo de “Oô de Casa!”, a ancestralidade possibilita um caminho diferenciado de descobertas da corporeidade entre os artistas envolvidos, por meios das vinculações humanas que ela estabelece. Por meio das relações de parentesco e das relações entre as gerações, a vivência em campo é experienciada

com a ambivalência do estranho/familiar para os artistas (Kátia, Rafael e Cristina) pertencentes ao núcleo familiar. Logo na primeira mudança de paisagem, com a visão dos verdes Campos de Cima da Serra a estenderem-se até a linha do horizonte, Rafael afirmou de forma distraída que aquele lugar lembrava-lhe a mãe, e deu-se conta em seguida que era justamente esse o mote da pesquisa. Para Tefa, interessante notar que sua maior aproximação não era com o campo e a paisagem e sim, com a lida doméstica, com os utensílios, aquilo que de certa forma ela identificava na sua lembrança dos avós de descendência italiana.

A cada momento, as histórias escutadas durante a infância vinham à tona. Quando conhecemos o caminho de ir buscar água na casa de vó Artulina, na localidade de Casa Branca, tanto eu como meus irmãos percebemos que não era tão distante e árduo como tantas vezes havia nos relatado nossa mãe. Mas na sua lembrança, provavelmente o caminho era muito duro, pois ela o realizava com seu corpo de criança magra, para quem um balde de água devia pesar muito. Assim, os valores recebidos pela geração anterior ficavam deflagrados, e surgia um novo olhar para a cultura carregada inadvertidamente no próprio corpo. Esta constatação coincide com o que expõe Santos (2002), sobre a influência da ancestralidade em sua proposta pedagógica ao artista:

Busquei dar continuidade à pesquisa/proposta pedagógica de transmitir valores elaborados pelos povos nas sociedades, através das suas gerações, inspirando e transformando, com o objetivo de poder contribuir no crescimento comum, em um 'novo olhar' para o país em que vivemos (SANTOS, 2002, p.103).

Na “Vivência em Campo” a ancestralidade como fator de tempo também é elemento intrínseco da organização do espaço na relação humana, conforme exposto no Capítulo Quatro. Ela faz as conexões entre quem mora onde, quem é filho de quem até “o início dos tempos” da chegada do patriarca/matriarca imigrante. As relações percorrem o sentido horizontal pelo aspecto do espaço (localização geográfica do sítio de cada parente, distância a ser percorrida pela estrada de um sítio a outro), e o sentido vertical pelo aspecto do tempo e da fé (os parentes falecidos, cujos nomes são citados acompanhados de expressões religiosas como “Que Deus o tenha” ou equivalente) pelo que se toma como símbolo a imagem da araucária.

Conclui-se que a ancestralidade pode responder por um “fundo comum”,

muito mais no sentido de estabelecer um rico território comum no imaginário de trocas culturais, em que o artista pode transportar suas vivências para a relação do corpo em cena, do que em um sentido de origem, fonte. Como coloca Santos, a respeito da pesquisa sobre a ancestralidade com seu grupo de alunas:

“Todavia, as conquistas realizadas ao lado das suas referências culturais tornaram-se importantes no desenvolvimento da compreensão do valor que teve a construção desse conhecimento.”(SANTOS, 2002, p.108)

Ademais, quem é o público posto diante do artista na relação da ancestralidade? Filho de quem é esse público, a que lugar pertence? São questões que precisam ser “presentes” para que o artista se faça “presente” como corpo cênico. Organizar o tempo e o espaço por meio da referência às gerações e ao pertencimento, estabelecer identificações e aproximações por meio de um elemento comum (todos nós carregamos uma ancestralidade), são aspectos imbuídos de sentido cênico.

Terceira contribuição: o imaginário como território compartilhado da criação cênica

Por fim, conforme exposto no capítulo três, entende-se o imaginário como o território compartilhado pelas imaginações de cada uma das mulheres da rota tropeira.

