



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

ANDREZA BARROSO DA SILVA

**DANÇA EIRA:
a Capoeira como procedimento para a construção de um
processo criativo em Dança Contemporânea**

**BELÉM
2012**

ANDREZA BARROSO DA SILVA

DANÇA EIRA:
**a Capoeira como procedimento para a construção de um
processo criativo em Dança Contemporânea**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

BELÉM

2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CPI),
Biblioteca do Instituto de Ciências da Arte, Belém – PA

Silva, Andreza Barroso da

Dançadeira: a capoeira como procedimento para a construção de um processo criativo em dança contemporânea / Andreza Barroso da Silva; Orientador Cesário Augusto Pimentel de Alencar; Belém, 2012.

121 f

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências da Arte – ICA - Universidade Federal do Pará, Belém, 2012.

1. Dança contemporânea. 2. Capoeira. 3. Processo criativo. 3. I. Título

CDD. 22. Ed.:792.8



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos vinte e nove (29) dias do mês de Fevereiro do ano de dois mil e doze (2012), às nove (09) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência do orientador professor doutor **Cesário Augusto Pimentel de Alencar** ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Andreza Barroso da Silva, intitulada: *Interfaces em Artes Cênicas: a capoeira como procedimento na construção de um processo criativo em dança contemporânea*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Cesário Augusto Pimentel de Alencar, orientador, Ana Flávia de Mello Mendes, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará e Luiz Augusto Pinheiro Leal, da Universidade Federal do Pará/ Campus de Cametá. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Cesário Alencar passou a palavra à mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas argüições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Excelente, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Cesário Alencar, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa., 29 de Fevereiro de 2012.

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar _____

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes _____

Prof. Dr. Luiz Augusto Pinheiro Leal _____

Andreza Barroso da Silva _____

Cesário Augusto Pimentel de Alencar

Ana Flávia de Mello Mendes

Luiz Augusto Pinheiro Leal

Andreza Barroso da Silva

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura Andréza Barros da Silva

Local e Data Belém (PA), 29 de fevereiro de 2022.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo norteador analisar o diálogo existente entre Capoeira e Dança Contemporânea a partir da construção de um processo criativo em dança por meio da abstração de movimentos próprios e das percepções relativas ao próprio e ao corpo de outros sujeitos, ocorridas no universo da Capoeira. Dentre os seus objetivos específicos destacam-se: analisar a construção corporal no âmbito da Capoeira; verificar a percepção do corpo na Capoeira diante da sua relação com a improvisação e a liberdade criativa, refletindo sobre os seus nexos com a criação em Dança Contemporânea e; identificar a maneira como os impulsos advindos com a experiência com a Capoeira afloram em um processo criativo em Dança Contemporânea. A metodologia compreende a narrativa autobiográfica, diante da hipótese empírica, devido o sujeito-objeto desta pesquisa delimitar-se na experiência da própria pesquisadora atrelada ao trabalho de laboratórios com a improvisação em Dança, visto a pesquisadora ser bailarina intérprete-criadora e capoeirista. Os aportes teóricos utilizados tratam sobre o estado de prontidão e a dilatação do corpo, o corpo enquanto memória, as suas técnicas corporais e, a sua percepção conforme abordagem dos autores Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Marcel Mauss e Merleau Ponty, respectivamente. Diante da concretização desta pesquisa, podem-se verificar elementos indicativos da experiência com a Capoeira no processo criativo em Dança Contemporânea, congregados na criação do conceito Dançaeira, o qual se refere à expressão de elementos em amálgama que aludem às linguagens da Capoeira e da Dança Contemporânea a partir de impulsos, configurando um aparato corporal expressivo e reflexivo singular, sem haver a sobreposição de uma linguagem sobre a outra.

Palavras-chave: Capoeira; Dança Contemporânea; Processo criativo.

ABSTRACT

This research aims at the survey of common aspects between Capoeira and Contemporary Dance. From the perspective of creative processes in Dance e those that occur in Capoeira, the analysis encompasses some specific objectives. They are: the scrutiny of the body during the improvisation through Capoeira; the perception of capoeirista's body in relation to other bodies and outside space, during performing; the identification of impulses that may come from Capoeira, by considering its application of them in Contemporary Dance as well. The methodological procedures are based on autobiographic corporeal discourses, which in their turn, starts from empirical hypotheses borned of my own body as capoeirista and dancer. The theoretical perspectives sustain selected concepts such as those of Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Marcel Mauss and Merleau Ponty, in this order. Also, the accomplishment of this research allows connections between Capoeira and creative processes in Contemporary Dance, in a sort of artistic mode baptized as Dançaeira. Finally, such connections struggle for figuring out an expressive and personal artistic body made out of both artistic languages interwoven.

Key-words: Capoeira, Contemporary Dance, Creative process.

Agradeço primeiramente a Deus, ao início, meio e fim de cada tarefa pela força, fé e coragem a mim ofertada diante da batalha em meio a correria e percalços para a conquista de mais esta vitória.

À Família, pais e irmãos, pela contribuição na construção de quem eu sou, em especial à minha mãe Ana Maria Ataídes por prestar ajuda incondicional a cada dia que compõem minha vida. E, à minha família: meus filhos, Felipe e Adriel, inspiradores de coragem e força para que eu assumo toda e qualquer escolha que invada nossas vidas, e, a Fábio Santos, companheiro nos diversos momentos de força e de fraquezas.

A toda família Moderno de Dança, em especial aos meus amigos-irmãos da Companhia Moderno de Dança pelo constante incentivo e colaboração, e mais especificamente, às professoras Ana Flávia Mendes e Luiza Monteiro pela presteza em ajudar-me a cada solicitação angustiada para esclarecimentos e desabafos, construindo célebres momentos para o foco e consubstanciação desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, em especial, à Ailana e à secretária Wânia Contente por se mostrarem sempre solícitas em todos os momentos, ajudando-me diante de qualquer entrave.

Agradeço aos meus professores integrantes do Programa, em especial a professora Wlad Lima por me instigar e estimular-me a prosseguir com maior segurança, tal qual, a já mencionada professora Ana Flávia Mendes, sem esquecer o professor Cesário Augusto, orientando-me durante os significativos devaneios para a produção desta dissertação.

À todos os colegas do curso, por acreditarem, motivarem e contribuírem com seus pensamentos e suas pesquisas.

Aos alunos integrantes da Associação de Capoeira Menino é Bom pelo respeito e paciência a mim ofertada e, por de certa forma fazerem parte desta pesquisa. Em especial, agradeço meu mestre Contramestre Mauro Celso pelo apoio durante todos os anos de nossa convivência, acreditando, incentivando e se orgulhando de minhas/nossas conquistas e, ao monitor Fábio Santos – já mencionado anteriormente – por estar ao meu lado confiando e aceitando as minhas investidas no trabalho desta Associação.

Para não esquecer, agradeço a todos que em algum momento, contribuíram direta ou indiretamente ou, sentem-se prestigiados com a concretização desta pesquisa.

Contudo, o meu sincero muito obrigada.

Os caminhos da vida é o sujeito quem faz,
entre passos e poeira, sempre há algo a mais.

Andreza Barroso da Silva

Dedico a todos aqueles que acreditam que as várias formas de arte transformam o sujeito que a usufrui, seja direta ou indiretamente, permeando a sua vida a cada passo e caminho trilhado, deixando-se invadir por todos os poros, na complexidade do corpo e da alma, resultando num modo particularmente poético de ver e resolver (-se) a (na) vida, constituindo, no entanto, a maneira de pensar, se expressar e interagir neste mundo, percebendo a arte como memória no passado, como prática – estudo, pesquisa e fruição - no presente e, como reflexo no futuro, vislumbrando todas as manifestações/relações corporais.

Enfim, dedico especialmente, aos que se entregam de maneira comprometida ao mundo da Capoeira e/ou ao mundo da Dança Contemporânea, indivíduos que, de quaisquer formas, (se) contemplem (com) esta pesquisa.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 01 – Ilustração da tríade que compõe a pesquisa	22
Fig. 02 – Alusão à roda de capoeira sob a forma da equação ilustrativa “ação orgânica = movimento + intenção/comprometimento do corpo = vigor”	42
Fig. 03 – Cantando durante a improvisação para despertar os impulsos	63
Fig. 04 – A autora em jogo de Capoeira Regional com uma criança capoeirista	68
Fig. 05 – A autora em jogo de Capoeira Angola ao ministrar aulão	68
Fig. 06 – As linhas da forma da ginga	75
Fig. 07 – O impulso da ginga no movimento, Orla da Praia do Cruzeiro, Icoaraci	75
Fig. 08 – A autora em oposição em prol da busca do equilíbrio	76
Fig. 09 – A autora seguindo os fundamentos: utilizando cabeça, pés e mão (I)	79
Fig. 10 – A autora seguindo os fundamentos: utilizando cabeça, pés e mão (II)	80
Fig. 11 – A autora em transposição dos apoios para as mãos	80
Fig. 12 – A autora em transposição do peso por meio dos pés (I)	81
Fig. 13 – A autora em transposição do peso por meio dos pés (II)	82
Fig. 14 – A autora exercitando espaços com o corpo	87
Fig. 15 – A autora em apoios criando espaços	88
Fig. 16 – A autora executando movimento do tronco e as suas “esquivas”	91
Fig. 17 – A autora exemplificando a sinuosidade com o corpo próximo ao chão	96
Fig. 18 - A autora em movimento de sinuosidade com o corpo em pé	96
Fig. 19 - A autora buscando a abstração extrema do movimento	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 CAPÍTULO I	
CAPOEIRANÇA: A Capoeira na especificidade investigativa	25
1.1 – Um caminho histórico da Capoeira	28
1.2 – Reviravolta na volta revirada: reflexões de um corpo capoeirando	33
1.3 – Gingando com a Capoeira: prenúncio de linguagens	42
 CAPÍTULO II	
A LINGUAGEM DA DANÇA CONTEMPORÂNEA E PERCEPÇÕES	46
2.1 – Conceitos que Dançam	48
2.2 – Erupção de si mesma: processo criativo	53
 CAPÍTULO III	
UM AMÁLGAMA PERENE: DANÇA CONTEMPORÂNEA E CAPOEIRA	59
3.1 – Dançadeira: constructos de um processo criativo	60
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
ANEXO 01	111
ANEXO 02	115
ANEXO 03	116

INTRODUÇÃO

É observável o fascínio que a Capoeira exerce por sua estrutura, estética, ritualidade e musicalidade, sendo o exemplo mor de sua manifestação a roda de Capoeira¹. Este conjunto de fatores, ocorridos durante a roda, engendra minha vivência na categoria de experiência nas realizações desta prática de jogo-dança-luta-esporte. Advém, daí, a emergência de meu ímpeto em me debruçar, enquanto pesquisadora, sobre questões relativas ao diálogo entre a Capoeira, de um lado, e a Dança Contemporânea, de outro. As questões posicionam-se como instauradoras de escolhas operacionais, ou seja, de estéticas por mim trabalhadas ao longo de anos. Existir ou não um vínculo possível entre a Capoeira e a Dança institui o assunto hipotético primordial desta pesquisa. Em caso positivo, os procedimentos metodológicos de seu acontecimento não de explicar, adiante, processos de criação de uma singular poética em Dança Contemporânea, porquanto miscigenados, influenciados, abertos, permissivos e incentivadores ao trânsito da Capoeira nas criações artísticas dançantes, coreografadas ou não.

Explanando minhas justificativas de como e porquê cheguei até aqui, reporteime à minha história de vida, perpassando pela dança e, posteriormente, pela Capoeira, seguindo a própria ordem cronológica de meu ingresso no estudo prático e teórico nestas linguagens, embora o transcurso desta pesquisa perpassasse, primeiramente, pela Capoeira e, a seguir, pela Dança Contemporânea, de modo a tornar possível a construção de uma estética singular em dança.

Recordo-me que, por volta dos 6 (seis) anos, época em que passava as manhãs inteiras assistindo aos vários desenhos apresentados na televisão, somente perdendo o interesse de ficar sentada quando o noticiário começava, houve uma vez – dentre as várias que aconteceram – da qual lembro-me muito bem: em um canal televisivo foi exibida uma matéria em que apareciam bailarinas clássicas dançando. Bastante fascinada, agarrei-me ao punho² da rede na qual me embalava e pus-me na ponta dos pés com muita determinação,

¹ “Roda de Capoeira” nomeia o lugar onde o jogo-dança-luta-esporte se estabelece. Trata-se, literalmente, de uma “roda” formada pelos capoeiristas que respondem aos cânticos com coro e palmas ritmadas – batidas de mão – utilizando típicos instrumentos percussivos, na qual, ao seu centro, ocorre a disputa corporal entre dois capoeiristas, podendo a mesma ocorrer obedecendo a variações de acordo com o momento, o evento realizado. Outra definição ao termo alude, simplesmente, a qualquer forma de marcação de uma circunferência no chão dentro da qual se estabelece a disputa corporal ao seu centro.

² Punho (de rede): Extremidades de corda trançada das redes de dormir. [F.: Do lat. *pugnis*, *i.*]. Ver em iDicionário Aulete: <http://aulete.uol.com.br> Acessado em 20/10/2011.

tal e qual às bailarinas assistidas na tela. Conseguindo o feito, esporadicamente soltava-me do punho da rede e, feliz, gritava repetidamente por minha mãe para que me visse realizar aquilo que parecia ser tão difícil, sublime, etéreo. Deste dia em diante, ensejo que considero meu primeiro momento de vida em que me encontrei e me encantei com a arte de um modo geral, ficar na ponta dos pés passou a constituir uma prática comum em todas as vezes que aparecia alguma reportagem sobre dança. Assim, o sonho de ser bailarina clássica se construiu e se edificou de outra maneira com o passar dos anos.

No período do chamado ensino fundamental, em minha 5ª (quinta) série de estudos, no ano de 1998, um grupo de amigas de turma, sabendo de meu apreço pela dança e sonho em ser bailarina clássica, reuniu-se diante da informação de que havia dança na Academia Aerodança, na Avenida Augusto Montenegro, no distrito de Icoaraci, região metropolitana de Belém, no estado do Pará. Cientes do fato de que, em todas as atividades dançantes do calendário escolar, eu sempre estava assídua e alegremente envolvida, informaram-me da Academia e que as inscrições para as aulas de dança estavam abertas para um projeto, conhecido pelo nome de Projeto Poliesportivo da SEDUC (Secretaria de Educação). Neste período, iniciei efetivamente, na modalidade Jazz³, uma das linhas da dança, com a professora Leila Velasco, integrante da Companhia de Dança Auxiliadora Monteiro, da professora de mesmo nome, localizada no Colégio Gentil Bittencourt, em Belém.

Embora, naquela Academia, não houvesse o ensinamento integral do *Ballet* clássico, como realmente eu, de alguma forma, sonhava, comecei a ter aulas com a professora Leila Velasco, com a qual pratiquei técnicas do Jazz, do *Ballet*, e da Dança Moderna. Logo, me apaixonei por esta última, encaminhando meus estudos com a professora Leila Velasco ao longo de aproximadamente 7 (sete) anos de convívio, especificamente nas técnicas do americano Lester Horton (1906 - 1953) e da norte-americana Martha Graham (1894 - 1991). Portanto, deixei o sonho do *Ballet* de lado, até porque, além da vivência de outras técnicas em dança, o *Ballet* me parecia elitizado, haja vista estar voltado para pessoas de renda financeira maior, devido aos apetrechos – financeiramente dispendiosos - utilizados. Minha família jamais pôde adquirir despesas extras, como o pagamento de mensalidades de cursos, o pagamento de transporte e o de

³ Entendo por *Jazz* um estilo de dança com as suas origens na comunidade negra norte-americana compreendendo modos diversos de outros estilos e princípios técnicos como o *Ballet*, a Dança Moderna e a Dança Contemporânea, valorizando as competências individuais, cuja sua principal característica é a capacidade de improvisar utilizando movimentos graciosos, lentos, rápidos e ágeis, juntamente com maravilhosos saltos.

materiais necessários como, por exemplo, os figurinos e as sapatilhas, pois somente meu pai sustentava uma família de 5 (cinco) pessoas, além do fato de haver a exigência incisiva, a meu ver, por um estereótipo do *Ballet*: bailarinas magras e longilíneas. Eu, magra e baixinha, com estatura típica do norte do Brasil, encarei minha realidade e envolvi-me profundamente com a Dança Moderna.

Empenhei-me em todos os ensinamentos da dança que praticava, até que, em dezembro de 2005, por motivos pessoais – de formação, autoestima e qualidade de vida – e, atrelado a esses motivos, o fato de cursar universidade tão distante de casa e do local onde praticava dança (Campus Universitário de Castanhal, graduação Licenciatura em Educação Física), passei a realizar um enorme esforço para ser compreendida pelos partícipes do grupo de dança a que pertencia, diante de meu cansaço em ter que, logo cedo, pela manhã, ir para o estágio da disciplina Prática de Ensino ou, quando não, ter que ir atuar como monitora em estágio com esportes sem, por vezes, ser possível almoçar devido a ter que cumprir o horário de chegada à aula em Castanhal.

Viajava diariamente, partindo de Belém, para assistir às aulas na universidade, e voltava enlouquecida e célere diante do meu atraso – visto que esperava a condução mais barata – para poder chegar à aula/ensaio do grupo de dança no Ginásio de Educação Física, na Avenida João Paulo II. Para cumprir tal empreitada, literalmente, eu corria da parada em frente ao Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará (CEFET-PA), na Avenida Almirante Barroso, passando pelo ambiente soturno da Rua Timbó até chegar à sala de rítmica sem, na maioria das vezes, qualquer espécie de compreensão, afago ou estímulo com respeito ao meu cansaço por parte daqueles que ali se encontravam.

Ocorria, por vezes, certa improdutividade de minha parte, diante de meus esquecimentos da coreografia, de minha debilidade na sua execução e do *stress* diante de situações que me causavam certo repúdio... Sinceramente, foi um período de muita agitação, porquanto percebia deficiências em meu desempenho não somente na dança, mas também no curso universitário e em minha primeira relação amorosa. Contudo, após dezembro de 2005, afastei-me dos locais onde dançava, os quais eram o Colégio Sophos e o Centro de Educação Física da Universidade Estadual do Pará (UEPA), pois pertencia ao “Grupo Coreográfico do Colégio Sophos” e ao “Grupo Coreográfico do Projeto Poliesportivo da UEPA”.

Em janeiro de 2006, não retornei à dança, mas continuei a participar de estudos na área por intermédio de cursos e oficinas, mesmo após a descoberta da gravidez de meu

primeiro filho, Felipe. Depois do parto, afastei-me do curso de Educação Física apenas por 2 (duas) semanas e o terminei formando-me junto à minha turma. Finalizei a graduação em Educação Física, decidida, a qualquer momento, a voltar a pertencer a um grupo de dança que atendesse às minhas expectativas de então e correspondesse ao meu nível de maturidade, pois já era uma mulher com grandes responsabilidades como educadora, mãe e professora.

Ao participar do Seminário de Pesquisa e Criação em Dança Contemporânea, em 2008, no Instituto de Artes do Pará, no bairro de Nazaré em Belém, fiz-me presente durante a oficina ministrada por Ana Flávia Mendes, a quem eu passei a admirar desde o momento em que, em 2001, a conheci por meio do evento anual Festival Escolar de Dança do Pará (FEDAP) devido ao seu trabalho desenvolvido com, àquela época, o denominado Grupo Coreográfico do Colégio Moderno, em Belém, o qual passei a acompanhar, admirar e tornar-me fã.

Na ocasião do Seminário anteriormente referido, soube, por intermédio de Marcio Moreira, intérprete-criador e diretor teatral da Companhia Moderno de Dança, que esta companhia estaria realizando uma audição para escolher um novo integrante. Com a extensão do período das inscrições, pude conversar com Ana Flávia Mendes, mostrando-lhe os documentos requeridos (currículo artístico, certificados de participações em eventos de dança e impressos como panfletos, *folders* e diploma de estudo) e assim, participei de todas as fases da audição e fui escolhida como a mais nova integrante desta admirada Companhia iniciando, neste mesmo período, março de 2008, meus estudos no Curso Técnico em Dança, na Escola de Teatro e Dança da UFPA - ETDUFPA. Este período consistiu em maravilhoso momento de conquistas no campo da dança para mim.

Com esta admirável companhia de dança, inspirei-me e envolvi-me com a linguagem em Dança Contemporânea. Enganei-me ao supor, a priori, não possuir especificidades libertárias da modalidade, tanto quanto que seria difícil me desatar das formas cotidianas de movimentos observados na Dança Moderna, a qual praticara. Ao invés, contudo, descobri algo metaforizado em um vulcão de movimentos agregados a uma crescente energia criadora. Concluo, hoje, ser, aquele o momento de descoberta da minha própria dança, a qual busco desenvolver desde então, a ponto de pesquisar, neste Mestrado em Artes, a fusão desta forma e energia com as de outra prática, qual seja a Capoeira.

Na ginga⁴ da Capoeira, a história se construiu antes do início dos meus treinos. Recordo-me que meus primeiros contatos foram nas rodas de Capoeira ocorridas na Praça da Matriz, no distrito de Icoaraci, no dia de comemoração do Círio de Nossa Senhora das Graças⁵ ou Círio de Icoaraci, como popularmente se conhece, que é uma tradição na agenda dos capoeiristas⁶. Minha mãe e eu sempre esperávamos a passagem da imagem da Santa na Quarta Rua e depois cortávamos caminho para esperarmos na Praça. Chegando lá, encontrávamos um ambiente esfuziante, vivaz, convidativo e enlouquecedor devido aos sons dos berimbaus, das palmas e do coro. De mãos dadas à minha mãe, eu tentava, por meio de puxões, libertar-me para mais perto da roda contemplar o jogo. Quando o objetivo se consagrava, via-me tal uma pequena curiosa em meio aos capoeiristas, fato este alertador de todos os meus sentidos. Esta espécie de clamor sinestésico⁷ mobilizava-se por meio do acompanhamento com o meu olhar, com as minhas palmas e, com a alternância de peso dos meus inquietos pés, suscitando um sutil balanço, enfim, por meio de todo meu organismo. Ainda, encantava-me em ver os homens fortes, viris, suados e bronzeados do sol, jogando agilmente as pernas para o ar sem se machucarem, apesar de parecer haver intenção de acertarem o movimento-golpe. A cada novo ano, minha cena se repetia, e minha mãe, aconselhadamente, me prevenia dizendo que eu não ficasse doida no momento em que chegássemos até a praça e que, também, não soltasse a sua mão, porém, eu, sempre agoniada, praticamente a arrastava e a convencia.

⁴ O termo ginga designa o nome do movimento fundamental da Capoeira, do qual surgem todos os outros movimentos-golpes; outra designação refere-se ao modo de portar-se na vida cotidiana com jeitos e trejeitos particulares que evidenciam uma habilidade em desviar-se de situações conflituosas ou surpreender alguém.

⁵ O Círio de Nossa Senhora das Graças é comemorado anualmente ao último domingo do mês de novembro, havendo uma procissão religiosa, realizada com cânticos e orações, que se segue após o término da missa na Igreja São Sebastião localizada na Avenida Beira Mar esquina com a Rua Pimenta Bueno na orla da Praia do Cruzeiro, até a Igreja São Sebastião conhecida como a Igreja Matriz, localizada na conhecida Praça da Matriz, a qual, neste momento, já se encontra com suas barracas de vendas de comidas, de sorvete, de jogos, de bugigangas, entre outras, além dos dispostos brinquedos do parque de diversões para atender a população. É um dia em que a família icoaraciense se reúne e saboreia comidas típicas do estado do Pará, como feijoada e maniçoba. Com relação à Capoeira, ao longo de sua história, todas as festividades religiosas que atraem a multidão para os largos e praças da cidade, sempre foram foco de atuação dos capoeiristas com as rodas de Capoeira. Com o Círio de Nossa Senhora das Graças, a mesma história se procede, pois é vista como um momento tradicional para a Capoeira, onde várias entidades de Capoeira, ou seus representantes, do distrito de Icoaraci e, também, de outros lugares – como Belém, Ananindeua e Marituba, por exemplo - se confraternizam, realizando, concomitantemente, várias rodas de Capoeira até por volta de 12h (doze horas), ocorrendo também, a realização de rodas durante as noites da festividade.

⁶ Capoeirista: praticante de capoeira (HOUAISS, 2009)

⁷ “Sinestesia: cruzamento de sensações; associação de palavras ou expressões em que ocorre combinação de sensações diferentes numa só impressão” (id.ibid.).

Em 23 de agosto de 1998, durante um *showmício*⁸ da deputada estadual Regina Barata, ocorrido em uma antiga sede de um clube chamado **Juvenzar**, localizada na 5ª Rua, no bairro Paracuri I, em Icoaraci, após uma apresentação de Capoeira no local, conheci o Monitor⁹ de Capoeira Mauro Celso e descobri que existiam vários grupos e lugares de prática da Capoeira, o que confrontou a ideia que até então eu tinha, pois acreditava que a sua prática não era de fácil acesso. Na verdade, era eu que tinha pouquíssimo acesso às experiências e informações, visto que saía de casa somente para ir à escola e, quando não, saía junto à minha mãe, nunca sozinha ou com amigos de brincadeiras na rua. Portanto, neste *showmício*, em que a Capoeira foi utilizada para chamar a atenção popular, típica manobra política para angariar votos, constituiu, para mim, a primeira oportunidade de sentir-me livre para assumir minha própria responsabilidade, ao mesmo tempo em que foi possível obter informações mais consistentes sobre esta manifestação de astúcia corporal.

Com o meu futuro professor Mauro Celso, obtive todas as informações necessárias para ingressar na prática sob sua orientação. A ele, falei de minhas percepções e interesses relacionados à Capoeira, admitindo pouco conhecimento sobre a mesma. Depois desse encontro, casualmente, ocorreram vários outros pelas ruas de Icoaraci, e tal professor costumava cobrar minha presença nos treinos, para eu, ao menos, observar a prática; porém, eu justificava minha ausência dizendo que iria começar somente no início do ano, pois como costume enunciar: “gosto de começar as coisas pelo início”. Por meio desta postura, na terça-feira datada em 26 de janeiro de 1999, apareci no Barracão do Divino Espírito Santo no Conjunto Cohab, em Icoaraci, para assistir à sua aula pela primeira vez. Após este primeiro contato, quando já gostei do que assisti, tão logo, iniciei a prática na quinta-feira, dia 28 de janeiro, com o mesmo professor, o qual atualmente possui a corda de contramestre, com as cores azul e branca.

⁸ *Showmício* é neologismo incorporado pela população em geral e pela mídia brasileiras. Sem entrar no aspecto linguístico causador do vocábulo, trato de indicar sua significação enquanto a mistura de show – estrangeirismo derivado da língua inglesa e há muito incorporado ao nosso léxico – e comício – apresentação de candidatos a votos eleitorais, geralmente em palanques de praças.

⁹ Na Capoeira as graduações são realizadas por cordas ou cordéis de diferentes cores, amarrados à cintura. Monitor é a denominação que corresponde a um estágio de graduação em que o capoeirista é reconhecido como um docente, professor. Face ao Sistema de Graduação da Confederação Brasileira de Capoeira – CBC, tal graduação é identificada pelas cores verde e branca. Os estágios e suas respectivas cores de cordas, enumerados pelo sistema da CBC na condição de docência ou professorado em Capoeira são os e seguintes: 1º - Formado: azul, amarelo e verde; 2º - Monitor, verde e branco; 3º - Instrutor ou Professor: amarelo e branco; 4º Contramestre: azul e branco e, 5º - Mestre: branca. Ressalta-se que existem diferentes sistemas de graduações e, portanto, diferentes cores e combinações e, também, denominações.