Um aspecto de considerável influência nessa pesquisa é que a própria manifestação cultural, a tropeada, não existe mais. A vivência em campo lida com a corporeidade das mulheres que viveram o período histórico das tropeadas, e notadamente, das últimas tropeadas. Esse é o enfoque que suscita o imaginário como território onde as trocas ocorrem na vivência em campo.

A partir da vivência em campo, é possível transpor a experiência para a criação cênica, compartilhando o território criativo como um imaginário? Compartilhar a criação já era uma questão metodológica colocada em “Oô de Casa!” na escolha de um grupo de artistas, em vez de uma cena solo. O questionamento restante era sobre a natureza da troca na criação entre as vivências individuais.

Conforme cada artista estabelecia um corpo cênico específico, na etapa dos “Ensaio de Criação”, as cenas foram criadas na convivência conjunta das ações

dos diversos corpos. Tudo aquilo que habitava um mesmo espaço foi sendo mantido, e tudo o que habitava um espaço separado, individual, foi sendo aos poucos trazido para a relação com os outros corpos em cena. Assim, a imaginação em comum foi sendo conservada e aquilo que insistentemente pertencia somente à imaginação individual de uma ou outra intérprete foi sendo descartado. Por conta disso, uma tentativa de cena relacionada à procissão e religiosidade acabou sendo deixada de lado: ela não estava presente no imaginário comum, os corpos cênicos não condiziam com as qualidades pretendidas, e o corpo em cena não se sustentava no andamento da obra.

O imaginário atua como um poder de síntese, agregando e aglutinando, permitindo a todos os intérpretes a percepção do que deve, do que é possível, fazer parte da cena: ou seja, é aquilo que realmente o corpo cênico é capaz de executar no processo criativo. Quando o corpo não realiza algo em cena, exemplo citado da procissão, entende-se que a cena não ocorreu, portanto não foi “criada”. O processo de criação cênica é palpável, real, precisa acontecer “aqui e agora” na cena dos “Ensaio de Criação”.

Questões Futuras

Por fim, que a vivência, a ancestralidade e o imaginário, como contribuições ao processo de criação, quiçá possam vir a acrescentar para a formação do artista, conhecedor de sua cultura e da cultura popular que o cerca.

Para tal, é necessário transformar a trajetória de um processo específico em uma metodologia, em um treinamento? Ou deve manter-se como um referencial teórico? Quais outras alternativas para o prosseguimento do conhecimento aqui exposto?

Parafraseando-se Bosi, em sua emblemática frase, ainda cheia de esperança;

“Uma teoria da cultura brasileira, se um dia existir, terá como sua matéria-prima o *cotidiano físico, simbólico e imaginário* dos homens que vivem no Brasil. Nele sondará teores e valores” (BOSI, 1992, p. 324, grifo nosso).

acredita-se que uma teoria do corpo cênico brasileiro terá como matéria prima o cotidiano físico, simbólico e imaginário dos comportamentos espetaculares dos homens e mulheres que vivem no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, F. Mathias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O Que é cultura popular**. 3 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- BARTH, Fredrik. “Grupos étnicos e suas fronteiras” in Poutugnat & Sfreiff-Fenart (org.). **Teorias da Etnicidade**. São Paulo: Editora da Fundação UNESP, 1998.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo, Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.
- BARTENIEFF, Imgard e LEWIS, Dori. **Body movement – coping with the environment**. New York: Routledge, 2002.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O ardil da ordem – caminhos e armadilhas da educação popular**. Campinas: Papirus, 1984.
- BROOK, Peter. **A porta aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CUNHA, Juliana Carneiro da. **Teatro do Intérprete Total**. Folhetim N14. p. 93-127, 2002. Entrevista concedida a Fátima Saadi e Chico Pelúcio.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro**. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- FERNANDES, Ciane. Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro, repetição e transformação. São Paulo, Annablume: 2007.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, 2001.