Diante de tudo acima exposto, desde a escrita de meu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, no curso de Educação Física da Universidade Federal do Pará – UFPA, na cidade de Castanhal, no qual ingressei em 2003, tenho o desejo de trazer à tona a discussão que implica uma relação entre Dança e Capoeira. Neste trabalho de término de graduação, porém, não foi possível abordar esta relação diante de sua profundidade. Mesmo assim, fui incentivada pela minha orientadora, querida e prudente professora Mirleide Char Bahia, a trazer essa discussão em minha pesquisa e dissertação de mestrado; assim, venho encaminhando-a.

Costumo associar a prática da Dança e da Capoeira em minha vida com a formação de minha personalidade e garantia de qualidade de vida nos níveis psíquico, físico e social, pois passei a ser mais dona de mim, segura em minhas decisões e respostas a partir do momento em que me senti mais forte, e essa força condiz ao domínio de minhas próprias emoções.

Na infância até os 9 (nove) anos, vivia na fragilidade de minha saúde devido às eminentes crises de asma a me atacarem a cada sol intenso ou chuvisco sobre minha cabeça, a qualquer tempo. Daí, costumo dizer que minha infância não fora tão feliz, pois não podia brincar debaixo dos raios de sol e dos pingos finos ou grossos da chuva. Pergunto-me, hoje, qual o valor de uma infância sem o desfrute de brincadeiras a céu aberto. Esse é um dos motivos causadores da participação crucial da Arte em minha vida. Em outras palavras, especificamente, as artes da Capoeira e da Dança, creio, fazem reviver em mim a criança algoz que não pude ser, porquanto, com elas, posso criar e (me) recriar continuamente e, assim, viver minha saúde que, persistente, se torna criadora.

No âmbito social, foi com essas artes que eu cresci, entre pobres e ricos, entre brancos e negros, foi como percebi estar a maturidade ligada à qualidade das experiências de nossa vida, e não ligada diretamente aos celebrados parabéns pelos anos de vida. Também, aprendi a como lidar com as diferentes pessoas em seus níveis e crenças e fé. Acredito que é por isso que escolhi como minha profissão o trabalho de educadora ou, na verdade, ela me escolheu, por desde há algum tempo eu vinha desencadeando processos educativos sem, no entanto, ser uma educadora por profissão. Educo por um ideário resultante da perene formação pela Dança e pela Capoeira. Diante disso posso dizer que a Dança e a Capoeira foi quem me educou, quem me formou.

A manifestação dessas linguagens por meio do meu corpo faz-me observar um contraponto entre as mesmas em minha prática. A Dança confere ao corpo uma

expressividade harmoniosa, em que a segurança, o vigor e a plenitude constituem um corpo pronto que exerce uma plasticidade que, independente de dinâmica do movimento, sempre consegue valorizar o que há de melhor e mais caracterizante em uma mulher: a feminilidade. Com a dança me sinto exuberantemente feminina, pois acredito que ela destaca a sutileza de ser mulher e, assim, valoriza o corpo a cada contorno, ressaltando a sua beleza, harmonia e delicadeza.

Por esta mesma perspectiva, a Capoeira vem a oferecer-me um corpo pleno, vigoroso, astucioso, exacerbando também minha feminilidade, fazendo-me sentir mais bela e confiante, porém, essa feminilidade é de certa forma mascarada, visto que, a Capoeira mostra-se como algo fácil de se realizar, algo fluente, harmonioso, e no entanto, é por trás desses indicativos que esconde a força em potencial, a sua explosão, a perspicácia da estratégia e a eficiência de sua técnica. Estas características fazem-me absorver certa virilidade, uma firmeza no corpo e no agir desse corpo que possibilita com que, na grande maioria das vezes, eu esqueça-me de que sou mulher. Resumindo este contraponto, na Dança eu tenho consciência de meu corpo feminino, de que sou uma mulher em cena, porém, na Capoeira, essa consciência se torna rarefeita, então torno-me um ser assexuado, pois o fato de ser mulher apenas mascara o potencial viril que sinto existir em mim. Deste modo, esqueço-me que sou mulher e não há a construção de qualquer consciência de que sou um homem, apenas sou capoeirista.

A contribuição da Dança e da Capoeira em minha formação e visão de mundo foi tão intensa que, posso dizer com segurança, tanto a Dança quanto a Capoeira foram os fatores cruciais para a minha escolha profissional, pois optei pelo curso de Educação Física, justamente por este ser o único curso que contemplava, a um só tempo, o estudo teórico e prático relativo a estas duas linguagens, pois acredito que a práxis entre teoria e prática – e vice-versa –, num mergulho profundo, seriamente comprometido, colaboram para a intensificação do conhecimento do sujeito que pratica. Assim, a realidade que constituía minha vida antes de eu estabelecer o contato com a academia, com a universidade, acabou por, apenas, se ratificar. Foram ratificados, por meio do universo da Dança e, do universo da Capoeira, princípios, ideais e ações, consubstanciando, dessa maneira, cada dia e cada escolha ao longo de minha existência.

Para que se chegue à concretude desta pesquisa, a metodologia utilizada se traduz de maneira qualitativa, valendo-se da narrativa autobiográfica, seguindo a perspectiva fenomenológica, pois compreende a pesquisadora como corpo que é sujeito e

objeto desta pesquisa. Entende-se como sujeito a própria pesquisadora com a sua experiência de vida em meio às linguagens discutidas e, como objeto, o próprio processo criativo do sujeito, desenvolvido a partir de laboratórios de experimentação, identificando-se como produto o processo mesmo da pesquisa. “Trata-se de uma relação de produtor-produto” (SALOMON, 2001, p. 99).

Prosseguindo neste ensejo, abarcam-se como procedimentos metodológicos reflexões e análises a partir de momentos significativos da vida, recorrendo também a registros em vídeo de participações em Dança e em Capoeira, contando, ainda, com registros de entrevistas que seguirão questões de um roteiro semi-estruturado (Ver ANEXO 02, p. 115).

As entrevistas, realizadas com a diretora artística da companhia de dança a qual pertencço – **Companhia Moderno de Dança – CMD**, e com o professor contramestre em Capoeira da associação à qual pertencço – **Associação de Capoeira Menino é Bom – ASCAMB**, foram gravadas em câmera filmadora e transcritas sem qualquer alteração gramatical, tanto no âmbito da ortografia quanto no de concordância. Estas mesmas entrevistas fazem-se pertinentes por contribuírem com o discorrer sobre a identificação dos elementos expressados na improvisação, visto que os entrevistados possuem um vínculo de história e memória corporal com o sujeito-objeto desta pesquisa.

Assim, relevância da realização destas entrevistas com estas pessoas, dá-se pelo estabelecimento da convivência de forma paralela, ou seja, embora eu assuma a prática cotidiana tanto com a Dança Contemporânea, quanto com a Capoeira, tais pessoas estão cientes desta relação, porém, não estabelecem qualquer contato entre si e, logo, entre estes dois ambientes artísticos.

Conquanto, Mauro Celso Barbosa Passinho¹⁰ é o contramestre da Associação à qual eu pertencço, sendo assim o meu professor e mestre durante todos esses anos de prática com a Capoeira – de 1999 aos dias atuais -, sendo então possível, existir uma relação de proximidade ao ponto deste conhecer minha história de vida, assim como os meus atributos e as minhas fraquezas enquanto pessoa e enquanto capoeirista. Com relação à Ana Flávia Mendes Sapucahy¹¹, a qual é a diretora artística da Companhia de dança a que pertencço, embora sejam poucos anos de convivência, pois iniciei em 2008, também pôde-se

¹⁰ Mauro Celso Barbosa Passinho é o contramestre e o presidente fundador da Associação de Capoeira Menino é Bom – ASCAMB.

¹¹ Ana Flávia Mendes Sapucahy é a diretora artística da Companhia Moderno de Dança e, diretora da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

estabelecer uma relação em que esta passou a conhecer a minha história de vida, juntamente com os meus atributos e fraquezas, enquanto pessoa e enquanto intérprete-criadora em dança, pois vale ressaltar que um dos princípios para a convivência e para o trabalho na Companhia que integro, é a transparência de pensamentos, ações e atitudes e, de objetivos, desejos e metas, assim, todos os seus integrantes compreendem o delineamento do perfil de cada um.

Nessa relação de proximidade fraterna e profissional, Mauro Celso e Ana Flávia são as peças-chaves na mediação para o meu crescimento técnico e afirmação ou propriedade artística, na Capoeira e na Dança Contemporânea, respectivamente. Porém, ainda que ambos sejam conscientes de minhas atividades regulares, ideais e perspectivas e conseqüentemente, da intensidade de minha atuação com essas práticas, estes nunca participaram ou se envolveram concomitantemente de qualquer maneira com estas linguagens sob o espectro de minha atuação, não havendo deste modo, um real material que dê suporte a identificações, ratificações ou conclusões que façam referência à características, particularidades ou habilidades em minha movimentação corporal advindas da experiência tanto de uma como de outra prática.

Ou seja, Mauro Celso nunca assistiu a qualquer apresentação em Dança Contemporânea em que eu estivesse presente assim como, Ana Flávia nunca assistiu, de fato, a uma apresentação de Capoeira em que eu estivesse atuando, salvo as experimentações na Companhia com o Projeto Quarta Experimental¹² e apresentações em dança que realizei no Repertório Paralelo¹³ e no Seminário de Pesquisa em Dança da Universidade Federal do Pará, os quais foram os eventos em que apresentei minhas primeiras experimentações em Dança Contemporânea tendo como mote elementos da Capoeira.

Tais relações vividas, de um lado, no âmbito da Dança Contemporânea e, de outro, no âmbito da Capoeira, geram reflexos em meu processo criativo, tornando estas três esferas– a frisar, a Capoeira, a Dança Contemporânea e, o processo criativo vinculador de

¹² O Projeto Quarta Experimental foi desenvolvido com a participação dos integrantes da Companhia Moderna de Dança com o intuito de realizar uma proposta de criação em dança a partir das experiências ou práticas afins que cada intérprete desenvolve fora ou para além do trabalho da Companhia

¹³ Repertório Paralelo é um evento em que a Companhia Moderna de Dança realiza onde os seus intérpretes-criadores criam trabalhos em solo, duo, trios ou mais integrantes com o objetivo de mostrar diferentes trabalhos de acordo com a necessidade ou desejo criativo de cada proponente. Foi neste evento em que apresentei meu primeiro trabalho utilizando como mote para a criação os elementos da Capoeira. Tal trabalho foi intitulado de 'Revira (&) Volta' e se constituiu em um duo juntamente com o intérprete-criador Wanderlon Cruz, contando também, com a aluna da ASCAMB, como tocadora de berimbau Luiza de Cristo.

ambas – mutuamente relacionadas. Para ilustrar didaticamente essa relação tríade, elaborei uma figura que corresponde ao objetivo desta pesquisa, qual seja de analisar o diálogo existente entre a Dança Contemporânea e a Capoeira para a construção de um processo criativo em dança.

Tal ilustração¹⁴ (ver fig. 01) –, formada por três círculos com cores diferentes, parcialmente sobrepostos, indica dizer que, embora delimitem a sua área, estes se inter-relacionam mutuamente sem perder qualquer elemento de uma para a outra, gerando um resultado a partir da amálgama resultante da imbricação destes ambientes – Dança Contemporânea e Capoeira –, gerando uma singular estética em dança, a partir da experimentação por meio do processo criativo em si, ou seja, um processo focado no desenvolvimento de experimentações com a improvisação a partir de elementos que

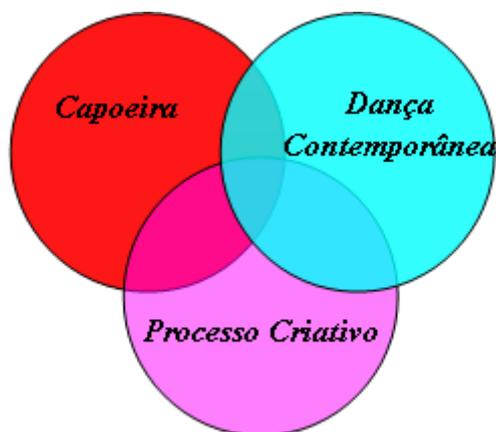


Fig. 01 – Ilustração da tríade que compõe a pesquisa.
(Elaboração: Andreza Barroso da Silva)

dialogam entre si, no campo da Dança Contemporânea e, da Capoeira.

A pesquisa também conta com o suporte de vídeos referentes a participações no âmbito da Capoeira e no âmbito da Dança, em trabalhos anteriores à realização desta pesquisa, e também, com a gravação de treinos de Capoeira para a análise da atuação desse corpo, contribuindo com o mergulho sobre um pouco de sua história. Há, portanto, a elaboração de um material em anexo em forma de DVD, a partir dos registros de imagens durante as experimentações em laboratórios, delineando o desenvolvimento do processo criativo, realizado especificamente para a pesquisa.

Com isso, a elaboração desse trabalho específico realiza-se a partir de laboratórios de improvisação em Dança Contemporânea, tendo como mote a dinâmica de movimentação da Capoeira, nos treinos e nas rodas, e demais vivências identificadas na

¹⁴ Ver em ANEXO 01, página 111, onde encontram-se algumas fotos significativas que representam de maneira simplória o percurso de minha história com a linguagem da Dança e com a linguagem da Capoeira.

Capoeira e na Dança como interessantes indutoras do processo. Com relação à imagem, será assegurado o seu uso tanto em fotografia, quanto em filme digital, para fins de inclusão nesta pesquisa por parte dos entrevistados supracitados, e daqueles partícipes nos cotidianos treinos da ASCAMB.

Os laboratórios compreenderão a improvisação em Dança Contemporânea, partindo para a criação não somente por meio da desconstrução de movimentos próprios da Capoeira advinda da sua repetição exaustiva, mas, principalmente, por meio da intenção a eles inerente, visto que são os impulsos acionados durante o processo criativo a estabelecerem a técnica e estética de movimentação cênica. Para nutrir os intentos necessários à transformação de cada movimento em ação dramática, recorro às percepções de uso do equilíbrio corporal com experimentações de apoios com a cabeça, pés e mãos, às percepções de corpo diante do contexto histórico da Capoeira e analogias requeridas diante de signos da Capoeira, devido ao fato de esta contemplar o estudo da representatividade de animais como o macaco, a cobra, o camaleão e a coruja.

Para isso, proponho-me buscar uma estética singular a partir da sensibilidade corporal, preconizando as minhas experiências corporais adquiridas a partir do dia-a-dia na dinâmica social da Capoeira, contando com os diferentes mecanismos acionados por esta prática, sem, contudo, delimitar questões de estilo – Capoeira Angola ou Capoeira Regional¹⁵ – mas, sim, valer-me das percepções que chegam ao corpo a partir das interações que o âmbito da Capoeira permite ocorrer com relação ao próprio corpo (consigo) e, com relação ao corpo de outros sujeitos (alteridade).

O referencial teórico compreende o diálogo a partir de livros, artigos, matérias jornalísticas e *sites* de *internet* agregadores de trabalhos artísticos desenvolvidos com propostas interessantes de trabalho corporal. Estas fontes colaboram para a compreensão e desenvolvimento do processo criativo inquerido nesta pesquisa.

E, para a fundamentação desta pesquisa, utilizam-se como bases conceituais: “Corpo Pronto” e “Dilatação”, do teórico e diretor italiano Eugenio Barba (1936-); “Corpo-memória”, do diretor polonês Jerzy Grotowski (1933-1999); as “Técnicas Corporais”, do sociólogo francês Marcel Mauss (1872 -1950), visto que são autores que trabalham com concepções referentes ao uso do corpo para a cena, ao trabalho corporal, não delimitando desta maneira, o seu uso a uma linguagem específica, como por exemplo,

¹⁵ Explicações sobre estes estilos de Capoeira encontram-se no Capítulo I, no subitem **1.1- Um caminho histórico da Capoeira**, especificamente nas páginas 29 e 30 desta dissertação.

a dança, o teatro, as artes visuais, enfim, e, “Percepção” do filósofo francês Merleau Ponty (1908-1961). Para isso, tenho recorrido à seguinte questão: Que relações estéticas, sociais, culturais e conceituais advêm num processo criativo a partir do diálogo entre as experiências com a Capoeira e com Dança Contemporânea?

CAPÍTULO I

CAPOEIRANÇA: a Capoeira na especificidade investigativa

Falar sobre Capoeira não é uma tarefa simples devido às várias significações do termo “capoeira”, conforme ratificam as obras de Mano Lima (2007) e de Eusébio Silva (2008b)¹⁶ pois como este autor declara: “a capoeira é uma arte de difícil definição, por conter em sua estrutura um amálgama de possibilidades de utilizações” (id. p. 19). Somando-se à essa complexidade, há o teor das atuais discussões em nosso Estado do Pará, por cidades e pela capital, onde praticantes, estudiosos e aficionados por esta mistura de luta, dança, jogo, esporte e crença defendem seu ponto de vista estético, ético, moral e, via de regra, o de maior valia perante os demais, em muitos casos.

Assim, busca-se aqui discuti-la com o caráter de prática corporal técnica, expressiva e reflexiva, sem considerar estritamente as denominações Capoeira Angola ou Capoeira Regional, mas sim pensando em seu sentido mais amplo, observando as frequentes qualidades de movimentos presentes na execução e dialogando com o fazer artístico em Dança, já que acredito que toda e qualquer prática contribui para com o sujeito praticante nas questões de consciência corporal, pressupondo o domínio do corpo na execução e intenção de movimentos e gestos e, na constituição de sua corporeidade. Percebendo-a assim, para além da situação de treino ou de roda, numa dimensão de usufruto do corpo no próprio cotidiano do sujeito, na experiência como um todo, de ser capoeirista, aponto a perspectiva segundo a qual considerarei a Capoeira.

A experiência de praticar e mesmo perceber a atividade capoeirista contribui para a alteração do estado de corpo¹⁷. A Capoeira, em toda sua dimensão auxilia na constituição de um corpo vigoroso e decidido, que é possível não somente a partir da apreensão da técnica de execução do movimento, mas sobretudo, da sua filosofia com seus rituais, fundamentos e tradições, encaminhando, desta maneira, os seus ensinamentos para a vida, para o dia-a-dia. Pois sabe-se que

¹⁶ Eusébio Lobo da Silva é baiano professor universitário da UNICAMP – Universidade de Campinas – São Paulo -, pesquisador, bailarino e mestre de capoeira, conhecido como Mestre Pavão.

¹⁷ Refiro-me aqui a estado de corpo diante da compreensão que considera a indissociabilidade entre corpo e consciência, em um estado alterado que se diferencia do estado habitual do dia-a-dia. É um estado construído baseado nas “práticas, comportamentos e técnicas”. Para maiores informações ver BIÃO, Armindo. Um léxico para a Etnocenologia: proposta preliminar. In: V Colóquio Internacional de Etnocenologia (Anais) 25 a 29 de 2007. Salvador: Fast Design.

O jogo da capoeira sempre envolve a relação direta com um companheiro, o que implica não somente a técnica de execução dos movimentos, mas também os elementos de ataque, de defesa, entre outros, assim como estratégias para atingir objetivos pessoais e os próprios do jogo. (SILVA, 2008c, p.15)

Prosseguindo, é o conjunto inclusivo de jogo e defesa pessoal, somados a elementos que subsidiam a atuação do capoeirista que possibilitam a constituição desse corpo em constante estado de alerta, em estado de prontidão, que é educado a se expressar a partir de seus reflexos em tempo preciso de ação e reação a cada situação a partir do fator da imprevisibilidade. O referido conjunto, de forma ampla, constitui a essência da prática da Capoeira.

É diante deste entendimento de construção de corpo¹⁸ do capoeirista – ou de meu corpo capoeirista - que destaco a prática diária do indivíduo em diversas situações, não restringindo-a somente ao acontecimento da roda de Capoeira, o qual percebo ser o foco principal de estudos quando o assunto é este contundente jogo corporal, mas sim atentando para as relações que este corpo estabelece consigo e com os outros sujeitos, objetos, fatos e fenômenos do cotidiano.

Sendo assim, posso inferir que o olhar desta pesquisa é justamente para construção de corpo proveniente da compreensão ou apreensão dos conhecimentos que a Capoeira proporciona com seus fundamentos e tradições empreendidas nas atividades do sujeito capoeirista, pois conforme a abordagem de Silva (2008a), fundamentos e tradições referem-se a atitudes e ações éticas, valorosas, e regras de estrutura empreendidas no universo da Capoeira.

Deste modo, a compreensão geral deste trabalho perpassa o entendimento da construção de corpo a partir da experiência com a cultura, com o contexto do grupo social da Capoeira, como suporte para deflagrar o processo de criação, visto que

¹⁸ Trato essa construção de corpo como proveniente das experiências com a Capoeira compreendendo o jogar em praças do Estado, visitas a diferentes grupos e associações, ministrar aulas de Capoeira; participar de eventos afins como aluna, organizadora e/ou ministrante de aulas, palestras, debates em diferentes espaços; conhecer outros capoeiristas e mestres durante viagens realizadas para a participação em competições; dedicar-me à experiência em ser atleta conquistando vários títulos, incluindo os sete títulos de campeã paraense e os dois vice-campeonatos brasileiros sendo o mais marcante o título de campeã brasileira conquistado em 2002, em São Paulo, sagrando-me a primeira mulher paraense a conquistar um título brasileiro o que me possibilitou reconhecimento e novas oportunidades neste universo; considerando, sobremaneira, a rotina de treinos, inclusive, de maneira adaptada, durante todo o período das duas respectivas gestações de meus filhos Felipe e Adriel.

[...] é possível discutir o corpo como uma construção cultural, já que cada sociedade se expressa diferentemente por meio de corpos diferentes. Todo homem, mesmo inconsciente desse processo, é portador de especificidades culturais no seu corpo. Tornar-se humano é tornar-se individual, individualidade esta que se concretiza no e por meio do corpo, [...]. (DAÓLIO, 1995, p. 36)

É partindo da individualidade proporcionada e adquirida pelo corpo na Capoeira, considerando as especificidades da mesma, em especial as relativas às diferentes dinâmicas de movimentação, que se estabelecerão os laboratórios de improvisação, enquanto procedimento desta pesquisa.

Para anunciar preliminarmente os tipos de abordagens que se desenvolverão com o intuito de chegar-se à concretude desta pesquisa, elaborou-se, a ferramenta conceitual em forma de neologismo¹⁹, i.e o termo CAPOEIRANÇA.

CAPOEIRANÇA, para fim desta pesquisa, tem o objetivo de fazer referência a três abordagens de discussão para facilitar o entendimento geral desta pesquisa. Estas abordagens compreendem:

1 – A Capoeira entendida como herança histórica, herdada a partir do estabelecimento do contato dos povos africanos em nosso território brasileiro, constituindo, assim, a identidade, a cultura e, conseqüentemente, os saberes corporais de nossa sociedade brasileira;

2 – A Capoeira enquanto herança pelo viés da cultura corporal a partir de sua experiência, garantindo um saber corporal que se expressa de uma maneira singular e que se repercute nos modos de pensar e agir do sujeito praticante, constituindo a sua memória corporal geradora de reflexos nas mais diversas circunstâncias, e, assim, em sua construção criativa em Dança;

3 – A Dança como processo e, ao mesmo tempo produto advindo do conhecimento por meio da intensa e duradoura experiência com a Capoeira.

Percebendo a importância histórica; refletindo sobre o corpo assinalado e construído na Capoeira e identificando similaridades entre a Capoeira e a Dança Contemporânea, esta primeira parte da presente pesquisa se debruça a discorrer sobre a compreensão de uma história construída, com e por meio do próprio corpo. Implica-se nessa abordagem, a movimentação expressiva desse corpo: sua expressão cênica, portanto.

¹⁹ Neologismo: “*sm.* Palavra ou expressão nova, ou antiga com sentido novo”. Ver em FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, **Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa/** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

1.1 - Um caminho histórico da Capoeira

A Capoeira, misto de jogo, luta, dança, brincadeira e, mais atualmente, esporte, é amplamente considerada de origem afro-brasileira²⁰, considerando as etnias das várias regiões do continente africano envolvidas na sua constituição, pois “os elementos fundantes dessa arte originaram-se de culturas de diversas etnias africanas que aportaram no Brasil com o começo do período da escravidão” (SILVA, 2008b, p. 28). Diante disso, a Capoeira nasceu no Brasil como meio necessário para a libertação da situação socioeconômica em que o negro escravo se encontrava. Inclusive a respeito de sua origem, recorro às palavras que Eusébio Silva (id. *ibid.*, p. 27), quando diz

Acredito que ela [a Capoeira] tenha uma origem brasileira por que nós não encontramos nada, nem remotamente, que tenha um desenvolvimento e uma estrutura similar nas outras áreas do oeste africano onde a escravidão era comum. Embora haja similaridades entre música africana, religião, costumes, alimentação e dança nessas áreas, a capoeira é singular e a única que apareceu inicialmente no Nordeste brasileiro.

Embora o trabalho fosse escravizado, os negros não se abstiveram de suas manifestações culturais nutrindo a cultura da oralidade. Em meio a isso, houve o desenvolvimento da Capoeira, que repercutiu no uso do corpo diante dos confrontos, sendo a mesma a arma fundamental na luta contra os capitães-do-mato, ajudando na fuga para os quilombos – reduto de negros onde estes preservavam suas crenças e tradições.

Em princípio, a Capoeira se manifestou em forma de dança e brincadeira, nos momentos em que os negros escravos tinham alguma folga do trabalho, deixando parecer aos olhos dos senhores, como algo inofensivo; porém, mais tarde, devido à ânsia de liberdade, passaram a desenvolver em meio às “capoeiras”²¹ a luta afro-brasileira – arma que encontraram em seus próprios corpos. De acordo com Silva,

²⁰ Faz-se aqui o adendo de que a Capoeira surgiu em território brasileiro por meio de africanos e seus descendentes oriundos de vários países do continente africano que desembarcaram no então Brasil colonial, violentados pelo tráfico para aqui sofrerem as mazelas da escravidão, conforme podemos verificar em RODRIGUES, Jaime. **O Tráfico de escravos para o Brasil**. São Paulo Ática, 2004. e em SILVA, Eusébio Lobo da. Breve panorama: estórias e histórias da capoeira In: **O corpo na capoeira**. Campinas Unicamp, 2008.

²¹ Designação que em tupi-guarani faz referência ao lugar em que a mata após ser cortada, deu espaço à uma vegetação rasteira ou “[...] mato virgem que já não é, que foi botado abaixo e em seu lugar nasceu mato fino e raso.” Ver em SILVA, Eusébio Lobo da. – Breve panorama: estórias e histórias da capoeira. In: **O corpo na capoeira** Campinas Unicamp, 2008, p. 38. Ver também BOLA SETE, Mestre. **A capoeira angola na Bahia** Salvador – EGBA/Fundação das Artes, 1989, Rio de Janeiro: Pallas, 2005.(Obras consultadas).

[...] a capoeira, a primeira forma genuína de dança brasileira – como luta simulada, portanto, representação simbólica-, originalmente era dançada para divertimento, reconhecimento, aquisição de força para enfrentar o dia-a-dia. Dançava-se, também, para preparar-se para a luta, lançando mão apenas do potencial do corpo. (id.ibid.,p.62).

Eusébio Silva (op.cit) declara em sua obra a visão do não reconhecimento do negro escravo, ou qualquer indivíduo que se encontrasse nessa condição, como parte constituinte da sociedade, ainda que estivesse no cerne, no seio dessa constituição. Assim, pode-se perceber que o negro somente era importante para o uso de sua força de trabalho, sendo então visto como coisa, coisificado, desprovido de racionalidade, havendo um único motivo para a sua existência que era a obtenção de prestígio e o crescimento da riqueza de seu tutor, ou senhor.

Posso inferir que, assim como o negro era discriminado, conseqüentemente todas as suas formas de manifestações também eram alvos de repúdio da sociedade preconizando o preconceito e a intolerância. Nesse ínterim encontramos a Capoeira, sendo a sua prática relegada à marginalidade.

Com o decorrer do tempo, além da discriminação de sua prática, passou a ser criminalizada pelo Decreto Lei nº 487 de 11 de outubro de 1890, integrante do código penal brasileiro, período “que se iniciou uma política de democracia racial, havendo a institucionalização e cooptação ideológica das manifestações culturais das populações afro-descendentes pelas elites dirigentes” (SILVA, 2007, p. 23), na medida em que

[...] todos os africanos e seus afro-descendentes passaram a agrupar a categoria racial negra, e todas as suas formas de manifestação se tornaram alvos dos principais dispositivos de segurança. Assim aconteceu a determinação da criminalização e exclusão da prática de capoeira, sendo também construída a imagem do capoeirista como um marginal, contrastando com o trabalhador branco que era visto como disciplinado e higienizado. (id. ibid)

Neste cenário de discriminação e repressão ao negro e aos seus descendentes, a legalização da Capoeira foi possível, dentre outros fatores, devido à atuação do baiano Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) ou Mestre Pastinha e, do baiano Manoel dos Reis Machado (1899-1974) ou Mestre Bimba de acordo com Silva (2003).

Pastinha cuidou de organizar e preservar a cultura e as tradições da Capoeira que aprendeu, tornando-se o defensor e patriarca da então chamada Capoeira Angola, distinguida por se desenvolver com um jogo baixo (próximo ao chão), lento, malicioso e cheio de religiosidade e misticismo. E Bimba sistematizou, codificou e criou uma metodologia, aperfeiçoando a própria capoeira ‘para combater a capoeira solta e

desorganizada' (SILVA, 2003, p. 53), adequando-se aos valores de disciplina e higiene vigentes na década de 1930, no governo do presidente Getúlio Vargas, dando margem a um tipo de jogo moderno, alto, rápido e agressivo, intermediando, assim, a liberação da Capoeira do código penal em 1937.

A partir deste ano, com o surgimento da primeira academia de Capoeira fundada pelo Mestre Bimba, intitulada de Centro de Cultura Física e Luta Regional e, em 1941, com o Centro Esportivo de Capoeira Angola, por Mestre Pastinha, houve uma propulsão no surgimento de novas academias, na realização de simpósios, de campeonatos, palestras, debates, entre outros, abrangendo as diversas idades e classes sociais.

Diante de tudo acima exposto, posso considerar que tanto Mestre Bimba quanto Mestre Pastinha não contribuíram apenas para a definição de estilos dentro da Capoeira, mas sim, na construção de um movimento de resistência a favor do desenvolvimento da Capoeira, gerando reflexos na organização desta nos estados do território brasileiro, incluindo-se o estado do Pará.

Nesse estado, onde esta pesquisa se realiza, também encontramos importantes nomes no que tange ao desenvolvimento de atividades educativas, esportivas, atividades de lazer, ações sociais e discussões políticas tendo como o foco a Capoeira.

Prosseguindo, posso aqui, lembrar alguns nomes cruciais no que diz respeito à mobilização do segmento social da Capoeira, a partir de minha relação enquanto admiradora, pesquisadora, praticante e professora nessa arte. Entre estes nomes estão, o maranhense Antônio Bezerra dos Santos, conhecido como Mestre Bezerra (1944-), o carioca Júlio Romão da Silva Filho, conhecido como Mestre Romão (1951-2011) e o paraense Raimundo Pereira de Araújo, conhecido como Mestre Mundico (1957-), os quais são referência com relação ao ensino da Capoeira no Estado, com a consequente formação de educadores – professores da arte -, com isso, expandindo o seu ensino por quase todo o território paraense, além de exportá-lo para outros estados e países.

Pode-se admitir que, nos períodos da escravidão, da marginalidade e das academias – este último também entendido como o período da Capoeira como esporte, pois “conjuga-se a capoeira com o momento sociopolítico e cultural do país” (SILVA, 2008b, p. 20) – que esta prática viveu, e vive atualmente, sobretudo, nos estados de Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro - os quais constituem o centro das discussões relativas ao desenvolvimento e relevância para o processo de expansão da Capoeira -. Os demais

estados brasileiros refletem, sob distintas circunstâncias, este fenômeno, sem, contudo, a intensidade dos 3 (três) estados citados.

Um item digno de atenção no desenvolvimento e expansão da Capoeira vem a ser o fato de, além da sua atuação em zonas portuárias e de mercado na Bahia e Rio de Janeiro, como, também, nos largos das praças de nosso estado, conforme nos explica Silva (2008b), a atuação dos grupos folclóricos da Bahia, visto que compreendiam o uso harmônico dos dois estilos de Capoeira – Angola e Regional – sem necessariamente os capoeiristas participantes pertencerem ao mesmo grupo ou academia de Capoeira. O que interessava era a exibição da estética corporal por meio do espetáculo - que utilizava várias manifestações da cultura popular e, dentre elas a Capoeira-, obrigando, desta forma, “o capoeirista a ampliar a sua visão sobre a capoeira” (id., 2008b, p. 25) devido a ter que conhecer os códigos que diferenciavam esses dois estilos.

A partir de então, a Capoeira passou a aparecer em diferentes campos de discussão. Dentre eles, encontra-se o campo artístico que, em decorrência de minha convivência nestas duas esferas de estudos – Dança Contemporânea e Capoeira – venho percebendo, ao longo do tempo que, apesar da diversidade de linguagens em Dança Contemporânea e, da importância do povo negro na formação e construção nos diversos campos da arte, ainda há, relativamente, escassas pesquisas voltadas à discussões esclarecedoras do amálgama África e Américas. É bem verdade que, por constatação, embora o número de praticantes de Capoeira seja bem extenso e o número de praticantes seja crescente em tal Dança ainda não há a formação de um pequeno grupo de intérpretes-criadores que se debrucem profundamente na experimentação de ambas, de modo que estas sejam compreendidas em seus respectivos universos, por meio da pesquisa prática e teórica, viabilizando uma troca recíproca de informações para a construção da cena dançante em Belém do Pará, local em que esta proposta de pesquisa se insere.

Diante desse exposto, acredito que a relevância da obrigatoriedade do ensino de história e cultura afro-brasileira e africana na educação básica, implementada em 2004 nas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, onde a Capoeira é contemplada em diversos temas, ajuda a socializar em maior grau de intensidade os conhecimentos referentes à Capoeira para o desenvolvimento de mais estudos que a inter-relacionem.

Há também, a sua declaração de Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, ocorrida em 15 de agosto de 2008, com premissas relacionadas a esta arte como

pertencente ao patrimônio da humanidade. Essas normatizações outorgam maior consistência ao desenvolvimento de ações de qualquer espécie e, conseqüentemente, de iniciativas artísticas, pois é fato que incentivos advindos por meio de atitudes políticas e leis, ajudam na mobilização das pessoas envolvidas direta ou indiretamente no ramo prestigiado.

No que tange aos benefícios psicofísicos da Capoeira, sua prática garante claramente a flexibilidade, agilidade, condicionamento físico, determinação frente aos riscos, autoestima e sociabilidade. Ademais, pressupõe o aprimoramento da resistência aeróbia, assim com a resistência muscular localizada, a força e a potência. Para além desses atributos, seu conhecimento empírico, na prática, pelo capoeirista, torna-se cada vez mais desenvolvido, proporcionalmente ao fato de o praticante tomar parte das rodas, treinando e criando habilidades. Todos esses elementos repercutem em uma melhor consciência corporal e significativa expressão corporal. Assim, à medida que a consciência sobre o corpo se funde com a expressão (o sentimento e ação), quando a prática se torna espontânea sem deixar de ser consciente e estratégica, o corpo relaxa e fala o que quer e o que sente.

Conhecer o percurso histórico da Capoeira dentre tantos momentos de leituras afins, conversas e depoimentos de mestres e assistir a vídeos documentários ao longo desses anos de dedicação, fez-me apreender a força e a persistência para suportar situações e circunstâncias diversas e assim, aprender a não desistir de um objetivo diante das diversas dificuldades. O negro e a sua história no Brasil, para mim, é sinônimo de luta, batalha, força, persistência e energia, e como prosseguimento de tudo isso, a Capoeira consegue engendrar todas as palavras que possuem significância relativa ao negro e a sua história. É essa compreensão que me encanta: a beleza da Capoeira está em irradiar a multiplicidade e variedade em uma única prática ou modalidade.

A história relativa ao negro escravo nos conta, no uso das palavras de Eusébio Silva (2008b, p. 13) que “O trabalho foi escravizado, mas a alma não se submeteu a escravidão do corpo.” Ou seja, ainda que diante dos vários sofrimentos enfrentados pelo negro, o qual foi o elemento fundamental para a criação e o desenvolvimento da prática da Capoeira em nosso território brasileiro, a sua alma sempre esteve livre, sempre se refugiou na mandinga²² de ludibriar e se esquivar das circunstâncias de percalços. A alma livre se

²² Mandinga significa “truques e movimentos para enganar o adversário no jogo da capoeira.” Ver em LIMA, Mano. Dicionário de Capoeira. Brasília, Conhecimento, 2007, p. 140.

torna criativa e se expressa de maneira bela, harmoniosa. Assim, a Capoeira se expressa. Assim, a Capoeira se mostra.

1.2 - Reviravolta na volta revirada: reflexões de um corpo capoeirando

Como prática corporal, a Capoeira se realiza de maneira dinâmica, ou seja, possui uma base instável que conhecemos pelo nome de ginga, a qual confere-lhe a sua dança, o seu balanço. A ginga é o *intermezzo* para a criação do capoeirista, de onde todos os movimentos surgem e para onde todos retornam, proporcionando a visibilidade de desprendimento, de astúcia, de domínio corporal na sua prática.

A ginga confere a receptividade do corpo, é o que possibilita o corpo a atacar e contra-atacar e assim, com o desenrolar do jogo, o corpo estrutura sua resposta diante da relação com o outro. É na experimentação do dia-a-dia dos treinos, das diferentes rodas que o sujeito capoeirista vai construindo o seu conhecimento corporal; vai conhecendo e percebendo como realizar o uso desse instrumento que é o arcabouço corporal, como que afirmando, “[...] disperso em meu corpo as percepções que pertencem à minha alma, coloco a percepção no percebido.” (PONTY, 2006, p. 287). Ou seja, atento para as percepções a partir do remanejamento das partes corporais e habilito-as às possíveis respostas diante de determinada situação. Desta maneira, o capoeirista percebe o próprio corpo ao mesmo tempo em que se projeta em uma possibilidade situacional.

Merleau Ponty (2006) nos traz o entendimento de que é possível perceber fatos, fenômenos e objetos por meio do olhar e do sentir, e de que o espaço possui grande importância no desenvolvimento da percepção, pois o mundo percebido torna o próprio corpo perceptível, assim como a perceptividade do corpo torna possível a percepção do mundo, do ambiente em que o corpo ou sujeito se insere.

Quando Merleau Ponty (id) fala dos sentidos, declara que cada sentido (por exemplo, tato ou visão) tem a sua experiência específica, integrando o todo. Seguindo esse entendimento, posso dizer que no ambiente da Capoeira, especificamente no momento do confronto dos capoeiristas – ressaltando-se que esse momento não se refere, necessariamente, ao confronto em uma roda de Capoeira e, sim, a qualquer tempo em que o corpo se possibilite a desenvolver sua capacidade de destreza diante do diálogo corporal –, é crucial que esses dois sentidos - tato e visão -, estabeleçam uma relação bastante harmônica. Havendo ainda, o incremento da percepção rítmica percebida pela audição, quando do uso da musicalidade.

Quando falo aqui de experiência tátil, não considero apenas o que está ao alcance das mãos, e sim os contatos estabelecidos com qualquer parte do corpo dos sujeitos envolvidos na situação. Trato do contato com a pele, enquanto órgão mor da percepção. É a partir das experiências de contato que o corpo começa a aprender (e apreender) como se reorganizar para então gerar uma resposta diante de uma pergunta momentânea. Assim o corpo/capoeirista aprende a cair e levantar explorando o sentido da visão para perceber qual a intenção do corpo que se apresenta em frente a ele e, diante de tudo isso - de perceber a intenção e da experiência com o contato - é que o capoeirista toma a sua atitude e se expressa.

A Capoeira subverte o visível aparente. Com a sua característica balouçante por meio da ginga, a qual, por sua vez, pressupõe um duplo sentido: primeiro, confere o desprendimento, o desprezo, em termos de um relaxamento que permite ao corpo ser contínuo em sua movimentação; segundo, esse relaxamento significa que o corpo se encontra concentrado na dinamicidade que o circunscreve, estando apto e pronto a qualquer atitude ou resposta. Daí, o que chega ao sentido de nossa visão é que a Capoeira, por parecer realizar-se facilmente, conota certa fragilidade em seu uso para o confronto ou disputa. Na realidade, tal visão torna-se apenas uma máscara que esconde o potencial surpreendente da sua prática, visto a complexidade que compreende a sua movimentação, pois esta não está situada apenas na execução meramente física, e sim na execução psicofísica, consubstanciando a expressão do sujeito a partir de um corpo inteiriço. A junção de atributos intrínsecos ao organismo do sujeito nos permite asseverar que

Na capoeira não se pensa somente com a mente, pensa-se de corpo inteiro. A mente, o físico, a emoção são aspectos que se fundem no ato do jogo. Por isso, o capoeirista leva consigo essa aprendizagem para o antes e o depois do jogo. Que maravilha aconteceu comigo! Saí da dúvida pelo corpo. (SILVA, 2008a, p. 16)

Essa inteireza de corpo é possível de ser verificada na prática da disputa corporal da Capoeira após várias experiências estabelecidas por meio dos treinos, rodas e afins. Ainda que se treine sozinho, utilizando a imaginação como recurso para a visualização de entradas e saídas, é no momento corpo-a-corpo o onde e o quando se refina o olhar do corpo, a noção de tempo-espaço e a resposta apropriada para o momento. É na real experiência com tantos outros corpos que o capoeirista consegue desenvolver a sua presteza e destreza corporal; assim, o pensamento toma forma e se torna corpo e então, não é necessário pensar para fazer o que deve ser feito, simplesmente, o corpo com o seu

balanço e a sua imprevisibilidade, pensa e executa ao mesmo tempo. A ação é reflexiva, pois o pensamento se faz no corpo por meio do corpo, ou seja, o corpo é o próprio pensamento em ação.

A concentração que o corpo empreende se encerra em toda a dimensão corporal e em seus contornos – com isso é possível perceber o toque dos instrumentos, o canto, o coro, o círculo (espaço) da roda, o oponente e a sua intenção – ou seja, a concentração está em um desencadeamento mútuo de ações. Essa é a essência de um capoeirista habilidoso. A habilidade está em adaptar-se por perceber como e o quê o cerca.

Penso que, para estar ao nível desse relaxamento, o capoeirista já deve ter se apropriado de seu próprio corpo, compreendendo as suas estruturas, como elas se organizam diante de uma determinada situação para, então, responder a situações inusitadas. Com isso, a partir desse autoconhecimento e domínio corporal é possível agir com segurança e eficácia, ou seja, estar pronto, estar decidido, ainda que seja uma situação de imediatez e imprevisibilidade. A prontidão é um dos elementos cruciais na vida do capoeirista.

Conforme Barba, “Etimologicamente, ‘estar decidido’ significa ‘cortar fora’” (1995, p. 18. Ênfases originais). É neste sentido que abordo o capoeirista como um sujeito que nutre o seu corpo com o conhecimento e domínio diante da imediatez, do inesperado de maneira eficaz e conclusiva. Esta atitude somente é possível porque colocar a atenção no percebido, em uma distinta parte corporal, solicita o agenciamento do corpo inteiro para a ação, pois o corpo é o sujeito da percepção conforme aborda Merleau Ponty (op.cit.). A este nível, consciência e instinto estão juntas.

A Capoeira, como evento prático, se realiza de maneira múltipla e dinâmica, proporcionando aos seus sujeitos certa habilidade em suas percepções e ações diante do que, por eles, é percebido. Evani Lima explica que a

Capoeira é uma prática corporal, jogo/luta de ataque e defesa que utiliza pernas, pés, cabeças e, ocasionalmente, braços e mãos como instrumento. O jogador trabalha, sobretudo no sentido de desequilibrar, levando ao chão e atingindo o adversário, através de golpes em locais desprotegidos de seu corpo. A esquivas é a forma de escapar ao golpe do adversário, e são utilizados movimentos complementares, de modo que a ação de um jogador provoca uma reação no outro, sendo que todo movimento contém uma defesa e um ataque. Esta é uma prática corporal que prima pela inter-relação de um conjunto de elementos (música, jogo, luta e dança) simultaneamente. (2008, p. 27-8. Ênfases originais)

Quando Evani Lima aborda a expressividade do corpo do ator, defende ser necessário considerar as suas necessidades e especificidades culturais para a sua adequada instrumentação para a cena. Nesse sentido, o universo que compreende o eu-capoeirista possibilita essa adequação permeada pela multiplicidade de estímulos simultâneos, tais como: a música, o canto, o ritmo, o espaço, o camarada (oponente) e as circunstâncias vividas nos treinos, nos jogos das rodas de Capoeira e nos encontros com outros capoeiristas, o que contribui para uma expressividade própria do corpo a qual o distingue entre os demais sujeitos em seu cotidiano habitual. Por extensão, consideram-se o comportamento e identidade do capoeirista, praticante assíduo, no seu lidar com o cotidiano a partir da circunstância em que

A experiência, a prática cotidiana no treinamento e no *jogo* são essenciais para o treinamento desta percepção com o corpo, pois é nesses momentos que ele aprende a linguagem, identifica os estímulos e amadurece as diversas conformações em que será requisitado. Esta repetição de gestuais convencionais e padronizados, realizados no dia-a-dia, é também um processo de afirmação da maneira de ser e de agir do capoeirista. Com a repetição, ele pode observar suas resoluções, reconhecer seus obstáculos, recorrências e pontos de fortes. (id., *ibid.* p. 41. Ênfases originais)

A aprendizagem do capoeirista possibilita um estado corporal de atenção ao camarada com quem joga e à sua intenção, além de suas recorrências para o eminente emprego de uma resposta em forma de movimento eficaz de ataque ou contra-ataque, estando conjugada a isso, a atenção ao toque e ao ritmo solicitado pela orquestra (conjunto dos instrumentos utilizados sob a posse de seus respectivos tocadores ou instrumentistas) e o espaço físico referente à roda constituída pelos outros sujeitos.

Essa atenção desenvolvida a partir desse desencadeamento harmônico da roda ou do treino de Capoeira, por exemplo, pode ser reportado à vida cotidiana, de modo que a mesma está distribuída em um ângulo de 360° que envolve o capoeirista para apontar em que circunstância este se encontra. Assim, percebe-se em diferentes situações, quem vem, quem vai, quem pára, qual a possível intenção e ação deste e qual a possível reação ou atitude de quem observa (o capoeirista). Esse entendimento de atenção geral ou estado de alerta pode ser traduzido pelos versos comumente cantados nas rodas: “olho no peixe! Olho no gato! [...]”. A roda, esta constituidora de jogo, superações, envolvimento, agregação e hipnose constitui-se em noção cara a Silva (2003):

Dentro dos Grupos de Capoeira, a “roda” é interpretada como o espaço onde se faz, dentro de pequenos metros, por dois jogadores, ao som de uma orquestra de tocadores de percussão, sob a animação de vários (as) capoeiristas em forma de círculo, uma espécie de disputa dançada, e no qual espaço se parece ter intenção de conquista, e superação. Os movimentos executados pelos jogadores, [...], parece não só uma hipnótica luta para os fazedores do momento, mas também para os demais em volta do círculo e os que estão prestigiando de fora da roda, [...], os movimentos aplicados, em ambos os estilos, parece um meio de cooptação, de agregação entre as pessoas, independente de classes, raça ou cultura. Em conseqüência, roda de Capoeira é interpretada como um mundo simbólico onde a vida social é retratada naquele espaço de capoeiristas reunidos em círculo. Desta forma, a roda, como um mundo simbólico, irá nos apresentar vários componentes que associam o mundo social, político, cultural e religioso [...]. (SILVA, 2003, p. 90-1. Ênfases originais)

Com as várias informações proporcionadas pelo ambiente vivido com a Capoeira e com outros capoeiristas, é possível reconhecer um corpo presente, atento, pronto para agir de acordo com a situação encontrada de maneira eficaz e precisa. Neste sentido, se percebe uma energia que dilata o corpo, e como diz Lima (2008) “A *dilatação*, como resultado, é a própria realização da *presença* do ator. Um corpo dilatado é um corpo em plenitude”. (2008, p. 57. Ênfases originais), da mesma maneira posso dizer para o sujeito capoeirista que com o seu corpo vivo, dilatado, faz (-se) a sua presença.

O jogo na roda de Capoeira é uma representação da vida cotidiana. É interessante perceber que o capoeirista quando joga, está a todo o momento em constante alerta, está vivo, pois o precário equilíbrio (BARBA, 1995) lhe fornece a característica de se manter vivo, cheio de energia, como se respirasse por todos os poros, possibilitando-lhe a ter respostas a partir de qualquer lugar no espaço circundante, remanejando-as em diferentes ângulos, pois a essência do capoeirista é estar preparado para a imprevisibilidade.

É justamente essa imprevisibilidade que possibilita ao capoeirista a manter o seu corpo atento, pronto e assim, “decidido” (BARBA, op.cit., p. 17), naquilo afirmado pelo diretor e teórico Eugenio Barba, quando este opina que “Somente a experiência direta mostra o que significa ‘ser decidido’” (id., ibid.). E, para entendê-lo, Júlia Varley expressa que ser decidido decorre da capacidade de ser preciso sendo que “A precisão é [...] executar a ação que é necessária naquele momento. [...]. A precisão deixa inciso e claro o desenho do corpo no espaço.” (2010, p. 70-1). Prosseguindo seu raciocínio, Varley pondera:

A precisão é a condição para ser decidida. Para ser decidida, devo estar convicta. [...]. Com a experiência, a convicção vem de uma necessidade interna, de uma lógica pessoal, que seleciona uma ação, e não outra. [...]. Se meu corpo é inteiro, isto é, preciso e decidido, caio e levanto, salto um obstáculo e chego a outro lugar, corro e tenho um porquê. (id., 2010, p. 72)

A autora nos coloca sua necessidade por um corpo inteiro, decidido, que não precise decidir e nem tenha que se expressar, porque este já se constitui em um corpo prontificado às ações por ele executadas. Para o alcance deste estado, o corpo, enquanto organismo ou todo psicofísico, deve, necessariamente, encontrar-se pronto para reagir e intervir em qualquer circunstância encontrada, sendo potente sem ser pesado. Desta maneira, Varley declara como sendo estas as características quando o corpo cênico

[...] é centrado em si mesmo e, ao mesmo tempo, consciente de tudo que acontece em torno; quando não há divisão entre ser e querer ser; quando o pensamento não se interpõe e torna lenta a capacidade de reação. Os neurobiólogos afirmam que, em nosso cotidiano, agimos antes de pensar a ação. Queria ser assim, inteira em meu comportamento cênico, para poder chegar sempre antes do pensamento. (id., *ibid.*, p. 73)

Com isso, o corpo na Capoeira não pretende ser, ele o é. Não é necessário pensar para elaborar uma resposta porque o corpo em si age, reage e mostra-a. Pensar para executar uma resposta a um movimento, uma situação, muitas vezes, faz com que a oportunidade se perca, e isso é fato comum nas atividades que envolvem a Capoeira. Daí a necessidade do agenciamento corporal de aprendizagem com treinamentos e experiências afins para que o corpo assuma a sua posição de corpo pensante, reflexivo e expressivo, cuja ação se realize de maneira eficaz, decidida, garantindo a sua prontidão devido às suas memórias. Barba denomina tal estado de completude “segunda natureza” corporal (op. cit.)

Ao tratar de memória corporal recorro ao que Grotowski (1972) denominou como corpo-memória, entendendo-o como algo sempre presente, na existência do corpo na situação em que se apresenta, ou seja, no aqui e agora. Esse algo se apresenta quando solicitado por meio estímulos diversos que em algum momento da vida já foram experimentados e, diante deles o corpo age ou reage, não de maneira esquematizada mas, sim, de maneira mais autônoma, própria, orgânica.

Posso inferir que a partir do que é absorvido das experiências corporais ao longo da vida do sujeito capoeirista, transforma o corpo em ações, tornando as experiências passadas presentificadas no corpo. Assim, elas são e estão no corpo. As experiências são um corpo que é a sua própria vida.

O corpo-memória: a totalidade do nosso ser é memória. Mas quando dizemos a “totalidade do nosso ser”, começamos a imergir, não na potencialidade, mas nas recordações, nas regiões da nostalgia. Eis porque talvez seja mais exato dizer corpo-vida (GROTOWSKI, *apud* Bitencourt, 2009, p. 7. Ênfases originais).

Assim, conforme Grotowski (1972) o corpo não tem memória, e sim, é memória. Isso acontece em decorrência de as experimentações não acabarem em si mesmas, mas possibilitarem impulsos, predisposições que emergem a cada nova solicitação do presente. Sempre fica alguma informação, alguma recordação, sendo assim, o passado ainda reside no corpo, e é o corpo que recorda, presentificando o passado em ação.

Com isso, é possível compreender que a experiência com a prática da Capoeira aflora não somente nos momentos de sua prática literal, mas sim qualquer tempo na vida cotidiana em que um estímulo de características já exploradas pelo corpo permitem suscitar uma pronta resposta. Essa pronta resposta, visível nos jogos e treinos de Capoeira, acaba interferindo nos modos de agir diante das situações do cotidiano e configurando um corpo diferenciado.

Seguindo com uma relação mais ampla, a Capoeira proporciona o “fundamento da malícia” que se entende por ser “a ótica do capoeirista, seu modo de encarar a vida, o mundo e os homens” (CAPOEIRA, 1992, p. 121), pois a percepção dos fatos por ainda ocorrer e ocorridos, tanto quanto as estratégias utilizadas para entrar e sair das situações na roda de Capoeira e na vida, respectivamente, configuram a malícia que é aprendida (ou apreendida) com a experiência ao longo dos anos. Na reviravolta da volta virada, o corpo, ao adquirir e executar memórias em ações, segue capoeirando sua identidade mesma.

A educação conferida ao sujeito capoeirista, compreendida nos ensinamentos provenientes do ambiente em que a Capoeira se concretiza – seja por meio de um treinamento com o seu mestre, ou um evento qualquer como um bate-papo com professores e/ou mestres, um aulão, uma oficina ou uma grande roda na praça – ocorre por meio da construção do “sujeito e à sua maneira, [o qual] vai significando valores que funcionam para sua maneira de ver a vida” (ALVES, 2003, p. 177).