FORTIN, Sylvie. "Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança". **Cadernos do GIPE-CIT**, Estudos do Corpo, Salvador, n.2, p.40-55, fev.1999

_____. "Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança". **Pro-Posições**, Vol. 9 N°2 (26), p.79-95, 1998.

GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.) **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

GUINSBURG, J. *Da cena em cena- Ensaios de teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2001.

HALL, Edward T. **A Dimensão Oculta**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

_____. Rithmes et mouvements corporels. In: **Au-dela de la culture**. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 73-86.

HIRSON, Raquel Scotti. "Tal qual apanhei do pé." Dissertação de Mestrado em Artes, UNICAMP, Campinas, Brasil, 2003.

IBGE Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estimativas de População 2009**. Disponível em <www.ibge.gov.br>. Página visitada em 12 de janeiro de 2010.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. 5ª ed. São Paulo: Summus, 1978.

LAPLANTINE, Françoise. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LAYTANO, Dante de. **Folclore do Rio Grande do Sul**. 2ª ed. Caxias do Sul: EDUCS, 1987.

LORENZ, Konrad. *Os Fundamentos da Etologia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

MACHADO, Ana Maria. **Bisa Bia, Bisa Bel**. 8.ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1990.

MAROCCO, Inês Alcaraz. *Le geste spectaculaire dans la culture "gaucha" du Rio Grande do Sul – Brésil*. Tese (Doutorado em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes/ Opção Estudos Teatrais e Coreográficos)–Université de Paris VIII, Saint-Denis – Vincennes, 1997.

MAUSS, Marcel. *As Técnicas do Corpo*. In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 399-422.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Marlyse. **Caminhos do imaginário no Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora da

USP, 2001.

MEYER, Marlyse. **Imaginário**. Revista do Núcleo Interdisciplinar do Imaginário e Memória, Universidade de São Paulo N. 3, p 7-29, 1996. Entrevista concedida a Mario Yasuo Kikuchi.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O método fenomenológico na pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

NOUVELES de Danse. **Dossier Danse et Dramaturgie**, p 31, Bruxelas: Contredanse: 1997.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **El Analisis de los Espetáculos**. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 1989.

PRADIER, Jean-Marie, “Anatomie de l’acteur”, **Théâtre/Public**, 76-77, juillet-octobre 1987, p 35-44.

_____, “Performer et sociétés contemporaines”, **Théâtre/Public**, 01/2001, no 157. p. 47-61.

_____. “A Etnocologia na França”, V Colóquio Internacional de Etnocologia. Salvador: Fast Design, 2007. p.133-141.

PNUD Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. **Atlas do Desenvolvimento Humano**. (2000)

Projeto Pedagógico do Curso de Dança da UNICAMP, p.1. Disponível em <http://www.prg.unicamp.br/pdf/Proj_Pedag_Danca.pdf>, obtido em 24 setembro 2007.

REICHOLD, Anne. **A Corporeidade Esquecida: Sobre o Papel do Corpo em Teorias Ontológicas**. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2006.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2005.

ROBATTO, Lia. **Dança em Processo, a linguagem do indizível**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino, pesquisador, intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SILVA, Adriana Fraga da. **“Meu avô era tropeiro”**: identidade, patrimônio e materialidades na construção da Terra do Tropeirismo – Bom Jesus (RS). Jaguarão: Fundação da Universidade Federal do Pampa, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York: Routledge, 2005.

SONTAG, Susan. Contre L'Interpretacion. In: **L'Ouvre Parle**. Paris: Seuil, 1968.

SOUZA, Jesser de. “Chão de Terra Batida”. **Sala Preta – Revista de Artes Cênicas/USP**, São Paulo, nº5, p.95-9, 2005.

STRAZZACAPPA-HERNADEZ, Márcia. “Fondements et enseignement des techniques corporalles des artistes de la scene dans l'État de São Paulo, Brésil, au Xxème siècle”. Tese de Doutorado em Estudos Teatrais e Coreográficos, Université de Paris VIII, Saint Denis, França, 2000.