Tentando aqui um contraponto, arguo que as maneiras, os modos de agir e a atitude corporal do sujeito são desencadeadas a partir da educação que esse mesmo sujeito recebe. Neste sentido, Marcel Mauss nos coloca que “os fatos da educação dominam” (1974, p. 214) comportamentos e a formação do sujeito. Decerto, conforme este autor, o

indivíduo busca realizar ações que alcançaram êxito de maneira bem sucedida por meio de pessoas sobre as quais se deposita confiança ou se atribui ou reconhece a autoridade imposta. Na capoeira, embora há que se relativizar essa “autoridade”, diferenciando-a de uma hierarquia amigável e aceita entre mestres, novatos e veteranos da prática. Seguindo este raciocínio, posso dizer que é no dia-a-dia da aprendizagem que o capoeirista se educa e descobre o como e o porquê é possível ser feito, pois

O estudo de um elemento da Capoeira permite ao estudante uma experiência psicofísica desse particular elemento. É no fazer que ele descobre seu modo próprio de aprender; desenvolve conhecimento intuitivo e cinestésico em conjugação com o entendimento intelectual. (SILVA, 2008c, p. 14)

Diante disso, “o que se busca na capoeira, [...] é uma vivência em que o aprendizado ocorra pelo autoconhecimento do corpo, deflagrado de dentro para fora” (SILVA, 2008a, p. 21), conjugado ao conhecimento de conceitos e fundamentos básicos do universo da Capoeira que repercutem em atitudes do sujeito. São estas atitudes os elementos incentivadores do apuro e expressão da intelectualidade, compreendendo que elas irão engrandecer a sua pessoa enquanto capoeirista. Completando a formação cíclica, as tradições sob as quais o sujeito está imerso incidirão em seu comportamento ético. Como ética, consideram-se as atitudes e ações empreendidas pelo sujeito capoeirista que lhe proporcionam prestígio enquanto um ser nobre e valoroso. Para uma certa definição, parece apropriado certificar-nos que

A ética da capoeira, assunto bastante complexo, rege certas atitudes como: não agredir ou ameaçar a integridade física de um capoeirista sabidamente mais fraco; o padrinho responsabilizar-se por guiar e proteger seu afilhado; o controle de impulsos como uma exigência aos mais experientes, uma vez que se pressupõe que estes têm maior autocontrole. (SILVA, 2008a, p. 34)

Diante deste assunto sobre a educação do sujeito capoeirista para a sua formação ética, é pertinente a discussão de Mauss a respeito da técnica corporal quando diz que se trata das “[...] maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos.” (1974, p. 211). Confirmando, os sujeitos que partilham do universo da Capoeira constituem uma sociedade com crenças e valores próprios que os distinguem de qualquer outra, particularmente na maneira de se utilizar do corpo e de suas habilidades para qualquer fim, pois

Na capoeira, a mandinga traz a esperteza e a malandragem do corpo como meios através dos quais as experiências dos relacionamentos acontecem. É por isso que a estética da capoeira vai constituindo uma ética para os capoeiristas, pois a experiência artística traz um conhecimento que estrutura os relacionamentos. (ALVES, 2003, p. 179)

A técnica corporal aprendida por meio dos treinamentos e das atividades que permeiam o cotidiano do capoeirista acaba sendo apreendida e assim, a maneira como se vê na – ou a - Capoeira se torna a de ver, ou de perceber, a vida.

Tal como o autor Silva (2008d) compreendo que a técnica a qual trata com relação ao sujeito capoeirista é o meio pelo qual o sujeito expressa-se, ou mostra a sua poética. A técnica é encarada como um instrumento para se conseguir o desenvolvimento da poética, sendo que a mesma constitui-se como objeto da técnica. Diante disso, acredito que a técnica é o elemento que possibilita o desprendimento de corpo do sujeito frente às diversas situações perante o diálogo corporal estabelecido com outros, tantos, diferentes corpos e é esse desprendimento que estrutura a poética aqui referida.

A percepção do corpo se realiza a partir da aprendizagem da técnica de execução do movimento no dia-a-dia dos treinos, no estudo e na repetição dos movimentos por meio da atenção às diferentes partes solicitadas do corpo para a execução de um determinado movimento. Com a assimilação e domínio da execução do movimento é possível buscar o sensível pois, a partir do momento em que o sujeito capoeirista domina o movimento,- e assim, o seu corpo -, a expressão se manifesta.

Júlia Varley (2010) aborda que o controle do corpo reflete em sua presença cênica; com isso, deixa claro que o treinamento diário, muitas vezes exaustivo, é o potencializador do conhecimento corporal, sendo necessário primeiramente aprender a pensar com o corpo para então existir cenicamente. Neste estado, o envolvimento corporal, somático e psicofísico pode-se chegar ao nível orgânico, onde “cada parte do corpo participa da ação, atenta ao detalhe, concordando ou não” (id., p. 60).

É a energia, o vigor e a intenção do movimento que constituem a expressão manifestada pelo sujeito por meio das ações pois, para que a execução destas mesmas aconteça, ainda que solicite poucas partes ou um segmento corporal, ocorre um remanejamento do corpo inteiro. Assim, o corpo vibra para aplicação da energia necessária a cada ação provida pelo movimento intencionado. O organismo passa a ser

[...] percebido ou sentido, subtendido por meu olhar que o percorre e o habita, meio de uma certa vibração vital que meu corpo adota, pode-se dizer que ele existe para si no sentido em que não é feito de partes exteriores, em que cada parte do conjunto é “sensível” àquilo que se passa em todas as outras e as “conhece dinamicamente”. (PONTY, 2006, p. 289. Ênfases originais)

É primando pelo autoconhecimento, pela percepção de si enquanto corpo inteiro que se conhece e se reconhece em si mesmo, que se torna possível compreender a plenitude de sua expressividade advinda organicamente em meio às experiências com a prática da Capoeira. É nas possibilidades de seu balanço que a movimentação se expressa de maneira autônoma, vigorosa e criativa.

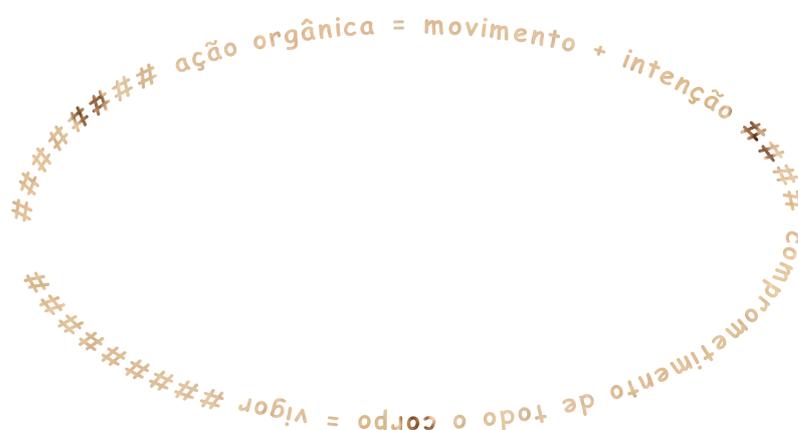


Fig. 02 - Alusão à roda de capoeira sob a forma da equação ilustrativa ‘ação orgânica = movimento + intenção/comprometimento do corpo = vigor’.

Enfim, “resumindo, o corpo na capoeira efetiva regras, conceitos, princípios e condutas éticas, que, sem o jogo corporal, não existiriam” (SILVA, 2008a, p. 23). Assim, é na relação do capoeirista com o próprio corpo e com o corpo do outro, que ele vislumbra uma maneira de compreender a si e ao mundo que o cerca, expressando suas singularidades, por meio de atitudes e ações, de maneira autônoma e, fundamentalmente, orgânica.

1.3 - Gingando com a capoeira: prenúncio de linguagens

A Capoeira é uma arte-dança-luta que compreende a dimensão da brincadeira e do esporte, com isso, é complexo falar de uma ou outra característica justamente devido à gama de características que a circunscreve.

Em geral, a Capoeira se manifesta com um conjunto de instrumentos distintos

entre si, que entoam sons em ritmos específicos dando variedade à execução dos movimentos entre os sujeitos ou camaradas. Cantos específicos também são utilizados e, tudo isso, conciliado à palma e ao coro emitido pelos sujeitos componentes do círculo que delinea o espaço para o acontecimento do jogo. É claro que, toda essa estrutura de realização já é estimulada desde as primeiras aulas do capoeirista: “o jogo conforme o toque”; “o jogo conforme a razão”, costumam alertar os mestres da Capoeira. Deste modo, o sujeito começa a aprender a identificar a sua postura corporal e a perceber o seu desenvolvimento, tanto quanto percebe a postura corporal do outro e a sua intenção diante do confronto corporal de onde as habilidades, ou não habilidades, se expressarão, evidenciando o apuro de seu aprendizado.

Compreendendo que o maior ensinamento das artes de defesa e ataque é nos munir de uma filosofia de vida onde a responsabilidade de conduta, com princípios e valores memoráveis delinea o grande mestre, posso inferir que a Capoeira permeia a filosofia de vida do capoeirista, apreendendo a arte não somente como técnica de execução dos movimentos, mas conjugado com a apreensão de uma maneira singular de ver e compreender a vida em seu entorno. É a partir dessas experiências possibilitadas nesse universo Capoeira que se pode obter um grande material de estímulos aptos para o seu usufruto em prol da criação em Dança.

A Capoeira se torna a escola do capoeirista, i.e. o meio pelo qual aprende a viver e, ao mesmo tempo, o mundo em que vive. É no cotidiano da Capoeira que o sujeito toma consciência de suas potencialidades corporais e fraquezas, empregando a sua destreza de corpo conforme a situação.

A multiplicidade no âmago da realização da Capoeira enquanto ensinamento - dos treinos e das rodas do dia-a-dia - faz e nutre o conhecimento corporal do sujeito que pratica e a vivência como um improvisador. A imprevisibilidade decorre da prática da improvisação. É improvisando que o corpo se torna imprevisível diante da imprevisibilidade que lhe é imposta. Nestes termos, o corpo se habilita a corresponder aos estímulos exercendo sua capacidade e liberdade criativa, aguçando a sua percepção.

A habilidade de improvisação de maneira espontânea e criativa, com certa autonomia, calcada em estímulos diversos e experiências corporais é um elemento crucial para o exercício da liberdade criativa do sujeito e assim, sua garantia de autonomia tanto técnica quanto estética. Com isso, é possível compreender que o conhecimento absorvido a partir da improvisação que ocorre na Capoeira dialoga com o que ocorre em Dança

Contemporânea²³, já que

Tendo estímulo, visualiza-se um motivo, que por sua vez estrutura uma intenção, que nos leva ao tema, que nos faz resultar numa composição. Este diagrama nos leva a um pensamento criativo que facilita o corpo a criar maneiras diferentes de se movimentar. É neste momento que passamos a improvisar. A capoeira se utiliza desta improvisação no momento do jogo e é por este caminho que intencionamos chegar na dança. A capoeira, portanto, seria um meio facilitador que permite a abertura do sensível para a improvisação em dança. Verificamos a improvisação, não como uma modalidade em dança contemporânea, mas como uma maneira, através da qual, é possível descobrir novas atitudes corporais, ou ainda novos comportamentos para as já automatizadas respostas. (ALVES, 2003, p. 177)

Para que se possa lançar à improvisação é preciso conhecer-se, conhecer ao próprio corpo e desfrutar vivências múltiplas. A Capoeira promove esse tipo de vivência, e a Dança Contemporânea busca por ela. Portanto, a improvisação em Dança vem a receber muito bem a multiplicidade proporcionada pela Capoeira, pois as condições nas quais esta se manifesta colabora com muitos estímulos para a criação dançante, ganhando outros contornos, com possibilidades diferentes de se movimentar.

Percebo que, a partir do momento em que o sujeito adquire propriedade de seu corpo, segurança em sua movimentação sabendo como lidar com o seu peso e o seu equilíbrio, acaba ficando mais propenso à liberdade criativa, pois o mesmo não se tolhe em experimentar. E a esse ponto, o corpo vibra, age e reage incessantemente, improvisa com liberdade, estimulando e sendo estimulado pela sua criatividade.

Diante dessas explanações é possível notar a importância que a Dança Contemporânea exerce por meio dos laboratórios de improvisação para o trabalho de escuta propiciador de autoconhecimento corporal, onde serão refletidas e trabalhadas as experiências, as memórias, os conhecimentos absorvidos pelo corpo, sobretudo a partir do âmbito da Capoeira, visto que este é o foco para proceder o processo criativo em dança nesta discussão.

Esse conhecimento corporal se concretiza não somente na dança por meio de laboratórios de improvisações, mas também, por meio de apresentações e, certamente por extensão, nas atividades da própria vida. É algo muito subjetivo, identificado por elementos concretos – atitudes e ações –. É o invisível que se torna visível (BARBA,

²³ A Dança Contemporânea é uma manifestação humana que compreende a complexidade de informações da atualidade e que, explora a criatividade e autonomia do sujeito que dança. A esse respeito tecerei maiores argumentos no Capítulo II desta pesquisa, precisamente no subitem 2.1 intitulado **Conceitos que dançam**, p. 45.

1995), acabando por refletir na corporeidade do indivíduo. O meio externo interfere em mim, tal qual eu interfiro e reflito nele.

E, como a Dança Contemporânea se embebe na abrangência de diversos trabalhos corporais, de acordo com Sanches: “[...] trabalha de forma pluri, inter e transdisciplinarmente, dialogando com outras linguagens artísticas” (2005, p. 58 - 9), o corpo atuante precisa ser multidisciplinar, refletindo corpos e estéticas diferentes, com a utilização de diversas técnicas para a improvisação e pesquisa de movimento, de acordo com seu depoimento a seguir:

Acredito que uma técnica contemporânea de dança pode balizar-se em cinco eixos fundamentais: 1) noção de corpo singular e idiossincrático, com suas características próprias de execução de movimento e seus limites físicos; 2) condicionamento de força e resistência muscular e flexibilidade articular; 3) experimentação de diferentes dinâmicas de movimento; 4) estímulo ao potencial criativo; e 5) busca da expressividade a partir do movimento. (2005, p. 60)

Manifesto que os laboratórios, ricos momentos de estudo do movimento a partir das sensações que suscitam o intérprete-criador, por meio da prática da improvisação, proporcionam grande conhecimento corporal, tanto físico quanto expressivo, o que dá margem a tantos trabalhos próprios e significativos “assumindo o corpo uma pluralidade de signos e significados” (MATOS, 2000, p. 77). Nisto pode-se incorporar de fato a Capoeira, pois a prática da mesma, em si, já remonta um trabalho de autoconhecimento físico e expressivo, repercutindo num vocabulário singular do indivíduo que a pratica, visto as presentes – e frequentes – qualidades de movimentos em sua execução.

Enfim, é nesse dialogar artístico, utilizando as experiências com a rica prática da Capoeira como material motivador de experimentações em Dança Contemporânea, expressos a partir da entrega aos laboratórios de improvisação, que se depreende o surgimento de um processo que consubstancie características que delineiem uma estética singular, uma estética advinda a partir da imersão na história do corpo sujeito e potencializada por meio da pesquisa comprometida com o seu desvelar.

CAPÍTULO II

A LINGUAGEM DA DANÇA CONTEMPORÂNEA E PERCEPÇÕES

Ao deparar-me com a Dança Contemporânea por meio de seu estudo e sua prática junto a diferentes grupos de discussão, sendo um deles a Companhia Moderna de Dança, pude aos poucos perceber que não se tratava de um mundo aquém, inalcançável, inacessível, sem qualquer proximidade à minha experiência com dança. Acreditava que tentar fazer qualquer movimento que se desatrelasse das técnicas que trabalhava como de costume – a citar, principalmente, as técnicas de Dança Moderna da norte americana Martha Graham e, a do americano Lester Horton – se mostrava forçoso, inseguro, inexpressivo, não verdadeiro.

A falta de lançamentos que alçassem voos rumo à direção da Dança Contemporânea contribuía para a solidificação de uma viseira preconceituosa diante dos meus olhos que me impedia de reconhecer em meu próprio corpo uma fonte inesgotável de movimentos... Movimentos autênticos, latentes em meu corpo e, provenientes dele próprio com a sua história... Com a minha história.

Os movimentos codificados da Dança Moderna e do *Ballet* Clássico, por mim assimilados, mostravam-se tão vigorosos em mim, tão expressivos e decididos que abortava qualquer possibilidade que fugisse às suas técnicas. Que engano! Acreditava que podia me destacar em tudo o que fazia, devido ao conhecimento corporal, ao vigor e à expressividade em cena, obtidos a partir do trabalho, também, com estas técnicas. Porém, em minhas primeiras investidas em experimentações em Dança Contemporânea me senti tão desconfortável com o meu próprio corpo e com os movimentos realizados que o desânimo me abateu e cheguei a declarar “é! realmente! isso não é para mim”. Mas, logo o meu ímpeto de não desistir retornou, e o fato de lançar-me ao desafio da experimentação, era a possibilidade que tinha de sair das amarras da cópia-repetição e iniciar minhas próprias partituras de movimento, e assim, assumir a minha autonomia dançante, ou seja, a minha própria dança.

Contudo, o desconforto, a insegurança nas experimentações por meio de quaisquer movimentos que fugissem aos já apropriados pelo corpo, contrariavam-me

intensamente. Não conseguia compreender como minhas emoções, experiências, imagens, estímulos afins, ainda que pertencessem à minha história, à minha vida, enfim, à minha memória corporal, não eram convincentes para mim mesma por não permitirem a minha chegada a um patamar de entrega, de intensa experimentação de movimentações diferentes, sem receios e sem tensões desnecessárias. Diante disso, após cada laboratório de improvisação um sentimento de incapacidade consumia-me, devido eu não conseguir fazer-me plena, inteira, o que gerava várias especulações entre perguntas e possíveis respostas com o intuito de tentar-me compreender e, assim, resolver tal problema, pois, percebia-me como se estivesse em uma situação de representação forçosa de um personagem irreal, num contexto extremamente desatrelado e absurdo para o mesmo.

No entanto, foi diante de inúmeras experimentações juntamente com as incessantes e crescentes cobranças internas de maiores doações, de entregas aos laboratórios de improvisação, que aos poucos, fui despreocupando-me com o que e como fazia, e, assim, interessando-me cada vez mais em experimentar intensamente, viver o momento como singular para a criação, conforme diz Nachmanovitch (1993, p. 30): “Entregar-se significa cultivar uma atitude de não saber, nutrir-se do mistério contido em cada momento, que é certamente surpreendente, e sempre novo.”. Logo, fui-me descobrindo como criadora, expressiva e decidida nessa diferente abordagem corporal, conquistando o autodomínio e a autoconfiança dançante, com o apoio incondicional da companhia de dança à qual pertença.

Nesta companhia, durante os laboratórios de criação, a improvisação sempre possuiu uma parcela de significativa importância para as construções coreográficas como meio de os seus intérpretes-criadores colaborarem com suas experiências, com suas práticas e memórias, possibilitando a característica de diversidade, crucial em Dança Contemporânea, exercendo assim, a liberdade criativa que reside em cada intérprete.

Neste cenário de diversidade da Companhia, mediante pessoas com diferentes hábitos, histórias de vida, profissões e, claro, diferentes movimentos e gestos, fui conseguindo, aos poucos, sentir-me abraçada por esta linha de trabalho para a criação em dança. Diante disso, lancei-me de maneira mais intensa em experimentações com a improvisação, buscando observar características próprias de minha movimentação e suas possíveis justificativas, exercendo e explorando com liberdade o processo de criação coreográfica. Logo, compreendi que a improvisação era uma grande aliada ao meu processo criativo e ao meu concomitante enriquecimento técnico corporal, além de

perceber que a mesma fazia parte de minha vida há algum tempo atrás, e assim, não era algo novo²⁴ e estritamente desconfortável como o vivi em meus primeiros momentos de pesquisa do movimento para a criação em Dança Contemporânea.

No entanto, foi a partir do estabelecimento do contato com a Dança Contemporânea, e, particularmente, nos laboratórios com diferentes dinâmicas e motes como ponto de partida por meio da improvisação que pude identificar e fazer-se projetar a minha dança com vigor, com prontidão, com presença indubitavelmente cênica. A dança que invade o meu ser; que expressa o como e o que eu quero dizer; a dança que meu corpo se embebe e se lança ao desafio infinito de realizar descobertas num intenso redescobrir-se.

2.1 - Conceitos que dançam

Falar em Dança Contemporânea é compreender que não há um conceito unânime que aborde sobre técnicas específicas e movimentos distintamente codificados. Diante deste exposto, a autora Denise Siqueira (2006, p. 107) vem salientar que

Dança Contemporânea é um conceito do tipo “guarda-chuva” que abarca construções coreográficas muito diversas de variados lugares e culturas ao redor do mundo. [...] há coreógrafos de características distintas que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente. Em comum, pode-se dizer que cada um produz obras que são frutos de redes de influências e contágios múltiplos. A diversidade é, pois, uma das marcas da dança contemporânea.

Este conceito apresentado por esta autora que propõe o termo “guarda-chuva” traz-me, especialmente, a compreensão – a partir da imagem do objeto de mesmo nome – de que, a Dança Contemporânea compreende elementos já experimentados que delineiam a técnica e a estética do intérprete-criador, os quais estão ‘guardados’ ‘debaixo’ do guarda-chuva como parte, como essência do sujeito e; os elementos que chegarão como estímulo, indo interferir nestas ‘coisas guardadas’ e ‘protegidas’, visto que tais elementos estão ‘fora’, ‘por cima’ ou pelas ‘redondezas’ deste, aqui, imaginário guarda-chuva.

Desta forma, este conceito possibilita-me a pensar a dança como uma manifestação humana pautada na complexidade do hoje, pautada na atualidade. Essa complexidade dá-se diante da fusão de informações, contraditórias ou não, que estão em todos os espaços, imbricadas na cultura do homem, o que permite ao sujeito exercer o seu

²⁴ Digo que a improvisação não era algo novo pelo fato desta estar presente no desenvolvimento dos jogos e nos treinos de Capoeira.

livre arbítrio de maneira artística a partir de qualquer referência, ou seja, qualquer informação que chegue ao corpo por meio de algum dos seus sentidos, e assim, forneça ao menos indícios que sirvam de estímulo para a criação de sua obra.

Prosseguindo, tal autora expõe um arcabouço de experiências que compreendem a constituição da Dança Contemporânea enquanto uma construção estética, que permite o uso de diferentes técnicas para proporcionar ao corpo o maior número de experiências possíveis que incidirão na estética de seus respectivos trabalhos, ou, construções corporais.

Fruto da experiência do balé clássico, da dança moderna, da dança expressionista, de influências orientais e de modos recentes e urbanos de se movimentar, como o *hip-hop* e a *street dance*, a dança contemporânea é hoje uma construção estética consistente, embora difícil de conceituar. A formação dos bailarinos e coreógrafos geralmente reúne variadas experiências corporais como artes marciais, esportes, danças de estilos e gêneros variados e, até, o balé clássico. O resultado é um trabalho corporal que pode explorar tanto a verticalidade quanto o contato com o chão. (id., 2006, p. 107)

Diante do acima exposto percebe-se que, para a identificação da Dança Contemporânea, não há técnicas e nem gêneros determinados, mas sim, vislumbram-se várias características cruciais que compreendem diferentes técnicas e estéticas, observando as peculiaridades, as necessidades e até mesmo, as pretensões daquele que se lança ao ato da criação, dando vazão à possibilidade de liberdade criativa em diferentes níveis, espaços e, qualidades de movimentos.

A autora Eliana Rodrigues Silva (2005) aborda em seu livro²⁵ que, nos Estados Unidos da América, o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham foi quem possibilitou um novo e diferente jeito de pensar e fazer dança, visto a sua proposição de uma série de conceitos que influenciaram vários outros bailarinos e coreógrafos cogitando, assim, inúmeras possibilidades de criação em dança. A autora prossegue dizendo, com relação aos artistas que reagiram a partir da atuação de Cunningham, que

²⁵ Ver em SILVA, Eliana Rodrigues. Dança e Pós-modernidade – Salvador: EDUFBA, 2005.

Estabeleceu-se então uma imensa variedade de estilos e principalmente de métodos de criação. A dança podia ser montada ao acaso, surgindo de improvisações em cena aberta; danças geradas a partir de tarefas cotidianas e movimentação funcional; danças criadas a partir de *scores* previamente concebidos; de brincadeiras infantis; de atletismo; danças construídas a partir de outras danças; de livre associações; de rituais; de jogos; de literatura; de artes visuais; de situações comportamentais; da manipulação de objetos; enfim, de um universo absolutamente amplo e permissivo. Não havia homogeneidade estilística ou temática. (SILVA, 2005, p. 109)

Seguindo a perspectiva das características que podem ser identificadas em se tratando de Dança Contemporânea, posso citar aqui, as características pontuadas em seminários²⁶ dos quais participei sobre crítica em dança como, por exemplo, a diversidade compreendendo a temática nos seus mais variados discursos (político, cultural, social, ou simplesmente, abstrato), o local (indo desde os palcos dos teatros às ruas, praças, galerias, edifícios, etc), o corporal (admissão de diferentes corpos com diferentes experiências), o musical (diferentes arranjos musicais, utilização de instrumentos musicais na cena, ou simplesmente, o uso do silêncio), o textual (o recurso de implementação de textos orais, audíveis ou visíveis...), o tecnológico (uso cada vez mais recorrente de maneira acoplada ou não ao corpo do intérprete, a exemplo, tem-se o uso da projeção de vídeo - o virtual -, equipamentos afins de vídeo e iluminação, *microchips*, sensores, entre outros).

Também cito a inter-relação com outras artes (música, teatro, artes marciais, entre outras) compreendendo diferentes técnicas visto que o intérprete-criador deve se pautar em condições que oportunizem o desenvolvimento de trabalhos pessoais com estética própria, pois cada corpo ‘decodifica’ uma determinada informação de acordo com a sua idiosincrasia, formulando assim, suas próprias técnicas para desenvolver a sua estética. E com isso, aponto outra característica pertinente, a multiplicidade, a qual permite a possibilidade de discussões sobre o corpo que dança e, o corpo na Dança Contemporânea.

O intérprete-criador ou bailarino se utiliza de métodos e procedimentos para a pesquisa do movimento e assim, construir suas próprias partituras coreográficas, fazendo-se atentar para as concepções de liberdade criativa e extensa experimentação, as quais são

²⁶ Faço referência marcadamente aos seminários de pesquisa em dança contemporânea do Projeto Estudo e Criação em Dança Contemporânea – Prêmio Klauss Viana, anos 2006 e 2008; os Seminários de Pesquisa em Dança da UFPA de 2008 e 2009, além dos seminários de disciplinas do Curso Técnico em Dança da UFPA e discussões realizadas dentro da Companhia Moderna de Dança – a qual pertença.

os conceitos-chave a serem seguidos para a construção de trabalhos no gênero de dança aqui discutido, conforme expõe Silva (2005).

Um destes métodos e procedimentos para a pesquisa de movimento é a improvisação, salientando que, para que o intérprete-criador realize a improvisação de maneira satisfatória - entenda-se por satisfatória a habilidade técnica e expressiva do criador – penso que seja necessário uma considerável consciência corporal e percepção espacial para a execução do movimento para, então, suportar a condição de entrega do sujeito à criação, estimulando-se e deixando-se ser estimulado.

De acordo com estas concepções, então, as possibilidades de criação [...] dão vazão às mais diferentes temáticas, admitindo qualquer estímulo imaginável como indutor para criação coreográfica. [...] procurei [...] adotar algumas de suas características gerais e, principalmente, sua abertura à liberdade de criação, podendo incorporar elementos diversos abrangendo passado e presente por meio de uma comunhão que se projeta para o futuro. (MENDES, 2010, p. 51 - 52)

Diante da abordagem de Mendes (2010) que trouxe a experiência do cotidiano urbano vivido nas grandes metrópoles para a criação em dança, observo que a fonte para uma criação pode partir de diferentes estímulos como técnicas diversas em dança, seja *Ballet* Clássico, Dança Moderna, Jazz, Dança de Salão, enfim, assim como também em teatro, artes marciais, entre tantas outras técnicas abstraídas havendo nexos com a linguística, matemática, história... Uma gama de estímulos poderia ser aqui enunciada, mas o que se ressalta é que o próprio cotidiano, por mais banal que possa parecer, pode ser inquerido para a criação, e nesta criação, pode-se projetar as mais variadas experiências vividas no ontem e no hoje, sob diferentes abordagens.