VAN KERKHOVE, Marianne. “Le Processus Dramaturgique”. **Nouvelles de Danse**. no. 31, 1997, p.18-25.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

WOODRUFF, Dianne. “Treinamentos na dança: Visões mecanicistas e holísticas”. **Cadernos do GIPE-CIT**, Estudos do Corpo, Salvador, n.2, p.31-9, FEV. 1999.

OBRAS CONSULTADAS

BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. - São Paulo, SP: Martins Fontes, 2001.

FISCHER, STELA REGINA. **Processo Colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Dissertação de Mestrado em Artes, UNICAMP, Campinas, 2003.

FURASTÉ, Pedro Augusto. Normas Técnicas para o Trabalho Científico: Elaboração e Formatação. Explicitação das Normas ABNT. 14^o ed. Porto Alegre: s.n., 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10 Ed. Rio de Janeiro. DP&A, 2005.

MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais* In: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo. Edusp, 1974. p. 209-233.

MOREIRA, Daniel Augusto. **O Método Fenomenológico na Pesquisa**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

RIBEIRO, Helcion. **A Identidade do Brasileiro**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. 2nd ed. New York: PAJ Publications, 1992.

SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. New York: Applause, 1994.

SOBOTTA, J. **Atlas de anatomia**. 21^a.ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000.V.1 e 2.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 1998.

ANEXOS

ANEXO A


Documentação da primeira apresentação da obra em processo "Oô de Casa!"

Data: 18/07/2009

Local: Teatro Renascença – Porto Alegre

A convite de: Grupo de Risco e Centro de Dança/ SMC- Poa

Comunicação Social <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cs/impressao.php?reg=110960&...>



18/07/2009

CULTURA

Grupo de Risco apresenta espetáculo no Renascença

O Grupo de Risco apresenta hoje, 18, o espetáculo de dança seguido de debate "Seis ou Sete Propostas de Criação em Dança – Riscos e Riquezas da Obra Aberta", às 20h, no Teatro Renascença (avenida Érico Veríssimo, 307). Leia no box a composição do espetáculo. Os ingressos custam R\$ 10. Classe artística, idosos e estudantes pagam R\$ 5. A realização é do Grupo de Risco, com apoio do Centro de Dança da Secretaria Municipal da Cultura.

A composição do espetáculo:

1) Oô de casa!
com Kátia Salib e Cristina Salib
Trilha original: Rafael Salib
Pesquisa de Kátia Salib
(Unicamp/DAB - Ufmg)

2) Pátria
Pesquisa de Lauren Hartz
(Uergs/Fundarte)

3) Fragmentos de uma possível integração!!!!
Pesquisa de Andréia Lucchini
(Uergs/Fundarte)

4) O Corpo'entre' Espelhos
Pesquisa de Luciana Hoppe
Trilha original: Jorge Xavier
Coreografia: Marçal Rodrigues
(Uergs/Fundarte)

5) A Cadeira / / uma Ilha
Com Luciana Hoppe e Juliana Vicari

6) Enquanto Pina Voa
Com Alessandro, Alice, Aline, Carine, Carol, Charles, Karine, Juliana, Nicole, Raquel, Thais, Viviane. (Grupo Experimental da Cidade)
Pesquisas de Cibele Sastre
(DAD-Ufmg)

7) Reprocessamentos Coreográficos [Scraps de "Abobrinhas Recheadas"]
Artistas-colaboradores: Daniela Aquino, Fabi Vanoni, Nilon Graffe, Roberta Savian e Alessandra Chemello
Coordenação técnica: Sandra Goulart dos Santos
Pesquisa de Diego Mac
(DAV-Ufmg/Funarte)

Portal da Prefeitura do Município de Porto Alegre. Página desenvolvida pela PROCEMPA