Assim, o intérprete-criador pode valer-se dos estímulos que norteiam ou, de alguma forma estão imbricados à sua experiência cotidiana, das práticas corporais que realizou e/ou realiza garantindo propriedade e autenticidade aos seus trabalhos. É diante de tudo isso que a improvisação se mostra como um procedimento ímpar, pois dá vez à dança do sujeito enquanto intérprete e enquanto criador.

A improvisação cria a partir de estímulos acionados ao tema. Desencadeia-se seguindo as imagens que sucedem e as ações impostas pelo ritmo do corpo, que pensa e decide livre de deliberações conscientes e racionais. A improvisação pede de mim simultaneidade de reações e capacidade de tradução imediata da imagem em ação e da ação em imagem, com um único corpo-mente, que age e reage. (VARLEY, 2010, p. 96)

É no momento da improvisação que, quanto mais o corpo se entrega, mais ele cria e gera novas possibilidades de criação, assumindo sua inteireza autônoma, onde cada parte tem vigor, gerando impulso que se conecta com o impulso de outras partes e assim, acaba respondendo conforme as suas necessidades momentâneas, gerando o desenvolvimento de uma cadeia de conexões que possibilita os contornos da expressão de cada intérprete, de cada sujeito que se lança ao ato de improvisar.

Visto que “a improvisação é geralmente caracterizada por um fluxo ininterrupto de reações” (id., 2010, p. 96), é preciso que o sujeito esteja disponível aos estímulos e permita que as ações do corpo o deixe encaminhar a sua dança. É o corpo quem deve ser o agente e, ao mesmo tempo, o meio condutor das ações e reações, tentando não aderir a hesitações de qualquer espécie para não inibir as possíveis descobertas.

A autora Maria Fux (1983) coloca que na improvisação se trabalha o encontro corporal, ou seja, é o encontro de si consigo mesmo, com isso, propõe que a meta da aprendizagem do sujeito é a totalidade, a qual se faz com o conhecimento do corpo e de suas partes, tendo assim, a consciência de si próprio, exercendo a sua autopercepção. Acredito que, partindo dessa totalidade, o sujeito se torna mais livre, no sentido de se apropriar do uso de sua própria técnica de execução do movimento, sabendo como lidar com as suas potencialidades e fraquezas e, assim, resolver-se em cena.

Penso que essa totalidade da qual Fux (1983) discute, possibilita ao sujeito tornar-se mais criativo e seguro na sua construção coreográfica. Para esta autora “é na improvisação onde em realidade pode ver-se o assimilado e fundamentalmente transformado ou enriquecido com novas explorações” (id., 1983, p. 62) e, nesse ínterim, os sujeitos envolvidos passam a desejar serem eles mesmos por meio da expressão própria de seus corpos, seguindo uma maneira particular. Diante disso, ressalvo as experiências individuais que foram apreendidas pelo corpo, conferindo as técnicas e, estilos acionados durante a sua criação por meio da improvisação.

Essa particularidade expressiva dar-se-á justamente devido às experiências com diferentes técnicas, as quais proporcionam ao corpo a capacidade de se movimentar resolvendo suas precariedades momentâneas e, assim, dando os contornos de sua expressividade com a única preocupação relativa ao ato de improvisar, do “[...] fazer sem se preocupar com o resultado, porque o fazer é em si mesmo o resultado.” (Nachmanovitch, 1993, p. 28). Assim, não é fundamentalmente necessário postular-se a obtenção de um resultado, por assim dizer, concreto, como por exemplo uma coreografia

ou um espetáculo determinado, por que a concretude está intrínseca ao ato de criar, de improvisar.

Seguindo a concepção de Varley (2010) quando declara que as suas partituras de movimento, ou seja, “O material [...]. É a prova de que existo como atriz, é a forma na qual se revela minha identidade” (VARLEY, 2010, p. 105), compreendo que, independente de linguagem artística, são as experiências galgadas pelo sujeito praticante ao longo de sua vida, comum e artística, em meio a diversas técnicas, a ambientes e elementos culturais distintos, que se constrói a sua corporeidade, a sua identidade, a qual se mostra durante a atuação cênica, sob os delineamentos da sua movimentação. Assim, no processo de improvisação

A ação já contém seu porquê no momento em que é realizada e fico livre de dar explicações, inclusive a mim mesma. [...] em minha criação de materiais, existe um alternar contínuo da ação que determina uma imagem com o estímulo que determina uma ação com ações sem imagens que falam por si. Hoje, que penso com o corpo, as imagens de uma improvisação [...], às vezes, vêm com as ações e, outras vezes, como consequência das ações. (id., 2010, p. 103)

Contudo, a improvisação possibilita o pensar com o corpo sobre o próprio corpo, em que o todo elaborado a partir do corpo-sujeito não precisa, de maneira explícita, indicar suas intenções, seus posicionamentos e pensamentos, pois o material desenvolvido, criado, responde a si mesmo. A improvisação é o momento em que o intérprete-criador cria e interpreta a partir de si mesmo, de sua totalidade.

2.2 - Erupção de si mesma: processo criativo

Como a maioria dos pesquisadores, professores, amigos e alunos que transitam em meu caminho de vida, tanto pessoal quanto profissional, penso que é muito importante que o sujeito, seja ele artista ou não, se possibilite a experimentar diversas situações em sua vida para poder absorver, aprender e/ou aprimorar a sua técnica, a sua conduta, os seus conhecimentos de um modo geral diante de uma distinta situação ou mesmo, diante da vida como um todo.

Nesse sentido, vale ressaltar a incessante busca de elementos para a investigação cênica. Elementos estes que funcionem como estímulos para o desenvolvimento de processos criativos, sempre galgados na individualidade do intérprete-criador.

Cada pessoa possui um acervo pessoal de movimentos e um repertório próprio de dança que construiu durante a vida. Quanto mais ricas tiverem sido essas experiências, mais criativas, mais elaboradas e surpreendentes serão as improvisações, o processo criativo e as composições coreográficas dessas pessoas. (GOMES, 2009, p. 64).

Diante disso é preciso lembrar que o olhar do sujeito intérprete-criador deve ser inquieto, atento ao maior número de informações possíveis que podem lhe servir de material para o seu processo criativo, e para isso, há de se convir da importância de se lançar em diversas experiências, obedecendo a diferentes ambientes e pessoas. Inquieta é como me sinto. E diante disso estou constantemente alerta, no desafio de descobrir vários outros elementos imbricados em minhas experiências para utilizá-los como estímulos em meu processo. Sou sensível ao que está em minha volta. Acredito que os artistas são as pessoas de sensibilidade mais aguçada e digo isso no sentido de perceber-se e nutrir-se das percepções colhidas no meio em que se encontra para justamente, encaminhar o seu processo de criação e, então, criar a sua obra.

Muito antes de meu envolvimento com a Dança Contemporânea já tinha o hábito de, ao me sentir estimulada, começar a dançar sem me importar com os olhares ou comentários das outras pessoas. Apenas obedecia à necessidade instantânea de me movimentar, de sair do estado de repouso, compreendendo que o artista tem essa característica de seguir aos seus impulsos.

Geralmente, as pessoas que tinham a oportunidade de ver-me em meu momento²⁷, eram os colegas da turma de dança, os da turma da escola quando nos encontrávamos em situações de maior reserva – os colegas mais íntimos – e, as pessoas da família, em especial minha mãe que sempre me chamou de louca²⁸.

Nesse período as minhas atitudes dançantes eram constituídas de partituras de movimentos pertencentes a coreografias que ensaiava ou a composições de movimentos assimilados com as técnicas de Dança Moderna ou de *Ballet Clássico* e, ainda que me reportar-se a elementos de minha vida – fatos, vivências, experiências – para consubstanciar minha atuação em cena, não conseguia sentir-me em sua plenitude, no

²⁷ i.e. Geralmente quando as pessoas de meu convívio, em diferentes lugares, a saber, os amigos do grupo de dança ao qual pertencia e os amigos de escola, percebiam minha atitude de dançar, inesperadamente, havendo música ou não, logo enunciavam a frase: “a Andreza já está no momento dela” ou simplesmente “já estás no teu momento!?”.

²⁸ Minha mãe, Ana Maria Ataídes Barroso da Silva, até hoje, quando se surpreende com algum de meus feitos ou atitudes costuma proferir as seguintes frases: “essa menina é doida!” ou “essa menina só pode tá louca!?”. Diante da postura de minha mãe sinto que esse meu comportamento é o elemento que confere a grande diferença entre eu e qualquer outra pessoa do nosso convívio familiar.

sentido da inteireza de participar ativamente do processo de construção coreográfica à atuação diante do público, pois a técnica era adquirida e aperfeiçoada a partir da cópia dos movimentos e sua constante e, por vezes, exaustiva repetição, resultando em momentos de intenso esforço para construir a expressividade dançante.

Esse esforço ocorria da não identificação com o movimento coreografado, deixando, por vezes, uma sensação de um vazio, uma incógnita de como tentar se expressar por não saber o porquê de estar fazendo aqueles movimentos. Não digo aqui de carregar de sentido cada movimento coreografado, mas sim, de haver um motivo para a composição de tais movimentos, aonde a coreografia vai se delineando por movimentos que se configuram sob a perspectiva de determinado mote ou princípio, pois percebi que em muitas vezes era a música que determinava o movimento e não a necessidade interna dos bailarinos e, com isso, cheguei a sentir algumas vezes, certa incapacidade diante de mim mesma em manifestar o meu próprio eu.

Atualmente, é irrefutável que após o contato com a Dança Contemporânea, esses momentos ganharam um novo sentido, uma autenticidade que não é subjugada e nem tampouco sufocada, mas sim, incentivada, estimulada e endossada a cada nova pesquisa. Com isso, as formas que meu corpo comumente adota não são mais as de costume - embora estas, em movimentos de Dança Moderna e de *Ballet Clássico*, ainda se façam presentes em minha expressão em espaçados momentos -, e sim, formas diferentemente contorcidas, disformes, com diversas qualidades de movimento que surgem naturalmente a partir de impulsos internos.

É a partir destes impulsos internos, desencadeados orgânica ou, externamente por intermédio das experiências adquiridas em meio a laboratórios sensibilizadores que, as formas dos movimentos passaram a não ser a prioridade em minha dança, pois anteriormente, o uso técnico do movimento era o primeiro degrau para que pudesse, posteriormente, me expressar e, assim, me comunicar sensivelmente – ou tentar fazê-lo. Hoje, na maioria dos laboratórios, é a sensibilização que possibilita a descoberta da técnica de movimento que deve ser empregada. A sensibilização é o que dá forma ao movimento; o que o gera e o que o torna expressivo.

O que gera a dança é o gesto com alma individuada, isto é, o gesto em liberdade que gera sua própria alma e sua significação sensível. O sentimento imaginado para produzir sentido, e não a expressão direta de um sentimento vivido. A dança contemporânea torna-se a alma visível de quem dança. (MENDES, 2010, p. 14)

Nestes laboratórios, aprendi a escutar a voz do corpo, a realizar um movimento a partir de um impulso que surge de uma sensação desencadeada por diferentes fatores, aonde o movimento vai se construindo, tomando forma e plasticidade inquerida no momento da pesquisa, embora o inverso também ocorra, ou seja, realizar um movimento repetindo-o até que se encontre a interpretação necessária, buscando o que o mesmo movimento suscita, sensibiliza. Sendo neste caso, uma pesquisa sobre o que a repetição do movimento possibilita; o que faz surgir no corpo enquanto memória e como o corpo – em meio a essa repetição – se comporta.

Assim, em minha criação me utilizo de elementos que tenham ou que remetam a alguma ligação com meu corpo, com a minha história²⁹. Diante disso, posso me sensibilizar para a criação a partir de fatos ocorridos no dia-a-dia que me tocam, despertando emoções e/ou sensações, me reportando às percepções do vivido. Nesse viés encontram-se situações como; o choro; a gargalhada; a raiva; o susto; a indiferença; o cansaço em demasia; a pressa; entre outros, que dão conformidade à movimentação com diferentes dinâmicas e níveis no espaço surgidos como uma espécie de releitura da situação vivida. Há, também, a pesquisa diante do comportamento das pessoas em situações ou ações comuns como, por exemplo, pessoas num ônibus lotado em dia de intenso calor; numa praça com a família em dia de domingo; no atendimento em uma padaria às sete horas da manhã; na eminência de atravessar uma via bastante trafegada; enfim.

Ainda nessa linha, posso captar elementos a partir de fotos (minhas ou não), imagens afins, palavras, poemas e poesias, assimilação de conceitos, uma história, um filme, um som ou uma música, uma cena real ou imaginada ou fatos significativos da vida, como por exemplo, a passagem no vestibular; o encontro com o verdadeiro amor; o nascimento de um filho; uma discussão familiar; além da experimentação a partir do espaço, com a sua estrutura, arquitetura e estética que atuam na dinâmica do movimento, no vigor empregado e na expressão que conota.

Outro elemento que passei a utilizar de maneira mais constante e audaciosa para estimular a criação foi a manipulação de objetos, buscando sempre me relacionar com certa harmonia e segurança, seguindo exatamente a premissa que diz “o objeto precisa fazer parte de mim”, e assim, vou tentando resolver as precariedades que o objeto oferece

²⁹ É necessário ressaltar que, quando me refiro ao termo “minha história”, busco traduzir o entendimento de que esta é construída e constituída por meio de meu próprio corpo, ou seja, o corpo em si é história, pois traz consigo uma grande gama de traços ou riscos de sua experiência vivida. É o corpo que ratifica a nossa presença na terra, se expressando, sentindo e interagindo.

ao mesmo tempo que tento descobrir as potencialidades deste. Assim, informações básicas devem ser sanadas tais como: o formato, a textura, o peso, a cor, as suas partes e o material que o constitui, para então, buscar possibilidades de uso com o corpo, sem esquecer o contexto em que esse objeto pode ser ou é inserido e que informações ele traz relacionadas à minha história.

Além destes, há o mote estabelecido da relação com outros corpos, onde crio a partir da amálgama das informações que existem em meu corpo e, as que o corpo do outro corpo me proporciona. As informações que habitam na dinâmica de movimentação de cada sujeito envolvido, interferem-se mutuamente, e assim, é possível ver-se no outro, em sua criação de movimentos, tal qual é possível vê-lo em mim.

Outro, a criação a partir do espreguiçamento, que particularmente me entusiasma porque me debruço atentamente ao estado de corpo no presente momento, onde a ideia principal qual é a de se espreguiçar, vai acessando minúsculas partes corporais e aos poucos desencadeia uma movimentação que parte de movimentos ditos comuns – aqueles mais habituais que o intérprete se utiliza para alongar – até o mais inusitado diante desse jogo de procurar distender, sentir, a partir da atenção dada à musculatura e às articulações envolvidas.

De posse de um ponto de partida me lanço-me na criação por intermédio da improvisação. A improvisação ajuda a desnudar a caricatura corporal no sentido de explorar as percepções veiculadas pelo corpo sem se amarrar a determinações técnicas ou estilísticas. A improvisação é um momento de liberdade criativa.

Quando Nachmanovitch (1993, p. 28) declara que “A improvisação é também chamada de extemporização, que significa tanto “fora do tempo” quanto “proveniente do tempo””, compreendo que o primeiro significa dizer que a mesma não segue o tempo da vida real, justamente por que ocorre num momento de imersão artística, de pesquisa, de exploração cênica. Conquanto o segundo - “proveniente do tempo” - traz-me a compreensão de que, é a partir do momento presente, do tempo presente, que emana a criação artística, pois os estímulos acionados no aqui-e-agora constituem a construção da obra.

A improvisação para mim é um momento, que consiste em uma parte de, ou, um laboratório, em que eu lanço-me na atuação de experimentar intensamente os estímulos surgidos exercendo minha criatividade com a liberdade que minha experiência com técnicas diversas permite-me ter.

Diante disso, é no debruçar sobre as reflexões referentes às experiências que circunscrevem e constituem o corpo, sujeito e objeto desta pesquisa, em relações desencadeadas, especificamente no universo da Capoeira em consonância com a imersão em laboratórios de improvisação em dança, onde a dinâmica de movimentação da Capoeira – tanto movimentos da Capoeira Angola, quanto movimentos da Capoeira Regional – será explorada a partir de sua desconstrução e, da intensão que desenvolve no corpo por meio da geração dos impulsos, que se vislumbra uma fusão entre Capoeira e Dança Contemporânea. Esta fusão se refletirá em um material, qual sejam o processo e produto mesmo desta pesquisa, resultante em busca por uma técnica e estética próprias.

Contudo, a concepção de corpo autônomo, inteiro, durante a improvisação em dança possibilita o manifestar de um processo com características amalgamadas, ou seja, que não se restringem a uma ou outra linguagem – a saber, a Capoeira ou a Dança Contemporânea, respectivamente – e sim, colaboram continuamente rumo ao desenvolvimento de uma estética singular. Em outras palavras, os constructos de linguagens expressam a dança deste corpo, trazendo a tona fragmentos de experiências, de memórias do ontem e do hoje, as quais ainda poderão incidir em manifestações futuras, pois o corpo é memória construída incessantemente pelo que é e pelo o que tem.

CAPÍTULO III

UM AMÁLGAMA PERENE:

Dança Contemporânea e Capoeira

Partindo-se da história de vida do sujeito e objeto desta pesquisa, a escrita lança-se em observar e analisar a relação existente entre a Capoeira e a Dança Contemporânea – como anunciada anteriormente no Capítulo I (mais especificamente no subitem 1.3) e no Capítulo II – compreendendo que o conhecimento e domínio corporal constituem-se em pressupostos para a intensa imersão em ampla experimentação desencadeada por múltiplas vivências.

Tais vivências possibilitam um desenvolvimento técnico e estético próprio que aguçam a liberdade criativa do sujeito diante da improvisação, entendendo-a não apenas como um procedimento de laboratório de pesquisa de movimento, mas, principalmente, como um momento em que os fatos não se encontram determinados, amarrados a um fim prefixado, colaborando, no entanto, com a geração de impulsos provindos pelo intermédio de um estímulo – ou vários deles – que afloram resquícios de memórias a partir das experiências galgadas ao longo da própria existência, ao longo da vida.

A imprevisibilidade aciona arranjos de movimentação que se expressam como respostas orgânicas do corpo e, assim, é possível identificar algum tipo de experiência vivida por este corpo-sujeito, visto que o corpo é, em si, a própria experiência. O corpo impregna-se de particularidades de determinada linguagem, ao passo que se torna possível identificar o vivido do que não fora vivido, experimentado pelo corpo-sujeito.

Nestas alinhadas, a partir de tantos outros olhares a respeito de minhas investigações e trabalhos apresentados, os quais especulavam a presença de elementos da Capoeira em minha atividade com a Dança, inquietei-me por averiguar de que maneira a experiência com a Capoeira reflete em meu processo de criação em Dança Contemporânea, crucialmente por meio da improvisação, buscando identificar os elementos que se manifestam recorrentemente.

Contudo, é nesta imbricada relação que se pretende consubstanciar com esta pesquisa uma estética singular em Dança Contemporânea, onde as experiências e memórias do corpo-sujeito são expressas de maneira evidente, visto empreender, em

laboratórios de improvisação em Dança Contemporânea, reflexões e análises das dinâmicas de movimentação que a Capoeira contempla.

3.1. Dançadeira: constructos de um processo criativo

Tenho gosto por termos que designam um contexto particular de concepção e que servem de instrumento para projetar um tipo de abordagem em meio ao universo social, seja em meio à sociedade como um todo, ou em meio à sociedade acadêmica.

O neologismo designado pelo termo Dançadeira vem, como uma ferramenta conceitual, a fazer referência à história do corpo que me consiste no âmbito das duas linguagens: Capoeira e Dança Contemporânea. O surgimento deste termo deu-se quando passei a ter, há algum tempo, a experiência como praticante, de maneira concomitante com essas duas linguagens sem, no entanto, empreender a profundidade que atualmente ela consiste.

Primeiramente, o termo forjou uma maneira de remeter-me a ambas as linguagens ao mesmo tempo. Por exemplo, ao verificar minha agenda de atividades, percebia que, em determinado dia, em horários diferentes, fosse um pela manhã ou tarde e, o outro pela noite, estabelecia contato com as mesmas sob o desenvolvimento de uma aula ou de uma apresentação; então, enunciava: “Hoje é dia de Dança e de Capoeira”. Com o decorrer do tempo, diante da ocorrência repetida deste tipo de situação – um dia em que estabelecia contato com as duas linguagens – passei a anunciar: “hoje tem dançadeira”.

Assim, o termo se tornou um instrumento para referir-me às atividades, de uma maneira geral, referentes à Dança, e aquelas referentes à Capoeira, dispostas lado-a-lado, com o intuito de preparar-me psicológica e fisicamente para enfrentar o desgaste diante de tantas informações até então tidas por mim como contrastantes. Ao falar de tais informações, refiro-me aos contrastes desencadeados a partir das circunstâncias vividas com a prática destas linguagens, fosse ou não no mesmo dia.

Posso descrever como um exemplo. Em um determinado horário, encontrava-me junto aos colegas da Capoeira, desenvolvendo as ações de cantar, tocar um instrumento, bater palmas respondendo ao coro e jogar, dispondo de apenas um berimbau e um pandeiro como instrumentos diante do convite para realizarmos uma apresentação. Devido haver pessoas que ainda não dispunham de elementos básicos para depreender o jogo e/ou o conjunto dessas ações, nós revezávamos entre si as tais ações, reunidos em um pequeno quintal de terra batida, em uma casa extremamente humilde, localizada em um

beco qualquer do Distrito de Icoaraci. Em outro horário, encontrava-me marcando precisamente cada movimento coreografado dentro do tempo musical, pois não deveriam existir brechas para a improvisação, para em seguida, em um ambiente limpo e climatizado como, por exemplo, a luxuosa arquitetura barroca no Teatro da Paz, o Teatro Margarida Schiwazappa e, por muitas vezes, no Teatro Gabriel Hermes.³⁰, apresentar-me em coreografias excessivamente ensaiadas junto ao grupo em que dançava.

É claro que algumas vezes deu-se o inverso dessas situações, no sentido de frequentar espaços mais humildes por intermédio da Dança e, espaços mais sofisticados por meio da Capoeira; porém, esse contraste das relações sociais por intermédio da prática com a Dança e com a Capoeira foi o que possibilitou a construção multifacetada de meu corpo, ao que chamo de adaptabilidade circunstancial: uma característica essencial referente a quem improvisa. Neste ensejo, falo do ser capoeirista e do ser intérprete-criador compreendendo que, de acordo com as circunstâncias nas quais se encontram ou são envolvidos, os mesmos depreendem a sua respectiva ação.

Além de o termo Dançadeira compreender a fusão dos nomes Dança e Capoeira de maneira condizente à ordem cronológica de meu ingresso no estudo teórico e prático destas linguagens, sem, no entanto, estabelecer uma hierarquia de importância entre as mesmas, foi a partir do segundo semestre de 2006 que o mesmo começou a ganhar uma dimensão para além de uma questão didática de organização de minhas atividades diárias. Tal dimensão compreendia a noção da relação de trocas recíprocas de informação de uma para com a outra linguagem, no sentido de viabilizar o desenvolvimento entre si, da presença cênica, que se delineia por ser vigorosa, decidida e precisa diante de um domínio corporal.

Ao longo de observações a respeito dessa relação intrínseca em que estas linguagens interagem, refletem e expressam-se mutuamente, o termo Dançadeira passou a corresponder a um nível de maturação das experiências vividas mutuamente em paralelo,

³⁰ O Teatro da Paz, considerado um dos mais lindos do Brasil, foi inaugurado em 15 de fevereiro de 1878, possui estrutura com palco italiano, sendo uma das belas riquezas herdadas do período Áureo da Borracha, com a sua bela arquitetura barroca. Construído 1869-1874, somente foi inaugurado no dia 15 de fevereiro de 1878, sendo tombado como patrimônio histórico em 1963. Este teatro é localizado ao centro da Praça da República. O Teatro Margarida Schiwazappa inaugurado em 26 de fevereiro de 1987 possui em sua estrutura um palco do tipo italiano, sendo localizado dentro da Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves (FCPTN) - CENTUR – na Av. Gentil Bittencourt, nº650, Bairro Nazaré. O Teatro Gabriel Hermes – SESI possui em sua estrutura um palco do tipo italiano, sendo fundado em setembro de 1984, o qual é administrado pelo Serviço Social da Indústria (SESI) e disponibilizado para diversos eventos, inclusive os escolares, dos quais muito participava, localizado na Av. Almirante Barroso, 2540. Todos estes teatros localizam-se na região metropolitana de Belém – Pará.

as quais possibilitam uma distinta apropriação do corpo configurando um aparato corporal próprio, que se torna indefinível a categorias expressamente determinadas, *vis a vis* a da Capoeira e a da Dança Contemporânea. Esse aparato corporal expressivo amalgama características que aludem a estas linguagens, num trânsito ininterrupto de informações, sem haver a sobreposição de uma sobre a outra. Em outras palavras, posso dizer aqui que a Dança Contemporânea é o espaço em que a Capoeira se manifesta por meio de seus impulsos; por extensão, o impulso impele a dança, a qual assim se faz dança por meio e a partir do impulso da Capoeira.

Em adição, diante da compreensão desses conceitos pautados nas experiências que constituem a história do meu corpo, vislumbram-se recorrências na movimentação deste mesmo corpo, ressaltando uma diferença singular em sua estética, advinda das informações amalgamadas enquanto elementos que delineiam a memória corporal a ele pertinente – ainda que haja a utilização de qualquer outro mote para a criação. O sujeito e objeto desta pesquisa potencializa, por essa trajetória, o processo criativo a partir do debruçar-se *in loco* em laboratórios com a improvisação em Dança Contemporânea.

Para iniciar cada laboratório de improvisação, primeiramente, recorria-se a exercícios de alongamento e, posteriormente, exercícios de aquecimento, visto essas etapas compreenderem os principais tipos de direcionamento desenvolvido para a prática de ambas as linguagens. Contudo, não se tratava de um direcionamento fechado, pois há experimentações iniciadas com diferentes formas. Por exemplo, cito, aqui, o espreguiçamento e o destensionamento da musculatura a partir da concentração no processo de respiração. Este exercício objetivava o alcance de um estado de corpo pronto, atento e latente para mergulhar no ato de improvisar.

O trabalho solitário, i.e., o estar sozinha (fig.03), contribuiu fortemente para estabelecer o encontro com o próprio eu, no desafio de experimentar, observar e analisar minhas investidas e, o silêncio do ambiente, por vezes, a solidão impulsionava-me a cantar típicos cânticos da Capoeira³¹; quando não, escutava atentamente a cânticos com diferentes ritmos e permitia-me ser invadida por sua mensagem, “desse modo, ao mesmo tempo em que se pratica um ato individual, está se praticando um ato coletivo” (SILVA, 2008d, p.

³¹ Ver em Anexo as músicas ou cânticos de Capoeira que tratam sobre a história do negro e, conseqüentemente, da Capoeira, utilizadas como instrumento para a criação nesta pesquisa. Para maior aprofundamento sobre a musicalidade na Capoeira ver PESSOA, Maria Eduarda Lemos da Silva; JÚNIOR, Luis Vitor Castro. **A Musicologia da Capoeira: significados e expressões**. Disponível em <http://www.cbce.org.br/cd/resumos/067.pdf>

47). Ouvir histórias de exaltação ao povo negro, aos antigos mestres e à ancestralidade é compactuar, envolver-se e ser testemunha de um conhecimento da coletividade e, com isso, causar a sensibilização do corpo e dilatá-lo, pondo-me a abstrair as significações com a movimentação do mesmo.