1 de 1 20/7/2009 13:39

ANEXO B1


**Documentação da segunda apresentação da obra em processo “Oô de Casa!”-
Programa com Capa e contracapa**

Data: 24/10/2009


Local: Usina do Gasômetro – Porto Alegre

A convite de: Mostra Movimento e Palavra - Coletivo de Dança Sala 209

Realização:




**EDUARDO
SEVERINO**
COMPANHIA DE DANÇA



**USINA
DAS
ARTES**

5ª Mostra Movimento e Palavra

Sábado, dia 24 de outubro



**USINA DO
GASOMETRO**

Letícia Paranhos
Tatiana da Rosa
Katia Salib (Caxias do Sul)
Heloisa Gravina / Dani Boff (Purê de Batatas)


Concepção e Produção:
Eduardo Severino
Luciano Tavares

Debatedores:
Bia Diamante, Flavia do Vale e Marcelo Andrade

Apoio:
Grupo TATO
Projeto Max
Artéria artistas de dança em colaboração
Quart
Estúdio Viñeta
Café Estúdio Internet Design
Correio do Povo
FM Cultura 107,7
Secretaria Municipal de Cultura

2009

Usina do Gasômetro



Sala 209

Contato:
eduardosever@yahoo.com / lucian.tavares@gmail.com
55 5 1 96892622
Blog: <http://mostramovimentopalavra.blospot.com>

ANEXO B2

Documentação da segunda apresentação da obra em processo "Oô de Casa!"- Programa com páginas internas

Data: 24/10/2009

Local: Usina do Gasômetro – Porto Alegre

A convite de: Mostra Movimento e Palavra - Coletivo de Dança Sala 209

Movimento e Palavra

A Mostra Movimento e Palavra chega à sua 5ª edição em 2009, caracterizando-se como um evento que busca dinamizar e estimular a produção da dança de expressão contemporânea no Rio Grande do Sul, assim como aproximar coreógrafos, intérpretes-criadores e espectadores no intuito de intercambiar experiências e formar público para a dança. A principal característica da mostra está centrada no fato de operar com coletivos de artistas independentes, solidários, que trabalham em cooperação, com trabalhos coreográficos, notadamente ligados à contemporaneidade, que se unem para dar maior visibilidade para suas criações, na tentativa de aproximá-las ao público.

Nesta edição teremos também a 1ª Mostra Movimento Palavra: Imagem no dia 25 de outubro, domingo, das 17h às 19h.

Programa da noite:

"Como se fosse ontem"

Solo de dança contemporânea inspirado na busca e escolhas que fizemos para alcançar nossas realizações pessoais. Como se fosse ontem é fragmento do espetáculo solo de dança contemporânea "Transferência" e fala de amor, seus encontros e desencontros.

Coreografia: Leticia Paranhos

Trilha: Filme Once

Aqui e Agora

de Tatiana da Rosa

Música: Vitor Ramil/Fernando Pessoa

"Oô de Casa!"

Na soleira da porta.

Sobre mulheres e a estrada.

Não para quem vai, mas para quem fica.

Processo de criação sobre pesquisa da dramaturgia do corpo e do imaginário gaúcho.

Pesquisa e interpretação: Kátia Salib

Interpretação: Cristina Salib e Tefa Polidoro

Trilha sonora: Rafael Salib

Operação de som: Cadu Magalhães

Pequenas Ações Terroristas - O Abraço

Um abraço viajado! Depois de passar por Paris e Buenos Aires, as Pequenas Ações Terroristas voltam a Porto Alegre seu ponto de partida. A questão central desse projeto nasceu na edição de maio de 2007 da mostra Movimento Palavra e, desde lá, o Abraço segue propondo outras formas de relação com o espaço (e entre pessoas) em locais de grande circulação, em diferentes cidades do Brasil e exterior. Quem sabe abraçando a correria ela pode se transformar em poesia?

Bia Diamante: é formada em Comunicação Social, Jornalismo e Produção de TV - (PUC-RJ) em 1981, e se especializou em pintura pelo Centro de Arte Contemporânea do Rio de Janeiro. Participou do curso "Preparação do Ator", dirigido por Amir Haddad (RJ) e da Formação na Área de "Terapia Psicomotora" (RJ), da Escola de Arte e Movimento Angel Vianna. Hoje trabalha como terapeuta corporal e pesquisadora do movimento e integra a Eduardo Severino Cia. de Dança.

Flavia Pilla do Valle tem formação em técnicas de balé moderno, contemporâneo e dança criativa, entre outras. Doutoranda em Educação pela UFRGS e Mestre em Dança pela NYU. Especialista em Análise do Movimento Corporal pelo LIMS. Sua principal atuação é nos cursos de Dança Educação Física da ULBRA.

Marcelo de Andrade Pereira é doutor em educação (UFRGS), Professor da UFSM, no Departamento de Educação. É coordenador do FLOEMA - núcleo de estudos em estética e educação também da UFSM e pesquisador do GETEPE - Grupo de Estudos em educação, teatro e performance da UFRGS. Tem inúmeros trabalhos publicados nas áreas de arte e educação. Seu foco: performance do corpo e palavra.

ANEXO B3

Documentação da segunda apresentação da obra em processo "Oô de Casa!"- Imprensa

Data: 24/10/2009

Local: Usina do Gasômetro – Porto Alegre

A convite de: Mostra Movimento e Palavra - Coletivo de Dança Sala 209

Arte&Agenda

SÁBADO, 24 de outubro de 2009 | arteagenda@correiodopovo.com.br



Eduardo Dusek em tributo a Carmen Miranda

Abertura de novo ateliê em Porto Alegre

O artista Antônio Augusto Bueno inaugura o novo espaço cultural, Jabutipê rua Fernando Machado, 195, hoje, às 19h, com a mostra "Novos Desenhos", composta por seus desenhos, produções no decorrer deste ano e outros realizados anteriormente. São 26 obras de tamanhos diversos, algumas em grandes dimensões. A maior delas, sobre tela, tem aproximadamente três metros de altura e as menores são sobre papel.

Todos os desenhos foram feitos com grafite, onde a linha solta, nervosa e compulsiva, é a característica principal destes trabalhos, no limiar do abstrato e do figurativo. Outra característica é a utilização do óxido de ferro como pigmento para as manchas, material esse que também aparece em suas esculturas – desenhos tridimensionais no espaço – feitas com linhas de arame oxidado pela ação do tempo.

Outro projeto do novo ateliê é o "Proposta Junto à Janela", no qual jovens artistas desenvolverão um trabalho para o espaço com o maior pé-direito do ateliê, situado junto à janela situada da entrada. A ideia é fazer um espaço de "mão na massa" mas também de formação, de conhecimento, de qualificação. Antônio Bueno convidou Ana Zavadi para um "olhar crítico" sobre esses trabalhos e também sobre os trabalhos produzidos nas oficinas. Animado com o novo espaço, ele diz: "Para mim, o ateliê é um espaço por excelência dinâmico e espero que, com o passar do tempo e das pessoas por lá, ele mesmo sugira novas atividades e propostas". Tudo o que for produzido e exposto no Jabutipê estará disponível no site www.jabutipe.com.br – em fase de finalização.

Visitação até 25 de novembro, de terças a sábados, das 15h às 19h30min. Os agendamentos podem ser feitos pelo telefone (51) 9196-4860 ou antonioaugustobueno@yahoo.com.br.



O artista Augusto Bueno trabalha em desenhos feitos com grafite



Suas obras estão no limiar entre o abstrato e o figurativo

A Galeria Gestual (Lucas de Oliveira, 21) inaugura três mostras hoje, às 11h. Maria Lucia Cattani (foto) exhibe trabalhos realizados entre 2000 e 2009 e relacionados com uma escrita inventada. São sete pinturas em óleo sobre tela; três gravuras feitas com duas camadas de papel, e um conjunto de 12 objetos. Luiz Eduardo Achutti mostra seis fotografuras transferidas para um papel de gelatina sensibilizado e posteriormente para uma chapa de cobre. E Renata Rubim apresenta "Jardim de Vidro", uma paisagem feita em mosaico de pastilhas de vidro Sanchi Glass. Visitação até dia 14 de novembro, de segundas a sextas, das 10h às 19h, e sábados, das 10h às 14h.