Fig. 03 – a autora cantando durante a improvisação para despertar os impulsos.
(Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

Diante dessas experimentações, pude observar a presença de elementos, aos quais chamo de elementos indicativos da memória corporal referente à experiência com a prática e concepção de vida daquele que está imerso no âmbito de realizações da Capoeira. Sobre tais elementos, abordá-los-ei mais incisivamente nas páginas seguintes.

Esses elementos recorrentes, observados intensamente nos laboratórios com a improvisação a partir da utilização da movimentação da Capoeira como mote, também podem ser identificados em improvisações onde não há a Capoeira como suporte motivador, pois, como já declarado anteriormente por Grotowski (1972), “o corpo não possui memória: ele é memória”³². Esta mesma memória é proporcionada por meio da cultura em que se embebe, constrói-se e se alicerça este corpo, visto que “[...] o corpo é expressão da cultura, portanto cada cultura vai se expressar por meio de diferentes corpos, porque se expressa diferentemente como cultura” (DAÓLIO, 1995, p. 39).

Esses elementos incorporados constituem-se como princípios, como impulsos guardados que a qualquer momento podem ser deflagrados de maneira mais contida, no sentido de estar alocada em uma movimentação no íntimo das estruturas viscerais do corpo, ou, de maneira mais expansiva, onde os movimentos se realizam em grandes

³² GROTOWSKI, Jerzy. **Training at the “Teatr Laboratorium” in Wroclaw** - Plastic and physical training. Dirigido por Torgeir Wethal. Dinamarca: Odin Teatret Film, 1972.

amplitudes articulares e impulsos intensos que percorrem o corpo e continuam a se propagar no espaço por meio da intenção desenvolvida.

Na Capoeira, o capoeirista manifesta-se exercendo suas habilidades mediante ao jogo, mediante a necessidade de, além de expressar-se, demonstrar sua superioridade técnica, ludibriando ao seu oponente e, assim, surpreendendo-o com um movimento que o faça perder, repentinamente, o seu equilíbrio e o leve ao chão. Este, em uma tentativa de uma nova resposta-pergunta de um novo contra-ataque, contribui, justamente, com a cadência que a Capoeira desenvolve, qual seja um contínuo ir e vir, subir e descer de um e do outro (sujeito-capoeirista), compreendendo um trabalho corporal que se realiza em diferentes níveis, a exemplo do nível baixo, nível médio e nível alto³³.

Na Dança Contemporânea, que prima por um corpo idiossincrático, multicultural e, acima de tudo, um corpo autônomo, o intérprete-criador tem a necessidade primeira de se expressar, de atender aos impulsos internos, externando-os em forma de movimentações correspondentes. Nesta pesquisa, vem-se a abordar que tais impulsos, os quais são gerados nas diferentes experiências com a Capoeira, podem ser identificados na dança – minha dança – por meio de elementos expressos na Capoeira.

Diante da compreensão das respectivas particularidades relativas a estas duas linguagens, particularidades estas enunciadas pelos entrevistados a seguir, os quais se encontram em universos bastantes diferentes, é possível perceber a concordância nos argumentos.

Eu penso a dança como uma criação artística, nesse caso, esse seria o aspecto que particulariza, que é inerente a ela. Não que seja exclusivo, exclusividade, [...] mas eu acho que no caso da dança há uma predominância por se tratar de uma linguagem artística. No caso da capoeira [...] eu acho que na capoeira tem a coisa do jogo, que tem essa particularidade de ser algo que... [...] sempre é necessário que haja um outro, parece que aí ela se completa. Isso, enquanto... Enquanto atividade corporal (Ana Flávia Mendes Sapucahy)³⁴.

³³ A designação destes níveis é comumente utilizada na Dança, esclarecendo-se que: o nível baixo compreende a movimentação realizada muito próxima do chão ou realizada no chão; o nível médio compreende a realização de movimentos até a altura da linha do quadril, e o nível alto compreende movimentos realizados em pé, com o corpo erguido, incluindo-se, também, a realização de movimentos aéreos, ou seja, aqueles que, por alguns instantes, não estabelecem qualquer contato com o chão. Profiro tal informação devido aos meus estudos empíricos e pesquisas acadêmicas.

³⁴ Ana Flávia Mendes Sapucahy, em única entrevista concedida para esta pesquisa em 29/11/2011.

[...] ambas tem a liberdade de expressão. Só que eu, vejo assim... a questão da responsabilidade na luta. A capoeira, [...] ela é uma luta disfarçada de dança, então, na capoeira tem a responsabilidade da luta, do jogo. E na dança, não! Tem uma simples expressão corporal... É... Sem aquela responsabilidade de lutar (Mauro Celso Barbosa Passinho)³⁵.

Com estes enunciados, compreendem-se fatores cruciais imersos em ambas as práticas. Ou seja, na Dança, o fator fundamental é a criação artística, enquanto que, na Capoeira, é o jogo.

Com isso declaro que a criação na Dança obedece à necessidade de criar sem estar imerso a restrições claras e gerais a serem seguidas, a não ser as inerentes ao próprio processo de criação, assim, a criação a respeito da qual aqui disserto, refere-se aquela que está submetida à necessidade de o sujeito se expressar deixando os seus impulsos aflorarem em forma de movimentos corporais em níveis e qualidades diferentes estimulados de maneira orgânica ou, por fatores externos, ou seja, de acordo com os impulsos surgidos ocorre a manifestação do movimento.

Na Capoeira, embora haja a criação artística, esta ocorre a partir das determinações que o jogo estabelece, conforme as tradições e fundamentos, sendo então o jogo o aspecto determinante para a criação corporal, ou seja, este jogo refere-se às perguntas e respostas empreendidas no momento da troca corporal, compreendendo desta maneira, uma experiência corporal indireta por primar pelo não contato direto e pelo uso do ludíbrio. O jogo traduz-se pela intenção de o sujeito buscar respostas diante de seu companheiro ou camarada por meio dos movimentos-golpes e esquivas estimulando uma recíproca criação de movimentos até ao ponto de um dos envolvidos não conseguir desenvolver-se de maneira harmoniosa ou, faticamente, desequilibrar-se como consequência da investida do outro sujeito. Em sucintas palavras, compreende-se aqui como jogo o fato de o capoeirista buscar a falta de respostas (a não criação de movimentos) de seu camarada e ou o seu desequilíbrio e, conseqüentemente, a sua queda a partir do arranjo da movimentação desenvolvida.

Seguindo neste entendimento posso aqui apontar o depoimento de Fábio Santos Vasconcelos, monitor integrante da Associação a qual pertença após este observar a um laboratório de improvisação:

³⁵ Mauro Celso Barbosa Passinho, em única entrevista concedida para esta pesquisa em 20/12/2011. .

[...] Eu vejo a Andreza com mais improvisação, com mais criatividade dançando no jogo da Capoeira. Tem mais [...] improviso, tem mais criação, coisa que ela é... Deveria trazer dentro jogo da Capoeira mesmo, tanto angola e... Como regional, as formas como o corpo se expressa, tá! Que ela utiliza dançando. Não que ela não utilize jogando, mas assim, eu vejo que tem mais expressão dançando do que propriamente jogando, tá! [...] Então era improviso, era o reflexo, a agilidade dela, [...] (Fábio Santos Vasconcelos)³⁶. (Grifos meus)

Diante deste depoimento em que o depoente realiza uma espécie de comparação da movimentação realizada em meio à improvisação em Dança Contemporânea – aqui discutida – entre a movimentação realizada em meio à improvisação em Capoeira, pode-se perceber que, o que determina a diferença em estes dois tipos de improvisação é a forma de expressão corporal. Ou seja, para este depoente, o corpo mostra-se muito mais criativo “dançando no jogo da Capoeira” visto expressar-se de maneira diferenciada na improvisação em dança por embeber-se de elementos da Capoeira, do que na prática da “Capoeira mesmo”.

Acredito que esta assertiva está implicada ao fato de não haver restrições claras e gerais para a criação em dança conforme exposto anteriormente. Com isso, elementos que apontam a experiência com a Capoeira como a agilidade, flexibilidade, o reflexo – que designa a capacidade de ação e reação do capoeirista -, conciliados às diferentes dinâmicas e formas de movimentos caracterizam as formas que o corpo se expressa, configurando um espaço de maior criatividade. Ao mesmo tempo, o depoente não nega que minha criatividade seja manifesta expressivamente nas formas corporais – nos movimentos-golpes – da “Capoeira mesmo”, expressão que se refere ao fato da realização da movimentação característica dos estilos de Capoeira – Angola e Regional – atrelada à utilização desses elementos expostos em sua argumentação.

Assim, posso inferir que a liberdade de expressão relativa à Dança pode ou não estar atrelada a uma conduta ética e moral, enquanto que, na Capoeira, o corpo manifesta seu pensamento, e este liga-se diretamente a uma concepção de ética e de moral do sujeito, ou seja, a um sentido de responsabilidade no jogo. O jogo é um trocadilho contínuo onde a luta está em potencial. É preciso estar pronto ao que possa surgir.

Diante desses aspectos de luta –“o sentido de luta na vida e na capoeira se refere não à briga, mas à interação entre opostos, ou ao jogo dessas interações” (SILVA, 2008d, p. 74) – ou de jogo, os quais nos remetem à compreensão de Capoeira, está

³⁶ Fábio Santos Vasconcelos, capoeirista monitor integrante da ASCAMB em entrevista concedida para esta pesquisa em 06/03/2012.

imbricado o fato da presença do outro. No universo da Capoeira, em sua execução diária, ocorre a observação das possibilidades de uso do corpo acontecendo a partir da prática individual e, tradicionalmente, em dupla – o confronto corporal entre duas pessoas.

Um enunciado comumente utilizado no universo da Capoeira diz que “quem não treina não joga”, porém, este não se refere superficialmente ao treino exclusivo para o jogo na roda de Capoeira, pois compreende que seja a partir de, e com o corpo do outro, que o sujeito se constrói enquanto capoeirista, ao mesmo tempo em que constrói o momento do jogo. Assim, há a necessidade de haver o outro, visto que as possibilidades que o corpo do outro proporcionam fazem com que se tente buscar resoluções, remanejamentos que viabilizem uma resposta corporal, pronta e eficaz; com isso, treinando e exercendo sua capacidade em ser hábil, tanto para esquivar-se e fugir, quanto para saber entrar e sair da estratégia do outro, o jogador/capoeirista, ao mesmo tempo, cria uma estratégia para apanhar e surpreender o adversário.

A premissa da necessidade de haver o outro também pode ser evidenciada pelo fato de o capoeirista buscar desenvolver o seu vocabulário de movimentos e gestos utilizando como ferramenta a sua imaginação, visto que “mesmo quando o capoeirista treina sem a presença do mestre, ele não se encontra sozinho, pois um dos mais importantes aliados [...] é a sua imaginação” (SILVA, 2008d, p. 13). Por certo, ainda que haja a utilização de um obstáculo, uma cadeira, por exemplo, o fator imaginativo é o que vai prevalecer para a criação e recriação de atitudes, explorando, dessa forma, possibilidades vividas e previstas.

Tal perspectiva envolve diversas situações e circunstâncias, as quais empreendem tantas outras estratégias, possibilidades e desencadeamento de intenções que colaboram para com o sujeito na sua apropriação corporal de seus mecanismos resolutivos, transparecendo uma serena tranquilidade. Somente o poder dos ensinamentos obtidos por meio da longa e intensa experiência, devido à imersão comprometida com a sua atuação, pode proporcionar ao sujeito suas trocas corporais. Por esse motivo, esta pesquisa não delimita estilo, seja Capoeira Regional (fig.04) ou Capoeira Angola (fig.05), pois “ambas as capoeiras são marcadas por uma movimentação de estudo do companheiro de jogo” (SILVA, 2008d, p. 49), ainda que a vivência nestes dois estilos não seja algo pleno, pois conforme Mauro Celso Passinho:

[...] Dá pra jogar angola e dá pra jogar regional. São expressões diferentes. Mas a gente vê o seguinte: que sempre vai ter uma falha. [...] ou você é um, ou você é outro, mas que dá pra viver nos dois – não com a mesma qualidade – mas dá.



Fig. 04 – A autora em jogo de Capoeira Regional com uma criança capoeirista durante o Círio de Icoaraci. Local: Praça da Matriz, nov. 2011.
(Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)



Fig. 05 – A autora em jogo de Capoeira Angola ao ministrar aulão durante o evento 7º Encontro Capoeira Mulher. Local: Praça Doroti Stang, out/2011.
(Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora).

Diante das várias diferenças entre os dois estilos, e do constante aprendizado humanamente inconcluso, torna-se inconcebível aprender e apreender os conteúdos pertinentes aos mesmos estilos em um mesmo patamar. É neste sentido que reside a falha, pois sempre haverá certa necessidade e desconforto em algum momento durante a prática da Capoeira. Por outro lado buscar por conhecimentos (teóricos e práticos), como diz

Mauro Celso Passinho “[...] dá, assim... pra se manter. É... pra conhecer o estilo. Perto de outras pessoas que não treinam você consegue até ganhar o respeito de pessoas... Há! O cara é regional, mas ele joga angola [...]”, ou seja, o sujeito não é um autêntico angoleiro³⁷, porém, possui conhecimentos que são expressos em sua atuação, e assim, o destacam diante de outros capoeiristas. Contudo não prosseguirei nesta de discussão sobre fronteiras estilísticas da Capoeira.

Prosseguindo, ver a Capoeira na Dança, ainda que essa Dança não seja, de fato, a Capoeira, torna-se possível devido à educação desencadeada no meio social em que o sujeito se encontra. A educação do sujeito se manifesta pela maneira de servir-se de seu corpo em suas atitudes, congregando, assim, as suas “técnicas corporais”, como Mauss (1974) as denomina, “o que significa dizer que cada grupo social possui características específicas desenvolvidas diante das necessidades, adequação ou (re) invenção de modos de utilização do corpo” (Mendes, 2010, p. 102).

Assim, o grupo social da Capoeira interfere e reflete na atuação do corpo em diferentes circunstâncias e contextos. Mesmo que haja adaptação a novos conteúdos, as técnicas corporais se farão presentes de alguma maneira em suas atitudes, o que torna possível compreender a maneira pela qual se aborda o conceito de “técnicas corporais” de Mauss (op.cit.) nesta pesquisa, pois

Na cena, como na vida, o artista leva consigo todas as características culturais que o impregnam. Na dança, especialmente, tais características encontram-se evidentes, tendo em vista sua condição de arte do movimento corporal (MENDES, op.cit., p. 104).

Vislumbrando as características típicas da Capoeira, quais sejam a mandinga, a malícia³⁸ e a malandragem³⁹, dentre outras, as quais se constituem em certo cinismo lúdico e ousadia, da objetividade e ironia das atitudes do capoeirista, do humor, da sua intuição, do desprezo de corpo, da astúcia e esperteza, da negaça, da capacidade de encenação do capoeirista, podemos verificar serem todos estes atributos algo entendido pelo corpo em vida, pelo organismo em sua inteireza. Daí, tais peculiaridades, aqui ditas características, não se compreenderem pelo caminho da racionalização.

³⁷ Termo que designa o praticante da Capoeira Angola.

³⁸ O termo malícia significa “Fala, intenção ou interpretação maldosa, picante, habilidade para enganar, esperteza, astúcia, tolice” e/ou “Na capoeira a palavra refere-se à habilidade de se livrar do golpe ou de atingir de surpresa o adversário” Ver em LIMA, Mano. Dicionário de Capoeira. Brasília: Conhecimento 2007, p. 139.

³⁹ O termo malandragem significa “Recurso furtivo na capoeira que consiste no gesto do lutador surpreender o adversário com um golpe, esquivar-se de outro ou levar vantagem no jogo”. Ver em LIMA, Mano. Dicionário de Capoeira. Brasília, Conhecimento Editora, 2007, p. 139.

Igualmente, na busca de tentar compreendê-las, pode-se ir ao encontro de vários conceitos e exemplos de aplicação. Nisto, percebe-se que elas constituem o fazer dos sujeitos nas rodas de Capoeira e no dia-a-dia da vida, na sua maneira de lidar com as situações, resolvendo e propondo problemas de qualquer espécie, entrando e saindo de maneira surpreendente. Para chegar-se à vivência destas concepções, opta-se pelo caminho empírico de diversas experiências como, por exemplo, aquele que “é realizado no *jogo* com diferentes jogadores, dentro da *roda* ao som do *berimbau*, através dos anos” (CAPOEIRA, 1992, p. 121. Ênfases originais), ou seja, somente é possível por “um vivenciar, experienciar, absorver, digerir, encarnar” (id., p. 122) ao longo de anos com a prática realizada “por amor, empolgação, fascínio, paixão e vício” (id., *ibid.*).

É diante da vivência com estas características impregnadas nas atitudes e ações do corpo que

Entendo ela, a capoeira, como uma manifestação cultural, brasileira. Já a dança, eu também entendo a dança como uma manifestação cultural. Eu acho que... Tanto uma quanto a outra, elas se caracterizam por ser uma manifestação da cultura humana, em esferas diferentes (Ana Flávia Mendes Sapucahy).

Assim sendo, é possível compreender que, em cada manifestação do ser humano estão implícitas características culturais, independentemente de onde ele se expresse ou atue, ainda que seja cenicamente. Com isso, a sua atuação na dança acaba por viabilizar uma dança com particularidades explicitamente visíveis. Vê-se, nesse ínterim, que

[...] a dança que vem sendo abordada nesse trabalho já que é pesquisa em artes, eu penso a dança como uma manifestação cultural e artística, então, logo um aspecto que caracteriza a dança neste sentido é a criação, é a criatividade. Então, eu penso a dança como uma criação artística (Ana Flávia Mendes Sapucahy).

Diante disso, posso inferir que o processo que vislumbra a dança concernente a esta pesquisa se embebe no uso da criatividade a partir dos elementos culturais adquiridos por intermédio do usufruto e fruição da, e com a Capoeira. Sinto que o âmbito cultural deste jogo/luta/arte repercute em minhas ações. Deste modo, crio, recrio, reflito e interfiro em outros espaços, galgada pelas “técnicas corporais” das quais eu, o meu corpo, se apropriou ao longo destes 13(treze) anos de inspiração trazida pela concretude corporal realizada com esta linguagem.

A respeito desta concretude corporal posso explicar que a própria atuação do mestre – entendendo como mestre aquele que ensina –, ou seja, o meu contramestre Mauro

Celso, foi e continua a ser uma peça fundamental para o meu desenvolvimento diante da prática e, propriamente, da reflexão sobre a prática da Capoeira. A sua postura de humildade, de respeito e, obviamente, de cobranças, fez-me ao longo do tempo apreender determinadas posturas que traduzissem de certa maneira o respeito, a escuta e a ajuda ao próximo; a participação com a palma, com o coro, com o canto, com o toque e/ou com o jogo em qualquer ambiente em que me encontro com esta linguagem são atitudes comuns que constituem a minha postura e atuação, primando por tentar não desmerecer a alguém ou a sua capacidade. Com isso, fui-me estruturando como uma respeitada capoeirista e, com o passar dos anos, como educadora.

A importância da atuação do mestre em minha formação estabeleceu-se e ainda, se estabelece, por uma constante troca de conhecimentos viabilizando a estruturação de uma confiança e afetividade recíprocas que extrapolam o universo da Capoeira e assim, invadem a vida como um todo.

A oportunidade que tenho em receber as suas orientações de qualquer espécie diante da prática e do entendimento a respeito de qualquer assunto referente à Capoeira me possibilita pensar e repensar, refletindo sobre os meus gestos e atitudes, tanto quanto, os gestos e atitudes de outros sujeitos capoeiristas ou não capoeiristas, o que repercute em constante reflexão, sem esquecer que, o espaço permissivo que o mestre me possibilita para que eu possa expor pensamentos procurando escutar-me e me compreender, além de permitir com que eu desenvolva atividades tanto na Associação quanto fora da mesma, fazem-me exercitar, cada vez mais, a autoconfiança e a criatividade aprimorando um estilo próprio de ser e de fazer diante de minhas concepções e técnicas corporais em diferentes espaços.

Estas “técnicas corporais” se manifestam de alguma maneira, nas improvisações desencadeadas na linguagem da Dança Contemporânea, pois, como declara Ana Flávia Mendes, “a pessoa que é... que dança – um bailarino – que joga capoeira, que vivencia, que faz aula, [...] que já tem inscrita essa informação no seu, no seu corpo, na sua corporeidade, isso aparece quando ele tá improvisando.”

Atendo-me à abordagem da fala de Ana Flávia Mendes,

Quando eu penso a capoeira, eu penso naquele momento do jogo. Eu penso assim, que ali tá acontecendo, querendo ou não, tá acontecendo uma disputa. E nessa disputa é..., é preciso lançar mão de estratégias que te possibilitem ganhar, e aí pra ganhar, o cara, ele, na capoeira tem a malícia, né?! [...] não sei direito assim como é que é, mas pelo significado da palavra eu imagino que seja o quê? Uma tentativa de ludibriar o meu adversário, de... Tipo assim, [...] eu finjo que eu vou fazer uma coisa, mas eu faço outra. Então pra isso, [...] é preciso ter o espaço da improvisação na hora do jogo. Entendeu?! Tem o espaço [...] da improvisação, [...], então, tem tipo, tem uma brecha, né?! Tem um espaço, se o cara tiver essa malícia, se ele tiver essa esperteza pra ele improvisar e conseguir é... Ganhar em algum aspecto essa disputa [...]. (Grifos meus).

Posso aqui verificar que a Capoeira gera elementos, atitudes que incidem na elaboração de estratégias para a improvisação. Essa improvisação ocorre pelo fato de haver uma “brecha”, nas palavras de Mendes, ou seja, um espaço propício para o domínio e desenvolvimento criativo do sujeito diante do inesperado posto à sua frente. Essa sua criatividade somente é oportunizada devido à sua experiência delineada pelos atributos que designam a sua malícia, o seu jeito próprio de ser e de lidar frente aos obstáculos.

Consequentemente, o intenso envolvimento com o desenvolver da ação, tanto na prática com a Capoeira quanto na improvisação com a Dança Contemporânea, dá-se além do conhecimento estritamente técnico, considerando que a técnica corporal da Capoeira

[...] pode alimentar o bailarino no seu aprimoramento técnico e, principalmente, a questão do seu vocabulário de movimento pra cena, por que, já que a gente tá diante de uma linguagem de dança que é uma linguagem (Dança Contemporânea), cujo vocabulário pode ser construído que não necessariamente ele já está pronto, logo, se eu vou buscar informação numa técnica corporal que tem outros princípios, que tem outros objetivos e que tem um outro vocabulário que é um vocabulário específico, esse vocabulário pode alimentar minha criação... Enquanto dançarina (Ana Flávia Mendes Sapucahy).

Esse alimentar-se não compreende a técnica em sua execução mesma, mas sim no que ela pode proporcionar ao processo criativo a partir de uma autonomia corporal, do autoconhecer-se, visto ser “[...] através da harmonia psicofísica que se pode descobrir a verdadeira técnica de forma individualizada” (SILVA, 2008d, p. 25). A técnica se sobrepõe com uma dinâmica de movimentação que reflete significações diversas, possibilitando ao corpo o apoderar-se de energia, de vigor psicofísico, que o plenifica e engrandece.

De acordo com Alves (2003), o corpo habilidoso, quando se envolve intensamente com sua ação, faz surgir um canal receptivo paralelo ao controle motor apreendido que, por sua vez, suscita novas possibilidades de ser do movimento apreendido

tecnicamente. A partir deste processo, a técnica torna-se significativa e este, o estruturante principal, como se pode identificar, nas palavras deste mesmo autor, com “algo mais” além da expressão:

O corpo treinado e automatizado não se contenta só com mera expressão motora. Um algo mais dá vigor e intensidade a esta relação corporal. A técnica potencializa o corpo dando forma à sua expressão, mas um algo mais sobre a experiência, sentido apenas no momento efetivo da ação, causa uma ebulição sobre a forma, conferindo sentidos à ação de acordo com as demandas da situação. Sem esta constante movimentação de sentidos, o jogo da Capoeira seria uma mera execução motora articulada. (id. p. 176)

Com isso, posso iniciar as considerações a respeito dos elementos indicativos da experiência com a Capoeira conforme me referi anteriormente, partindo da análise de experimentações realizadas com a improvisação em Dança Contemporânea.

A ginga, como movimento fundamental na Capoeira, também se reflete como elemento essencial no desencadeamento da movimentação durante o processo de improvisação em Dança Contemporânea. Durante os laboratórios foi possível perceber a ginga sob dois aspectos, os quais também são assim, identificados na prática mesma da Capoeira.

Um desses aspectos refere-se à forma do movimento “ginga” a partir da alusão às linhas traçadas no espaço, numa espécie de abstração da sua real execução. Outro aspecto refere-se ao seu balanço característico presente na movimentação dançada, sendo que, “nesse sentido, o princípio da ginga é a realização prática da ideia de fluência” (SILVA, 2008d, p. 50), o que, deste modo, permite a conclusão de o fluir tornar-se o pensamento e a atitude do corpo. A percepção de “ginga” como fluxo também é apontada por Ana Flávia Mendes:

[...] se uma ginga, [...] tem uma determinada característica de tempo, de fluxo [...]. Essa ginga, ela pode aparecer na improvisação do bailarino capoeirista, não necessariamente na ginga propriamente dita, mas num movimento qualquer que ele esteja fazendo e que traga essa referência da dinâmica do movimento. Se é lento, se é rápido, se é, se é cortado, se é forte, se é ataque, se é. O que é?

Tais aspectos fazem com que meu olhar analítico se dirija para outros pontos de discussão. Dentre eles, pude observar que, visto o princípio da ginga como garantia do balanço corporal, compreende-se que este balanço preconiza o trabalho com a oscilação. Embora haja certo entendimento, a partir de uma visão simplista e unilateral, que alude ao oscilar um ser ou fazer-se contínuo ou mole, i.e., o significado de um ser que não dispõe de

vida ou de vigor, porém, quando tratamos do balanço, da oscilação intensa que constitui a ginga aqui referida, logo reportamo-nos, indubitavelmente, à energia, ao vigor, à prontidão que o corpo exerce e resplandece quando a assimila para o jogo da Capoeira e, conseqüentemente, para a vida.

A ginga confere a receptividade do corpo. Contudo, é o que possibilita o autoconhecimento do sujeito e a sua projeção para uma possibilidade situacional. E aqui, neste viés, esta ginga proporciona a capacidade do intérprete-criador encolher-se, contorcer-se e/ou expandir-se, caracterizando uma dinâmica de mola, ou seja, uma dinâmica de contínua retração-expansão ou expansão-retração, designando o movimento contínuo em espiral, já que “a forma que traduz o universo cosmológico da capoeira é a esférica em constantes recolhimentos e expansões” (SILVA, 2008d, p. 74).

Diante da definição “O movimento espiral, portanto é um esforço potencial que é irradiado para qualquer direção como numa explosão” (ALVES, 2003, p. 177), é possível compreender as “técnicas corporais” desenvolvidas e apreendidas pela cultura da Capoeira, fazendo com que a imprevisibilidade, fator que excita o jogo da criação, seja conduzida pelos atributos que a mandinga, a malícia e a malandragem permitem ao corpo-sujeito ter e explorar na cena dançante. De acordo:

O movimento em espiral é aquele que permite mobilizar a energia vital (energia potencial) do capoeirista, transformando-a em energia dinâmica. Esse tipo de atuação é que lhe oferece a possibilidade de puxar e empurrar em ações sucessivas e ilimitadas dentro do seu microuniverso esférico e permite perceber a capoeira como a arte de ações indiretas, conseqüentemente, indicando o modo de atuação do capoeirista que é regido pelo princípio da ginga (SILVA, 2008d, p. 75).