Marta e seus desenhos em grafite



Marta Penter apresenta uma série de desenhos elaborados em grafite, com elementos em azul obtidos a partir do uso de caneta esferográfica, em individual com abertura hoje, às 11h, na Microgaleria do StudioClio (José do Patrocínio, 698). As suas figuras humanas são retratadas de cenas do cotidiano que, vistas isoladamente, aparentam estar em um estado de suspensão entre outro tempo e outro espaço. Com esse procedimento, a artista deseja oferecer ao visitante a possibilidade de criar outro ritmo, mesmo dentro da aceleração urbana, relembrando uma necessidade de silêncio visual. Com uma linguagem realista contemporânea, Marta explora o tema do inconsciente coletivo, por meio de imagens de objetos antigos de uso pessoais e da figura humana numa relação tempo e espaço. Sua obra é permeada de ícones, influência de sua formação em Psicologia. As pinturas, geralmente, em tamanhos grandes, caracterizam-se por valorizar os efeitos de luz e sombra, criando uma atmosfera intimista típica em suas obras. Em sua nova fase, a artista vem pesquisando um novo olhar sobre o homem e seu mundo, resgatando o sentimento de intimidade perdido num mundo imediatista e globalizado. Visitação até dia 30 de novembro, de segunda a sexta, das 9h às 19h.

A Orquestra de Câmara Fundarte, dentro da série Sesi Catedrais, apresenta concerto gratuito, hoje, às 19h30min, na Capela Museu Senhor dos Passos da Santa Casa (Ames Dias, 285). Com regência de Antônio Borges-Cunha e do maestro convidado João Araújo, serão executadas peças de Haydn e Antonio Vivaldi. Os solistas convidados são Anelise Kindel (oboé), Jezer dos Santos Silva (trompete) e Poliane Schneider Hochheim (órgão), além de sopranos e contraltos.

'Jogo da Memória'

Por meio de improvisações, projeções de vídeo e sombra chinesa, o Teatro Sarcástico encena "Jogo da Memória", na sala Álvaro Moreyra (Érico Veríssimo, 307), aos sábados e domingos, às 16h, até dia 8 de novembro. Em cena, cinco amigos decidem fugir de casa e morar juntos ao descobrirem que um deles mudará de cidade. Nesta aventura, descubrem que crescer é inevitável. Ingressos custam R\$ 15,00.

'Movimento e Palavra'

A quinta edição da Mostra Movimento e Palavra terá sua última exibição, hoje, às 19h30min, na sala 209 da Usina do Gasômetro (João Goulart, 551), tendo Eduardo Severino como anfitrião. Quatro coreógrafos apresentam suas criações seguidas de diálogos com artistas, público e dois comentaristas e um mediador, todos profissionais da área de artes cênicas. Participam Letícia Paranhos, Heloisa Gravina e Dani Boff, Janaina Jorge (Pelotas), Kátia Salib (Caxias do Sul). Ingressos R\$ 10,00.

ESTAMOS EM 2º.
MAS CRESCENDO
MAIS QUE O 1º.



RECORD
RUA GRANDE DO SUL
CANAL 2

ANEXO C

Documentação da terceira apresentação da obra em processo "Oô de Casa!"