Esta espiral toma o corpo numa alternância de peso, resultando em um balanço contínuo durante a realização dos movimentos para frente, para trás e para os lados, configurando-se em direções diversas; assim, as direções lado-atrás, lado-frente e lado-lado interceptam-se continuamente, designando o estado de relaxamento do corpo. Percebe-se então, que o corpo que desenvolve uma movimentação continua oscilante e relaxada está em um estado – tal qual o compreendemos na Capoeira – de concentração na dinamicidade que o circunscreve, encontrando-se, desta maneira, apto e pronto frente a qualquer estímulo.

Relevante destacar que “O conceito de relaxamento é aqui entendido enquanto um estado corporal de prontidão, que possibilita a aplicação e reestruturação de um programa motor, de acordo com as demandas de uma situação (ALVES, 2003, p. 176)”.

Este estado, portanto, não se manifesta por meio de tensões musculares que conferem um caráter rígido, de tensão ao corpo, e sim manifesta-se pelo desencadeamento de gestos ou movimentos com contínuas transposições de tensões, de peso, de equilíbrio e de planos (fig.06 e fig.07), sendo exatamente esta eminência ao que está porvir que propicia a prontidão do corpo e a plenitude do seu vigor.



Fig. 06 – As linhas da forma da ginga, Sala de Corpo - Etdufpa. (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)



Fig. 07 – O impulso da ginga no movimento, Orla da Praia do Cruzeiro, Icoaraci (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

Esse relaxamento prediz o domínio da técnica individual de execução dos movimentos, pois

[...] adquirir uma técnica é, de modo geral, ampliar o universo de possibilidades de desempenho, e a habilidade em manipulá-lo poderá torná-la favorável à atuação. Após o domínio da técnica, é preciso considerar outras situações possíveis. Ora, este é o caminho, perseguido pelos curiosos, perscrutadores de profissão, que não se contentam com o simples repetir de formas. (LIMA, 2008, p. 57)

Assim, a oscilação presente na dança construída por intermédio da improvisação é o que compreende a técnica empregada diante da dinâmica validada pelo comprometimento da psique e do físico, logo, orgânico, simulando o gingado solto, embora absolutamente comprometido com o desprendimento da “espiral” do corpo.

Diante dessa oscilação e da presença da “espiral”, o uso da oposição ocorre a todo o momento. Com isso, Eugenio Barba, quando trata dos princípios da Antropologia

Teatral e aborda o princípio da oposição, fala que “em todo caso, é o resultado de uma alternância consequente de partes do corpo em situação *keras* com partes do corpo em situação *manis*” (1995, p. 12. Ênfases originais), onde *keras* quer dizer forte, vigoroso e, *manis* quer dizer delicado, suave. Assim, o corpo transborda energia a partir, justamente, do jogo dessas oposições corporais, pois, “[...] a oposição é a essência da energia” (id. p.13).

Neste sentido, se por um lado a alternância de forças opostas, trabalhando diante do eterno “equilíbrio precário” (BARBA, op.cit.) em que o capoeirista se lança para a construção de sua movimentação, mostrando sua energia, seu vigor, por outro lado cabe-lhe o poder de determinar como aplicar a utilização da energia, ressaltando-se os diferentes jogos em que atua e as diferentes circunstâncias que vivencia. É possível inferir que, seguindo este raciocínio, na improvisação em Dança Contemporânea, também, torna-se possível vislumbrar-me enquanto intérprete-criadora no momento, então, discutido (fig.08).



Fig. 08 – A autora em oposição em prol da busca do equilíbrio na improvisação em cena. Sala de Corpo – Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

Em tal momento, o corpo encontra-se envolvido em sua plenitude, decidido e pronto, explorando, assim, a sua criatividade. O trabalho de oposição diante da continuidade do desestabilizar-se por meio da busca e alternância de equilíbrio – que constitui a ginga – é um dos elementos marcantes na movimentação durante o trabalho criativo por meio da improvisação em dança, de tal modo que “[...] pode-se perceber a presença das oposições em alternância como um caminho para manter o equilíbrio. Esse

equilíbrio, portanto, origina-se no interjogo de opostos, firmeza e leveza [...]” (SILVA, 2008d, p. 82).

Conforme Alves (2003, p. 176), “[...] o estado de prontidão dinamiza o corpo, fazendo com que os pontos de equilíbrio corporal fiquem em constante transposição, de acordo com as intenções do capoeirista”. Pode-se, também, perceber essa condição no corpo, conforme sua condição simultânea de sujeito e objeto, que improvisa e que dança motivado pelas “técnicas corporais” adquiridas na Capoeira. O corpo tem, conforme analogia aos “pontos de equilíbrio” preconizado por Alves, como ponto de equilíbrio básico, a “transposição” entre subjetividade (a personalização da técnica) e objetividade (o aprendizado da técnica).

Outro elemento visivelmente essencial, identificado no processo criativo durante os laboratórios de improvisação em dança, refere-se à utilização do tronco. A partir da “ginga”, o tronco torna-se o responsável por gerar o impulso e irradiá-lo para o restante do corpo – cabeça, braços e pernas – congregando continuamente cada articulação, cada transferência de peso, caracterizando, desta maneira, a movimentação contínua, balouçante e espiralada.

Aqui, aponto o depoimento do aluno capoeirista integrante da Associação, Cleidson Fernando Cardoso da Silva⁴⁰, o qual ao observar a improvisação em dança com os elementos da Capoeira declarou que “parece que não é nem tu que tá no teu corpo... [...] parece que é outra pessoa”, frisando sobre a movimentação contínua, balouçante e espiralada que o tronco desencadeia durante a improvisação. Tal fala, revela o quão são diferentes as formas ou maneiras de movimentação em ambas as linguagens, ainda que as mesmas se manifestem por intermédio de um único corpo-sujeito.

Essa atuação do tronco dá-se devido a este compreender, em sua estrutura, a região do quadril. Esta região é responsável pelo centro de gravidade do corpo. Assim, cumpre o papel de gerar o impulso e transferi-lo para as outras regiões, visto a sua característica em lidar com a existência de alteração do equilíbrio, provendo um intenso vigor à improvisação dançante.

O tronco, o quadril e os pés são as estruturas corporais que atuam no encaminhamento dos impulsos orgânicos. Estes têm papel fundamental na criação e seus aspectos: “O impulso, como a improvisação, não é ‘qualquer coisa’, não é algo sem

⁴⁰ Cleidson Fernando Cardoso da Silva, capoeirista integrante da ASCAMB em entrevista concedida para esta pesquisa em 06/03/2012.

estrutura, mas a expressão de uma estrutura orgânica, imanente e autocriadora” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 36. Ênfases originais). É diante dessa percepção orgânica que a criação se realiza, tendo no tronco, e/ou no quadril e/ou nos pés as estruturas carregadas de vivacidade, as quais possibilitam tantos outros modos de se movimentar, pois a alternância do equilíbrio, tanto por meio do quadril, quanto por meio dos pés, contribui intensamente para a ginga, ou seja, para o molejo típico do corpo educado na Capoeira. Neste sentido, a dança veste-se de seus elementos sem precisar tornar-se, de fato, a Capoeira.

Tal afirmação pode identificada no depoimento do capoeirista Diego Rodrigues da Silva⁴¹ que declara que “[...] Quem tá olhando assim... prende até a atenção porque a gente vê assim... o balanço dela, e vê a diferença. A gente consegue perceber a diferença com Capoeira misturando com a Dança”, sendo possível perceber que, mesmo para quem não se encontra envolvido no âmbito da Dança, em especial no campo de estudo e pesquisa em Dança Contemporânea, consegue perceber peculiaridades concernentes aos dois tipos de improvisação – em Dança Contemporânea e, em Capoeira.

Diante da preponderância da utilização do quadril e dos pés para constituição do balanço e alternância do equilíbrio, outro fato torna-se consequência dessas ações, qual seja o abaixamento do centro de gravidade do corpo. O quadril é uma região central – em tantas outras linguagens que estabelecem de alguma forma o combate – no que tange à manutenção da verticalidade do corpo, do estar em pé. Na Capoeira, o ato de desenvolver uma atitude ou ação que interfira no equilíbrio do oponente, muitas vezes, realiza-se em forma de movimento que busca diretamente a região do quadril, envolvendo-o com 2 (duas) ações concomitantes: a de empurrar e a de pressionar o corpo contra si mesmo como, por exemplo, o movimento da “tesoura” e da “vingativa”⁴² – movimentos-golpes que atuam no desequilíbrio do oponente.

Como uma consequência natural do encadeamento da Capoeira, o quadril desce em direção ao chão sem, no entanto, estabelecer contato direto com este. Existe uma espécie de necessidade de uso do chão, porém, não como lugar de descanso, mas sim, como lugar do movimento em potencial, pois nunca se sabe como o sujeito que está

⁴¹ Diego Rodrigues da Silva, capoeirista integrante da ASCAMB em entrevista concedida em 06/03/2012.

⁴² “Tesoura” é um movimento-golpe em que o capoeirista aproxima-se de seu oponente envolvendo-o com as pernas realizando uma movimentação similar ao do objeto tesoura e, a “vingativa”, é um movimento-golpe em que o capoeirista aproxima-se de seu oponente a partir de um trampo, ou seja, alcança lateralmente, de maneira simultânea, as duas pernas do seu oponente realizando uma alavanca juntamente com um dos braços, desequilibrando-o por elevá-lo do chão. Para maiores informações ver o autor Capoeira (1992).

próximo ao chão subirá ou como e para onde ele se deslocará. O chão torna-se então, também, um importante estímulo para a criação, pois ele subsidia as diferentes formas de deslocamentos do peso, conferindo a realização do contato com o mesmo por meio dos apoios com o uso dos pés, das mãos e da cabeça. Silva, resumidamente, descreve o percurso do centro de gravidade pelo corpo do “capoeirista” e pelo “chão”, mencionando uma “necessidade” inerente aos movimentos capoeiristas. O autor excetua, porém, com veemência, a inadequação, na prática, do contato de uma região específica com o “chão” (fig. 9, 10 e 11):

Dependendo da necessidade, ele (o capoeirista) transfere o peso do corpo de um pé para o outro, ou até mesmo dos pés para as mãos ou para qualquer ponto do corpo, com exceção do uso das nádegas, que não poderão tocar o chão em nenhuma circunstância (SILVA, 2008d, p. 82).



Fig. 09 – A autora seguindo os fundamentos: utilizando cabeça, pés e mão (I). Observe-se que as nádegas não tocam no chão, ao passo que outros pontos atuam no revezamento do centro de gravidade e como vetores partindo do impulso central. (I). (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)



Fig. 10- A autora seguindo os fundamentos: utilizando cabeça, pés e mão (II), Sala de Corpo - Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

O fato de não encostar as nádegas no chão serviu para esta pesquisa como uma espécie de regra. Na Capoeira, esse fato faz surgir diferentes significações, como, por exemplo, a falta de experiência e, conseqüentemente, de técnica. Para citar algumas desqualificações comprometedoras: um sujeito com pouco tempo de estudo da arte da Capoeira e a sua inferioridade técnica e, precariedade do sujeito em dominar as suas emoções. Sobre este último exemplo, é comum ver sujeitos perderem a calma e a sua razão



Fig. 11 – A autora em transposição dos apoios para as mãos. São outros vetores surgidos a partir dos impulsos; Sala de Corpo - Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

diante de uma situação, acabando por, literalmente, deixarem-se cair, sem contato físico, pelo susto, como consequência da aplicação de um movimento-golpe do oponente.

Com isso, encostar as nádegas no chão é entendido como um momento de demérito, de vergonha momentânea que agride a moral e o brio do capoeirista. Somente em outro momento oportuno – que pode ser na mesma ou, em outra roda de Capoeira - que se poderá acertar as contas, conforme jargão dito nesta arte, com o sujeito que finalizou o movimento que resultou a queda desonradora. Tal fato faz jus ao enunciado dito comumente na Capoeira: “olha a volta do mundo, ioiô! Olha a volta do mundo, iaiá! Quem hoje está por cima, amanhã não estará.”

Na Dança, o chão é constantemente usado como um lugar para recarregar as energias. Neste ínfimo intervalo de tempo, têm-se frações de segundo para soltar o peso sobre o chão. Porém, diante da improvisação em Dança Contemporânea, o chão, para mim e minhas concepções, corresponde a mais um nível de criação obedecendo aos fundamentos da Capoeira - por motivos já expressos anteriormente - onde somente podem entrar em contato a cabeça, os pés (fig.12 e 13) e as mãos, tornando a criação instigante e com grande demanda de energia para mim.



Fig. 12 – A autora em transposição do peso por meio dos pés (I). Sala de Corpo - Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)



Fig. 13 – A autora em transposição do peso por meio dos pés (II); Sala de Corpo – Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

Brevemente posso discorrer que os deslocamentos realizados com os pés ocorrem com os diferentes usos dos artelhos e calcanhares, indo de um ao outro, ou vice-versa, alterando, assim, o equilíbrio e, conseqüentemente, o centro de gravidade do corpo. Sucede-se também, em continuidade, a execução cênica dos movimentos com os pés flexionados ou estendidos, o que faz jus ao impulso vigoroso provindo do centro do corpo.

No centro do corpo, ou seja, no quadril, os movimentos ocorrem por meio de deslize lateral que propicia encaixe e desencaixe da cintura pélvica, no eixo horizontal médio-lateral. Esta propriedade é responsável por movimentos tanto sinuosos, quanto, movimentos secos⁴³ como as batidas de quadril e, as torções.

Outro elemento crucial vem a ser a utilização do foco. Entendendo-o como o ponto ou lugar específico para onde vejo. Frisa-se que este foco coaduna-se ao ato de ver por meio do vigor presente no corpo inteiro, ou seja, durante as improvisações, alcançou-se um estado de corpo atento, sendo que esta atenção relaciona-se, tanto ao que está ao alcance do campo da visão, quanto ao que está ao alcance do campo da percepção. Pois cada parte compõe o todo, tal qual como Merleau Ponty (2006) aborda quando trata da percepção do corpo como inteireza, como partes que se interligam e se comunicam reciprocamente, correspondendo a um corpo capaz de ver, não somente com os olhos, mas, a partir da sua atenção para a percepção.

Abordar o foco na dança improvisada a partir do entendimento de foco proveniente da Capoeira é compreendê-lo como, também, algo dinâmico, ou seja, algo que não se restringe a um único ponto no espaço, estático ou unilateral. Este foco, percebido

⁴³ A respeito destes tipos de movimento – sinuosos e secos – abordarei mais adiante quando tratar sobre as dinâmicas dos movimentos.

neste processo de criação artística, obedece a uma visão multifocal, onde o corpo desenvolve sua movimentação em diferentes direções dentro de sua cinesfera⁴⁴, i.e. no espaço que o circunscribe.

Mesmo que não haja o corpo de outro sujeito durante a improvisação em dança, torna-se possível perceber a intensão com que os movimentos são realizados, pois os movimentos não se desenvolvem pela ação em si, mas por impulsos que expressam diferentes intensões, sendo, por vezes, similares ao desenvolvimento de um jogo de Capoeira. Essa percepção dá-se pela intenção e dinâmica de execução destes movimentos, e não pela forma dos mesmos.

Este foco está centrado não ao horizonte distante, mas sim, a um lugar à linha do horizonte próximo, diante, em frente ao corpo, como se realmente estivesse olhando para outra pessoa. E ainda que, em alguns momentos a visão seja desviada deste foco no espaço, da direção de execução do movimento, o corpo, se encarrega de manifestar a sua atenção àquela determinada direção, àquele determinado foco. O sentido da visão pode não estar focado, mas, o corpo já detectou o seu foco, o qual se mostra dinâmico à sua frente, mudando constantemente de direção. Ou seja, um aspecto desenvolvido na Capoeira e utilizado abstratamente na improvisação em dança é a visão periférica o que “promove ainda a apreensão do conceito de atenção sem tensão” (SILVA, 2008d, p. 16) como explica este autor⁴⁵.

Como exemplo esclarecedor da utilização do foco característico na Capoeira, Silva (2008c) explica-o sob o termo da focalização, como se pode ver:

FOCALIZAÇÃO – é a visão simultânea: central e periférica. Ao mesmo tempo em que se visualiza o rosto do companheiro, o capoeirista não perde a noção espacial do restante do corpo dele; tem-se uma visão ampla ou multifocada do companheiro, ao invés de o foco localizar-se em uma parte específica do corpo do adversário. Por isso, muitas vezes, o capoeirista aparenta não dar atenção para o oponente; fica em algumas situações de jogo sem olhar fixamente para o adversário. Mesmo nessa aparente desatenção, ele responde a qualquer investida ou ataque efetivo do oponente, pelo uso da visão periférica. (p. 19)

Essa dinamicidade do foco na Capoeira, vislumbrado na concepção criativa desta pesquisa perfaz um dos elementos que constituem o balanço característico da

⁴⁴ Segundo Amaral, citando o dançarino e coreógrafo austro-húngaro Rudolph Laban (1879-1958), Cinesfera ou Kinesfera [...] “É delimitada espacialmente pelos alcances dos membros e outras partes do corpo do agente, quando se esticam a partir do centro, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio”. É um conceito que pertence ao Método Laban de Análise do Movimento” (2012).

⁴⁵ Ver em SILVA, Eusébio Lobo da. O corpo em ação na Capoeira. In: **O corpo na capoeira** Vol.4. Campinas: Unicamp, 2008.

Capoeira, i.e., um corpo atento ao seu redor, numa espécie de enxergar e apreender por todos os poros. Este fator manifesta-se conciliado com a imprevisibilidade de execução dos movimentos, fazendo-nos reportar à experiência no âmbito da Capoeira. e a premência de seu estudo empírico.

Diante do conjunto dos elementos até aqui abordados durante o processo criativo com a improvisação percebeu-se também, tal e qual ocorre no universo da Capoeira, a utilização do espaço circular. O autor Silva explica que o círculo para o capoeirista “representa a primeira referência, pois o seu desdobramento resultará no espaço esférico” (2008a, p. 23), o qual compreende a cinesfera do sujeito ou dos sujeitos, no caso de serem dois, com a sua essência de movimentação espiralada.

Assim, na improvisação em Dança, a movimentação obedece, em muitos momentos, a um espaço circular, compreendendo a cinesfera em que se realiza a movimentação do corpo-sujeito remetendo-nos ao sujeito capoeirista. Na Capoeira, o sujeito aprende e apreende o espaço circular ou o espaço da roda, como comumente se chama, como um lugar sagrado, um mundo simbólico regido por regras próprias compartilhadas idealmente. Na improvisação dançante, o corpo desenvolve-se nessa espacialidade, efetuando um retorno ao ponto – espaço – de partida, ou seja, ainda que o corpo se desloque em diferentes direções, naturalmente, o corpo busca retomar um lugar central dentro do espaço circular.

Pode-se inferir, desta maneira que a memória corporal apreendida com a Capoeira em meio ao espaço circular – imaginário, marcado aleatoriamente ou, demarcado no chão com tinta, fita adesiva ou risco, ou ainda, demarcado pela roda propriamente dita - reflete-se na improvisação. O fato de o capoeirista buscar o autoconhecimento implica em saber como se relacionar com o deslocamento a partir da movimentação espiralada, tendendo a envolver o companheiro de jogo ou de treino, a ponto de colocá-lo para fora do espaço circular. Ao mesmo tempo em que o capoeirista atenta para não sair do espaço circular criado, ele elabora uma contínua relação de movimentos, em deslocamento ou não, entre níveis e direções dentro deste espaço. Esta relação de movimentos mantém e é mantida pelo espaço circular. Na dança, o corpo reflete essa relação com o espaço, conforme princípios similares.

Os laboratórios realizados, os quais se designam como laboratórios temáticos seguiram diferentes desenvolvimentos. Como em meio à Capoeira utilizo por vezes, como brincadeira ou jogo, o diálogo corporal com mais duas pessoas (reais ou imaginárias), para

assim, perceber os reflexos do meu corpo surgidos a partir de meus poros, no mesmo modo, procurei estabelecer sujeitos imaginários, na Dança. Percebi, aos poucos, que me utilizava, tanto quanto na Capoeira, da dinamicidade do foco.

A mudança de foco, neste laboratório, é constante em direção e nível, assim como a intenção dos movimentos, fazendo com que o corpo se movimente com deslocamentos em diversas direções. Com isso, percebi uma utilização majoritária, do corpo inteiro, de movimentos amplos e explosivos⁴⁶ – que se realizam de maneira súbita, forte e expansiva-, movimentos pontuados – que marcam pontos no espaço, ou furam o espaço - e, movimentos cortados – movimentos que são interceptados de maneira abrupta no percurso de seu desenvolvimento. Pela intenção evidente, percebida, passei a utilizar e nutrir intenções, ou seja, intentos que podem ser traduzidos pelo bater, o empurrar e o alcançar o espaço e/ou companheiro de cena.

Outro tipo de laboratório utilizado, este também requerido nos momentos da prática – seja treino ou jogo – tanto na Capoeira Angola quanto na Capoeira Regional, adaptável à Dança, permeia a premissa do preenchimento de espaços que o corpo do outro proporciona, sendo possível perceber a capacidade que se tem de surpreender o adversário obedecendo a uma cadência de base que confere o embalo do corpo. Diante dessa relação com o preencher espaços na Capoeira o autor Alves declara que

Ao observarmos a plasticidade dos movimentos, percebemos que os corpos vão tapando buracos, completando vazios como que buscando sutilmente o desequilíbrio do oponente através da espiral. Esta intenção traz novos horizontes de ser e de poder que extrapolam o campo artístico e vão influenciar os relacionamentos sociais. (2003, p. 177)

Tal argumento nos indica que a experiência vivida com a Capoeira não se manifesta somente no momento do jogo, do treinamento ou qualquer que seja a relação direta imposta neste universo, mas sim, compreende outros espaços e relações, e.g., os relacionamentos sociais do sujeito ou, até mesmo, relações entre artífices de outros meios artísticos, como é o caso em que esta pesquisa contempla.

Reiterando, durante a improvisação esse preenchimento de espaços propicia, quando o artista ou capoeirista utiliza a imaginação e a observação dos desenhos das linhas

⁴⁶ A partir de então abordarei sobre qualidades de movimentos. Acerca de informações a respeito deste assunto o autor Rudolf Laban, em seu livro *Domínio do Movimento* (1978) descreve, como por exemplo, várias situações no âmbito do cotidiano quanto no âmbito da cena em que o esforço, o qual assim designa a palavra impulso, se manifesta com diferentes qualidades de movimentos com relação aos fatores espaço, tempo e peso. Entre essas qualidades encontram-se movimentos súbitos, sustentados, diretos, pontuados, deslizados, torcidos, entre outros.

do movimento no espaço, uma variedade de movimentação – como acima mencionado a respeito do deslocamento em várias direções – onde os impulsos geram movimentos diretos ou explosivos; movimentos cortados; movimentos pontuados ou movimentos leves ou sustentados – movimentos realizados de maneira lenta e leve -, mantendo-se ainda o deslocamento em diferentes direções e níveis. Metaforizando, este exercício assemelha-se a um montinho de brasa crepitando que, por um instante, por um barulho estalado, cresce em grande chama, assustando e surpreendendo quem observa ou está próximo e, sem demora, retrocede à crepitação de antes, sem fogaçu ou chama alta, mas também, não apagado... E sim, em potencial.

Referentemente aos apoios utilizados na Capoeira, quais sejam a cabeça, os pés e as mãos, também se utilizou laboratórios específicos para este tema. Desse modo, nota-se, utilizando-se como regra o não encostar o quadril no chão diante da concepção no universo da Capoeira exposta em páginas anteriores, visto a presente necessidade de abaixar o centro do corpo, que o chão torna-se um aliado para a descoberta de possibilidades de formas capazes de serem realizadas pelo corpo, o qual, criando diferentes espaços com os seus segmentos. Conjugado a isso, descobrem-se diferentes acessos internos para o deslocamento de peso. Em geral, as qualidades marcantes foram de movimentos condensados – movimentos que conjugam a força ao remanejamento contraído das estruturas corporais para a realização do movimento -, movimentos pressionados – movimentos que exercem pressão contra o espaço, contra si ou, contra outra pessoa -, movimentos deslizantes (ou rastejantes) – movimentos que realizam deslocamentos de maneira branda e contínua, escorregadia - e, também, movimentos torcidos, cujo torque advém, principalmente, do tronco, e movimentos contorcidos, conjugação da contração com a torção.



Fig. 14 – A autora exercitando espaços com o corpo. Sala de Corpo – Etdufpa
(Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

Diante dessa metodologia de laboratórios temáticos, o corpo mostrou-se acordado, disponível para lidar com o presente, como Barba define tão bem como estado de prontidão, um corpo decidido e dilatado. A esse respeito à autora Jussara Miller corrobora declarando que a partir do “despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido sinestésico, que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo” (MILLER, 2007, p. 54), se alcança um estado de prontidão “resultando em uma *presença*: o estar presente aqui e agora” (id., ênfases originais).

A partir dessa atenção do corpo que se torna latente do topo da cabeça até a extremidade mais proeminente do pé, manifestam-se os mais diversos movimentos por meio de dinâmicas diferenciadas. Para o desenvolvimento e apropriação dessas dinâmicas, posso inferir que o universo da Capoeira está permeado, em sua manifestação, por indícios culturais, históricos e sociais.



Fig. 15 – A autora em apoios criando espaços. Orla da Praia do Cruzeiro – Icoaraci. (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

Faz parte da cultura da Capoeira fazer-se referência à presença de animais pois como nos coloca Silva (2008c, p. 27) “essa arte também tira inspiração dos melhores lutadores da natureza, os animais”. Essa referência manifestada em cantigas típicas da Capoeira geralmente se aporta nas características desses animais e das suas significações neste universo, compreendendo as condutas e formas de pensamento dos capoeiristas como forma de sua identificação. Daí haver muitos apelidos⁴⁷ fazendo referência às características de animais, ou serem o nome dos próprios animais, como o mesmo autor coloca:

Esses movimentos, quando se apresentam como uma característica do capoeirista, passam a ter grande influencia no momento de batismo [rito de passagem do novo capoeirista], determinando, muitas vezes, o nome do apelido do sujeito no universo da capoeira (id. Ibid.).

Aqui, refiro-me a alguns animais sob algumas de suas significações, sobre os quais se tem a percepção de serem bastante representativos e, contudo, tecerei apontamentos sobre os mesmos a seguir para, por conseguinte, discorrer sobre a percepção das incidências das suas características na movimentação durante o processo criativo em Dança, visto esta relação, também, constituir-se como laboratório temático.

A cobra, nome comum designado aos vários tipos de espécie de ofídios, venenosos ou não, possui vasta gama de associações no âmbito da Capoeira. Sendo um

⁴⁷ Faz parte da tradição da Capoeira o seu praticante (o capoeirista) receber um nome que substitui o seu nome original – o chamado apelido –. Tal fato geralmente é ratificado durante o seu batismo, momento em que recebe a sua primeira graduação, e, geralmente é escolhido de acordo com as características ou adjetivações referente ao capoeirista. E, então, este nome passa a ser o da sua identidade na Capoeira.

animal que se caracteriza por realizar movimentos contínuos, em serpentina (sinuoso) e rastejantes, com a capacidade de envolver e seduzir, aquele que a confronta, ou seja, o seu oponente, pode aplicar-lhe o bote – o golpe – certo, havendo também a capacidade de contorcer-se. Assim, também existem termos que designam as condutas dos capoeiristas como, por exemplo, traíçoeiro, venenoso, escorregadio e todo mole, os quais fazem jus a esse animal.