Data: 04/03/2010

Local: Festa Nacional da Uva – Caxias do Sul



20h	Ambientação com Grupo A querência da Poesia Chucra	19h	Banda Hard Rockers	19h	Estação do Gaúcho
22h	Estação da Música - Palco Auxiliar	20h	Escola de Danças Carla Barcellos		Ambientação com Grupo A querência da Poesia Chucra
	Dia do Metal	21h	Os Pipocas		Ambientação com Grupo de Projeção Cultural Herança de Bravos
20h	Inheritours		Estação das Soberanas	19h	Inácio Amado de Souza
22h	Exit 11	14h/16h	Saxofonista Adão Léo	22h	Estação da Música - Palco Principal
	Estação da Música - Palco Principal	17h	Grupo de Câmara Coral Municipal	22h	ARMANDINHO
	Dia do Metal	18h	Coral do Samae		Fechamento do Parque de Eventos
19h	Banda Anaxes	19h	Grupo de Câmara Coral Municipal		
21h	Banda Darkshadows	20h	Coral do Samae		
23h	Predator		Estação da Serra		
	Rua Sinimbu, centro da cidade	15h/16h/17h	Pérola das Colônias - Grupo Molhados na Chuva		
20h	Desfile de Carros Alegóricos	20h	Os Gaudérios		
22h	Fechamento do Parque de Eventos		Estação da Colônia		
		16h/18h	Paulo Joahnn	14h	Abertura do Parque de Eventos
		19h	Grupo A Festa Chegou	14h	Abertura da Feira Agroindustrial
		20h	Grupo Imaginário - "Oô de casa!"		Área de degustação
			Estação da Leitura		Curso de Degustação de Vinhos
		17h às 19h	Não é sempre a mesma história - Grupo de Teatro Médicos do Sorriso		Estação do Abraço
			Alameda Principal	14h às 20h	Abraços aos Visitantes - Cia UERÊ
		17h às 21h	Grupo Aprontação Experimental Teatro de Bonecos		Restaurante Tullipa
		18h	Parada das Soberanas	12h	Giovani e Marilda - Dueto Voz e Violão
			Memorial Festa da Uva	20h	Ibanês de Oliveira - Voz e Violão
		19h	Descerramento de foto do Presidente, Rainha e Princesas da Festa da Uva 2008		Estação Réplica de Caxias - 1885
			Estação da Música - Palco Auxiliar	14h às 20h	Nanetto Pipetta, Um herói às avessas - Cia Nazareno Bonecos
		19h	Banda Multiverso		Ambientação com Cia Teatral Tem Gente Teatrando
		20h	Banda Trahma	14h às 20h	Estação da Convivência
		21h	Banda Irmãos Rasta		Som Duetos
				15h	Espectáculo JAZZ AO SOUL da Big Band da Orquestra Municipal de Sopros de Caxias do Sul
				20h	SHOW APOCALYPSE
				22h	
					<i>Os de março - sexta-feira</i>
				14h	Abertura do Parque de Eventos
				14h	Abertura da Feira Agroindustrial
					Área de degustação
					Curso de Degustação de Vinhos
					Estação do Abraço
				14h às 20h	Abraços aos Visitantes - Cia UERÊ
					Restaurante Tullipa
				12h	Giovani e Marilda - Dueto Voz e Violão
				20h	Ibanês de Oliveira - Voz e Violão
					Estação Réplica de Caxias - 1885
				14h às 20h	Nanetto Pipetta, Um herói às avessas - Cia Nazareno Bonecos
				14h às 20h	Ambientação com Cia Teatral Tem Gente Teatrando
					Estação da Convivência
				15h	Som Duetos
				20h	Espectáculo JAZZ AO SOUL da Big Band da Orquestra Municipal de Sopros de Caxias do Sul
				22h	SHOW APOCALYPSE

Audiovisual em formato DVD contendo:

- Apresentação de “Oô de casa!”

Data: 18/07/2009

Local: Teatro Renascença – Porto Alegre

A convite de: Grupo de Risco e Centro de Dança/ SMC- Poa

- Apresentação de “Oô de casa!”

Data: 29/09/2009

Local: Sala Alziro Azevedo – Porto Alegre

Ocasão da Banca de Qualificação.