Relativos a essas referências podemos encontrar, como por exemplo, trechos nas cantigas de Capoeira

Não cutuca essa cobra
 Cuidado seu moço,
 essa cobra é perigosa
 ela róí até osso [...] ⁴⁸
 É o bote, (3x)
 é o bote da cobra coral.
 - Cuidado amigo
 que essa cobra é traíçoeira
 perigosa e mandigueira
 ela pode te pegar.
 - Sou capoeira,
 essa cobra não me abala [...] ⁴⁹

O macaco, animal com o movimento característico composto pelo constante saltitar, é imprevisível dentro do espaço que se encontra e, muitas vezes, agressivo, no sentido de possuir a capacidade de bater – aplicar o golpe – e voltar para onde partira ou, a qualquer outro lugar, exercendo a característica de aproximar e afastar abruptamente, como que um animal arisco, desenvolvendo a qualidade de uma mola em seus movimentos. Tal movimentação ocorre também em momentos onde há a brincadeira, o divertimento – no jogo ou treino – e a zombaria.

A coruja, um animal de hábitos noturnos, possui percepção apurada diante da capacidade de visão de todo o seu entorno, ou seja, percebe o seu espaço circundante, caracterizando uma atenção minuciosa, ainda que diante da obscuridade. E, para isso, utiliza de maneira marcante a movimentação da cabeça para a detecção de predadores ou alimentos.

O camaleão, animal pertencente à espécie dos reptéis, possui como característica mor, a de adaptabilidade ao ambiente em que se encontra devido a sua

⁴⁸ Autoria de Mestre Geléia – Cidade Nova – Belém-Pará.

⁴⁹ Cantiga do repertório do Centro Cultural Senzala, de Mestre Peixinho, Rio de Janeiro.

capacidade de mudar de cor para se camuflar, aplicando o movimento certo – o chicote que realiza com o seu rabo – quando sente-se ameaçado.

Todos esses animais tem relação com a dinâmica dos movimentos realizados durante o desenvolvimento de laboratório específico, pois o trabalho com imagens faz com que o estado de corpo se modifique voltando a sua atenção para si mesmo. Um dos laboratórios realizados pautou-se pelo modo como estes animais se manifestam na dinâmica dos movimentos em meio à improvisação em Dança Contemporânea, observando-se uma íntima ligação com os conceitos de malícia, mandinga e malandragem, devido ao fato de essas características servirem de meio pelo qual o corpo desenvolve essas propriedades.

Tal e qual acontece na sociedade em geral, o sujeito capoeirista, aquele que busca apreender os fundamentos e a viver a Capoeira de acordo com os ensinamentos dos velhos mestres, consegue adequar-se a várias situações, no sentido de conseguir conviver em diferentes esferas sociais.

Diante dessa convivência, o capoeirista participa de eventos populares, de eventos cerimoniais (festas e cerimônias refinadas), de eventos comemorativos de seu grupo e, se lhe aprouver, de encontros políticos, mais das vezes para apoiar uma candidatura; contudo também organiza e participa de encontros de sua política, na luta aguerrida por seus direitos e deveres, dele e da Capoeira, e pela manutenção das tradições. Por conseguinte, desenvolve o, chamado popularmente, “jogo de cintura”, por meio do qual ele consegue compreender e ser compreendido em diversos tipos e níveis de linguagem, do rico ao pobre, do analfabeto ao doutor, do discípulo ao mestre, pois – como se diz no universo da Capoeira – “o homem vale pela sua arte”, no sentido de que a arte Capoeira torna-se a atribuidora dos valores ao sujeito a ela comprometido. Portanto, a apreensão adquirida por meio da técnica corporal repercute na “técnica social”, quer dizer, em uma técnica referida à maneira de o sujeito se relacionar com os demais, com os preceitos práticos e conceituais que os unem e de se conduzir em meio aos grupos sociais que frequenta, avançando, esquivando ou recuando frente às diversas situações.

Neste ínterim, é possível identificar as qualidades de movimento apreendidas pelo capoeirista manifestas em sua atuação cênica, neste caso, durante a improvisação em Dança Contemporânea. Tais dinâmicas não aparecem de uma maneira ordenada e cristalizada, muito pelo contrário, o movimento se caracteriza de acordo com o momento, com o impulso deflagrado de dentro para fora e, assim, dando visualidade ao que chamo de elementos indicativos da memória corporal, pois se compreende que “as vivências ficam registradas nos corpos e podem ser ativadas por estímulo externo ou interno [...]” (SILVA, 2008d, p. 43). Esta memória corporal diz respeito ao desencadeando do balanço de corpo referente à ginga e à imprevisibilidade de atuação do tronco com movimentos explosivos e sustentados por meio de contrações, torções e contorções numa espécie de anúncio do movimento da esquiva⁵⁰ na Capoeira.



Fig. 16 – a autora executando movimento do tronco e as suas “esquivas”, em dois momentos. Orla da Praia do Cruzeiro, Icoaraci (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

A memória corporal, constituída por experiências ao longo da trajetória de vida do sujeito, faz com que o corpo seja, em si, a própria memória do sujeito: o corpo-memória, proposto por Grotowski (op.cit.). Diante disso, é possível compreender o corpo enquanto entidade autônoma sendo necessário conhecer-se a si próprio, pois, “é

⁵⁰ É um movimento da Capoeira que consiste no “abaixamento ou desvio do corpo para evitar um golpe, ação de evitar algo ou alguém indesejável”. (LIMA, 2007, p.104).

reconhecendo a unidade psicofísica como modo de ser do organismo que se descobre seu real funcionamento” (SILVA, 2008d, p. 24). Compreende-se, com esta afirmação, que o corpo é um todo interligado, não se resumindo a dicotomias, como por exemplo, corpo e mente. Ao invés e paradoxalmente, o corpo, considerado organismo, compreende-as mutuamente (a mente que é corpo e o corpo que é mente). O corpo é um todo pensante que manifesta experiências, como se as suas ações se realizassem por uma urgência concreta e maior do que simples e mera execução de movimento. Ele, manifesta-se por meio das experiências, entendendo que há uma totalidade, sentidos e significações em seus movimentos.

Outro tema utilizado foi a concepção histórica como mote criativo. A história da Capoeira nos remonta a própria história de trabalho e de luta do negro em nosso território brasileiro, mediante leituras a esse respeito e ao escutar músicas ou cantigas de Capoeira foram elencadas palavras-chave que retratassem a história por meio do movimento. Reportando-se a Mendes, pode-se entender o poder da palavra sobre o movimento, e vice-versa.

Caracteristicamente influente na construção de coreografias contemporâneas, a palavra, sobretudo a poesia, possui o dom de instigar o pesquisador do movimento que se permite arquitetar, de maneira abstraída, um formato visual a ela, não mais por intermédio da escrita convencional, mas por meio daquela produzida com o corpo. (MENDES, 2010, p. 58)

Durante os laboratórios de improvisação dançante, as palavras-chave foram dor, cansaço, desespero e angústia. A partir dessas palavras, foi possível mobilizar-se em um trabalho corporal, por meio de abstração da palavra, que fez o corpo reagir, retratando-se em introversões – o corpo voltando-se para dentro, para si -, com contrações, torções e contorções e movimentos súbitos como espasmos numa espécie de analogia ao sentir do negro diante do chicote do feitor, referentes à palavra dor; movimentos pressionados, onde a massa corporal encontrava-se condensada, ofegante, porém, sem render-se ao relaxamento, deslizando pelo espaço e, movimentos cortados, referentes à palavra cansaço diante do trabalho escravo exercido; corridas – avançando e recuando sem perder o foco visual –, movimentos súbitos em diversas direções, referentes à palavra desespero diante das diversas fugas empreendidas e; movimentos súbitos, cortados, leves e sustentados, trabalhando com o desequilíbrio numa tentativa de recompor-se diante da eminência da queda, referentes à palavra angústia em precisar viver em paz e em liberdade, junto à sua família.

Diante do todo exposto, considerando o desenvolvimento dos laboratórios com a improvisação pode-se perceber um contínuo alternar de dinâmicas de movimento. Essas dinâmicas que constituem a Dançadeira, uma construção dançante incorporada por elementos apreendidos no universo da Capoeira, tanto Capoeira Angola quanto a Capoeira Regional, partindo da percepção do corpo como um todo. Também, em relação a outros corpos, o organismo manifesta-se com o contínuo balanço remetente à ginga, caracterizando a oscilação que compreende o corpo inteiro em diferentes direções, atrelado à dinamicidade do foco, considerando-se as suas mudanças abruptas e, o seguir com o foco. As mudanças abruptas, executadas enquanto o foco se mantém, são consideradas, provendo a sensação do estar em meio ao jogo da Capoeira, onde o foco segue os deslocamentos e desenvolvimentos dos movimentos do oponente.

Nos últimos laboratórios a Dançadeira, a dança com elementos advindos por meio de impulsos na Capoeira, pôde manifestar-se quanto ao reforço aos elementos por ela incorporados por meio e a partir de diferentes dinâmicas de movimento. Aqui, se notava em si o estado de prontidão durante a improvisação junto a outro corpo⁵¹. Desta maneira, partiu-se para uma experimentação de interação real em outra dimensão, qual seja a da improvisação em Dança Contemporânea com as memórias da prática com a Capoeira em diálogo com a movimentação de um capoeirista em meio aos dois estilos – Angola e Regional - em ritmos distintos.

Por um instante, vislumbra-se um jogo de Capoeira como qualquer outro, porém, afinando-se o olhar, logo se percebem quantas diferenças residem na movimentação dos sujeitos, diante das características da Dançadeira. Esta, frise-se, não se constitui em outro estilo de Capoeira, contudo é uma dança entendida a partir do pensamento acerca da Dança Contemporânea, visto que

[...] a dança contemporânea ela é um pensamento, ela um modo de compreender a dança e de compreender o mundo. E aí, nesse modo de compreender o mundo e de compreender a dança, eu vejo a questão da criatividade [...], da criação, é... Muito mais valorizado, porque esse pensamento sobre a dança, ele vem agregado de uma coisa que é a liberdade criativa que, eu acredito que seja um dos princípios fundamentais da dança contemporânea. [...] A dança contemporânea, como ela parte desse princípio do pensamento, da liberdade de criação, ela não tem [...] códigos preestabelecidos, logo, ela pode inventar códigos. (Ana Flávia Mendes Sapucahy)

⁵¹ Participaram neste laboratório vários integrantes da Associação de Capoeira Menino é Bom em salvaguarda da segurança e desenvolvimento do mesmo. Em especial, agradece-se ao integrante Jean Gerson Ferreira Conceição, 19 anos, corda azul, que aceitou fazer parte desta pesquisa com o desenvolvimento corporal com o sentido de jogo, diante da dança expressa pela pesquisadora.

Diante deste pensamento compreende-se que, a partir dos impulsos apreendidos com a vivência no âmbito da Capoeira torna-se possível ao corpo-sujeito desenvolver-se tal qual fosse um capoeirista em cena, como se observasse seu corpo, o corpo dos outros e o espaço ao redor. Da mesma forma, um intérprete-criador é capoeirista, porquanto, ainda que este intérprete-criador esteja na cena acompanhado de outro sujeito, o seu objetivo é de cunho expressivo e estético, artístico sem, no entanto, ater-se a qualquer pretensão real de um jogo ou confronto corporal no meio da Capoeira com os objetivos afins dessa arte.

Tal compreensão pode ser identificada nos depoimentos daqueles que observaram aos laboratórios de improvisação com a experimentação da interação real, como citado acima. O capoeirista Jean Gerson Ferreira Conceição⁵² declara que “ela se movimentou como se ela tivesse jogando Capoeira, mas sem soltar os movimentos”. Corroborando com esta declaração a capoeirista Manoela do Socorro Guimarães⁵³ declara a respeito da improvisação ao ritmo do jogo de Capoeira Angola que “essa parte dos golpes mesmos, que ela limitou mais, encurtou mais, não soltou nenhum golpe, ela deu uma surra no Jean sem esses golpes, né?!”

Observando estes depoimentos é possível perceber o entendimento de que a movimentação corporal durante as experimentações remete à movimentação corporal empreendida no jogo da Capoeira, seja Capoeira Angola ou Capoeira Regional. A expressão “como se” e a indicação da limitação dos golpes no depoimento acima revela que na improvisação em Dança Contemporânea os movimentos expressos não assumem a forma de movimentos aprendidos no universo da Capoeira, mas sim, assumem as intenções a partir das qualidades de movimentos, ou seja, ocorre a manifestação dos impulsos apreendidos no universo da Capoeira.

Assim, a expressão “ela deu uma surra [...]” faz referência aos impulsos provenientes da Capoeira retratando o ataque, a defesa com as esquivas e o contra-ataque, porém, sem o uso dos “golpes”, os quais designam os movimentos-golpes próprios da Capoeira para atacar e defender.

Prosseguindo, a respeito sobre o jogo de Capoeira e da experimentação com a

⁵² Jean Gerson Ferreira Conceição, capoeirista integrante da ASCAMB em entrevista concedida para esta pesquisa em 06/03/2012.

⁵³ Manoela do Socorro Guimarães, capoeirista integrante da ASCAMB em entrevista concedida para esta pesquisa em 06/03/2012.

interação real, o capoeirista Luiz Claudio Martins Alves⁵⁴ declara que

Apesar de [...] não ser uma coisa coreografada (o jogo de Capoeira), mas um corpo sabia a leitura do outro na forma do movimento, ou seja, de acordo que a Andreza fazia o movimento, o outro capoeirista, no caso o Jean, entendia o movimento e ia se esquivar e contra-atacar. Já quando ela começou a dançar, [...] eu entendi que... Que o capoeirista ao ver a dança, ele tipo [...] ficou assustado na verdade, né?! Devido à imprecisão que... A imprecisão que a Andreza fazia, improvisação, já que não envolvia golpes [...]. (Grifos meus)

De acordo com o depoimento supracitado percebe-se claramente que esse não envolvimento de golpes na Dança refere-se ao não uso da forma, ou seja, da forma reconhecível de movimentação para o capoeirista. Daí o fato de o capoeirista ficar “assustado” diante da imprevisão da improvisação dançante e assim, levar “uma surra” conforme depoimento de Manoela do Socorro Guimarães.

Logo, nesta improvisação dançante observam-se movimentos sinuosos, os quais são todos aqueles que desenham linhas curvas ininterruptas, construindo ondulações com o corpo, explorando a flexibilidade das regiões da coluna – cervical, torácica e lombar -, dos músculos e das articulações e o trabalho de oposição com a transferência de peso (fig. 17 e fig. 18). Tais movimentos podem referendar as sinuosidades encontradas na movimentação, a qualquer nível, e por meio do deslizar e rastejar próximo ao chão que remonta à movimentação da cobra, contando com movimentos abruptos que fazem referência ao ataque, à surpresa de seu bote. Os movimentos secos, os quais são aqueles que possuem um trajeto linear ou angular, ou seja, movimentos diretos, contrastam-se em qualidades de movimentos explosivos e de movimentos sustentados ocorrendo, por vezes, a realização de um movimento da Dança com a forma de um movimento próprio da Capoeira, embora, com o seu sentido abstraído (fig. 19).

⁵⁴ Luiz Claudio Martins Alves, capoeirista integrante da ASCAMB em entrevista concedida para esta pesquisa em 06/03/2012.



Fig. 17 – A autora exemplificando a sinuosidade com o corpo próximo ao chão. Sala de Corpo – Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)



Fig. 18 - A autora em movimento de sinuosidade com o corpo em pé. Sala de Corpo – Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora).



Fig. 19 - A autora buscando a abstração extrema do movimento. Sala de Corpo – Etdufpa (Foto: *frame*, ou quadro, estático de filmagem realizada pela própria autora)

Essa ocorrência, em alguns momentos, da realização de algum movimento identificado como um código, um movimento estudado e aplicado nos ensinamentos dos treinos e das rodas de Capoeira, deu-se tanto na improvisação ao estilo da Capoeira Angola quanto ao estilo da Capoeira Regional, sendo que, expressivamente de maneira diferente, pois não privilegia a forma e sim, a intenção do movimento, e com isso, se embebe de elementos que nos remetem ao jogo de Capoeira, porém, sem ser propriamente o jogo, resultando em uma maneira, um jeito diferente de se expressar, de se movimentar. Tal constatação pode ser verificada no seguinte depoimento:

Pra mim na Angola [...] ela (a pesquisadora) tipo mistura o molejo da Angola com a Dança Contemporânea assim é... Sem soltar muitos movimentos, mas de vez em quando ela ainda soltava uns movimentos quando a gente via que parecia mesmo um jogo e, esse balanço assim, um molejo diferente assim da Angola, que é mais [...] mais curto, mais rápido. Na Regional... [...] ela tá sabendo se esquivar mesmo com a Dança, assim é... De um jeito diferente. (Diego Rodrigues da Silva)

Os movimentos realizados durante a improvisação dançante também compreendem os movimentos com deslocamentos saltados. A qualidade do objeto mola visualizada nos movimentos de contínuo saltitar conjugado com o abaixando do centro do corpo próximo ao chão, diante de sua flexibilidade e imprevisibilidade de ocupação de lugar no espaço, faz-nos remeter à imagem do animal macaco, na movimentação. Assim, da mesma forma, durante a execução de movimentos amplos, que surgem de maneira explosiva e abrupta, nos remetemos, por uma alusão quase automática, à movimentação de

defesa do camaleão, o qual também pode ser observado quando o sujeito alterna a dinâmica das suas movimentações, assumindo significações diferentes para as mesmas, ratificando assim, a sua capacidade de mudar de cor, de adaptabilidade.

Outro apontamento como movimento seco, são as mudanças bruscas e mudanças sustentadas ou sutis, do foco. Estas conotam, pela alusão à analogia quase automática a atenção do animal coruja percebendo-se no espaço interno (próprio corpo) e externo (espaço). O foco, ou seja, tanto a visão quanto para onde o corpo se direciona estão carregados de intenção, o corpo mostra-se atento, e dessa maneira, parece desenhar linhas no espaço.

Os laboratórios de experimentação para esta pesquisa pautados na auto percepção, percepção de si mesmo, ou na sua busca para a posterior deflagração das memórias corporais, foram realizados em meio ao intenso trabalho corporal. Quando algum elemento instigava, incomodava ou parecia ser interessante, sob quaisquer critérios e associações pessoais, o corpo prostrava-se no seu estudo meticuloso, seguindo os caminhos do movimento, repetindo-os e, a partir destes, seguindo em busca de outros caminhos, causando uma exaustão onde o corpo tornava-se mais fonte do jorro de energia em forma de movimentos orgânicos, em forma de impulsos.

A cada laboratório as memórias eram trazidas à tona novamente e geravam outras informações por meio da escuta do corpo, assim, a luta, a persistência durante os laboratórios, tanto no que tange aos acontecimentos específicos de cada laboratório quanto no lançar-se em vários laboratórios consecutivos, tornou-se de essencial importância para as análises aqui proposta. De fato, a luta da repetição não reside em repetir fielmente qualquer coisa e, sim, realizar uma constante busca pelo o que se quer sem saber o que querer. A façanha traduz-se, simplesmente, no mergulho comprometido com descobertas surpreendentemente próprias do corpo.

Faz-se interessante apontar que, após os capoeiristas partícipes integrantes da Associação observar aos laboratórios de improvisação em Dança, tanto os laboratórios de interação real quanto, aos de improvisação individual – ao vivo e, em filmagens –, estes declararam que, nos laboratórios individuais a movimentação se torna mais criativa.

Acredito que essa compreensão dar-se pelo fato de os impulsos experimentados na Capoeira – compreendendo os dois estilos: Capoeira Angola e Capoeira Regional - poderem ser expressos de maneira livre e variada, abrangendo diferentes qualidades de movimentos em diferentes níveis e direções. Ou seja, não há o corpo do outro para

propiciar aonde e como o meu corpo irá, e sim, ele vai e/ou volta a partir da suscitação de seus estímulos e de suas memórias.

Neste sentido, recorro-me de observações a respeito de minha atuação em Dança por parte de amigos pesquisadores da Universidade Federal do Pará, dos meus amigos integrantes da Companhia Moderna de Dança e ainda, de admiradores que, o quanto a Capoeira está presente na expressividade de meu corpo dançante, ainda que a mesma não seja o mote de criação para a Dança. E, a partir do momento em que me debrucei no compromisso de trazer a experiência da Capoeira como mote criador para a improvisação em Dança Contemporânea frequentemente recebo comentários que dizem o quanto é rica essa proposta, o quanto tem de Capoeira sem ser propriamente a Capoeira, ou seja, a Dança expressa elementos pertinentes ao âmbito da prática da Capoeira sem ter, precisamente, a estrutura, a forma do jogo de Capoeira.

Por extensão de raciocínio, a Dançadeira, é compreendida como um processo criativo em Dança Contemporânea, tornado possível, a partir das percepções que chegam ao corpo, tornar este corpo sujeito, autônomo, criativo e perceptível de si mesmo, sendo possível verificar elementos históricos, culturais e sociais advindos da intensa experiência com a Capoeira – tanto Angola quanto Regional.

É a busca pelos conhecimentos que permeiam a Capoeira que delinearam a construção da corporeidade, das técnicas de corpo e, conjuntamente, da expressividade desse mesmo corpo que é sujeito e objeto desta pesquisa, proporcionando e exercendo a sua liberdade criativa deflagrando-se durante os laboratórios de improvisação em Dança Contemporânea.

Por fim, o conceito Dançadeira vem ajudar a compreender que o deflagrar desse corpo acontece sob variadas dinâmicas de movimentos que remontam significações que contextualizam esse corpo na Capoeira, tratando dessa maneira, de um amálgama perene entre as duas linguagens onde o interjogo propicia um diferente olhar estético sobre o processo-produto criativo, enfim, sobre a obra artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa contou com a utilização de duas ferramentas conceituais a fim de compreender como o corpo-sujeito vai se construindo a partir das informações adquiridas por meio das diversas experiências em decorrência da duradoura e intensa vivência com o universo da Capoeira, a ponto de esta suscitar uma maneira singular de movimentação, de expressão do corpo em meio ao processo de improvisação na linguagem da Dança Contemporânea.

Diante disso, a primeira ferramenta conceitual denominada **Capoeirança**, elaborada para nortear o prosseguimento da discussão, possibilitou que a escrita perpassasse pelo horizonte do conhecimento e da compreensão da história da Capoeira, e de sua importância para a história e os saberes corporais de nossa nação. Esta escrita desenvolveu-se no Capítulo I em seu primeiro subitem que versa sobre **Um caminho histórico da Capoeira**.

O mesmo conceito, ainda no Capítulo I, viabilizou também, a compreensão da importância da Capoeira enquanto cultura corporal repercutindo no modo de expressão de corpo e na visão de mundo do sujeito envolvido, o qual desenvolve um estado de prontidão deflagrado por suas memórias das suas diversas experiências neste universo. Desta maneira, há o surgimento de técnicas corporais próprias como se pôde perceber ao longo das reflexões realizadas no subitem **Reviravolta na volta revirada: reflexões de um corpo capoeirando**.

Prosseguindo, tal subitem possibilitou um arcabouço para empreender-se, preliminarmente, relações entre a Capoeira e a Dança Contemporânea discutidas no seguinte subitem denominado **Gingando com a Capoeira: prenúncio de linguagens** onde se abarcou a discussão referente à multiplicidade que a Capoeira apresenta, ao considerar que o sujeito assume a sua liberdade criativa durante a sua improvisação. Em meio à imprevisibilidade imposta, a improvisação em Dança vem a receber satisfatoriamente, a multiplicidade proporcionada pela Capoeira, colaborando com uma gama de estímulos para a criação dançante, garantindo possibilidades diferentes de movimentos, de expressão, além do conhecimento e uso íntegro do corpo em ambas as linguagens.

Em última instância, o termo **Capoeirança** posicionou o rumo de reflexões e achados nesta pesquisa perpassando pela compreensão sobre a linguagem da Dança

Contemporânea, sobretudo no que diz respeito à improvisação. Em meio a esta capacidade da Dança, conforme verificado em teorias e prática, o corpo cria a partir de sua liberdade criativa. No primeiro subitem do Capítulo II denominado **Conceitos que Dançam**, encaminha-se para a compreensão de como o corpo em questão se relaciona e se percebe em meio ao seu processo de criação identificado no subitem **Erupção de si mesma: processo criativo**.

Essa sequência na discussão, à luz do conceito **Capoeiranga**, possibilitou uma preparação para a chegada ao terreno da pesquisa em laboratórios com a improvisação em dança, visto que, por fim, compreende a ideia da Dança como processo e, ao mesmo tempo, como produto advindo do conhecimento da intensa e duradoura experiência com a Capoeira. Por conseguinte, a **Capoeiranga** incide na ocorrência de um segundo novo conceito, o qual seja o **Dança**, empreendendo-se o compreender da sua elaboração diante das experiências vividas e da sua consubstanciação em meio ao processo artístico no Capítulo III, em seu subitem **Dança: constructos de um processo criativo**.

Ao longo deste trajeto, pode-se perceber que nas atividades corporais, em geral, assim como durante o processo criativo em Dança, o corpo carrega consigo as suas experiências desencadeando as suas memórias, não no sentido de haver um “compromisso com a fidelidade ao real, [...], mas ele continua lá, imbrincado na obra” (MENDES, 2010, 166), sendo esta, então, ao mesmo tempo, processo e produto.

Conforme a compreensão do autor Mauss (1974), posso inferir que seja em meio às suas experiências que o corpo torna possível a sua construção, desenvolvendo as suas próprias técnicas corporais, para lidar em qualquer situação durante o seu dia-a-dia, seja diante de alguma tarefa do cotidiano, no lar, no trabalho, ou nos estudos ou, seguindo em outra dimensão, diante de um processo artístico, como o que aqui se privilegia, com o uso da improvisação em Dança Contemporânea, pois

O homem, por meio de seu corpo, vai assimilando e se apropriando dos valores, normas e costumes sociais, num processo de inCORPOração (a palavra é significativa). Diz-se correntemente que um indivíduo incorpora algum novo comportamento ao conjunto de seus atos, ou uma nova palavra ao seu vocabulário ou, ainda, um novo conhecimento ao seu repertório cognitivo. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. Em outros termos, o homem aprende a cultura por meio de seu corpo. (DAÓLIO, p. 39-0. Ênfases originais)

As técnicas corporais aprendidas e apreendidas pelo corpo no universo da Capoeira configuram em uma maneira particular de sentir, conhecer e reconhecer o próprio

corpo permitindo-lhe a expressão de elementos provenientes de suas experiências, de suas memórias, no momento da sua criação dançante, sobretudo, durante o processo de improvisação em Dança Contemporânea.

Com isso, as técnicas corporais das quais se trata com o conceito **Dança** não aludem à técnica como algo externo ao corpo, mas sim, à técnica como o próprio ou proveniente do corpo, pois o corpo é compreendido como uma totalidade, um todo integrado em que o físico e o psíquico manifestam-se de maneira intrínseca e mutuamente.

Então, diante dessa compreensão posso dizer que são as diversas experiências no âmbito da Capoeira, com a sua multiplicidade de estímulos como o canto, o toque dos instrumentos, o ritmo, as palmas, o coro, o espaço disponível, o companheiro, a movimentação e as diferentes intenções para a realização da troca de experiência corporal, que proporcionam a alimentação do campo do sensível do corpo em questão.

Assim, os conhecimentos adquiridos com a Capoeira Angola e com a Capoeira Regional, durante os anos de prática atrelados com a responsabilidade a que me assiste, adquirida com o decorrer do tempo, devido ser praticante e docente da área, ampliaram o universo de possibilidades de percepção e, conseqüentemente, de expressão, pois como se diz neste universo, a Capoeira cobra⁵⁵; daí surge a necessidade de buscar um envolvimento íntegro com o mesmo.

Essa ampliação à qual me referi proporcionou certa maturidade ao corpo devido às possibilidades contrastantes que, aqui, não compreendem especificamente a música como nos explica FUX (1983) em sua obra⁵⁶ mas, sim, acabam por incorporá-la na variedade de ritmos referentes aos toques de berimbau dentro de cada estilo conjugado às suas significações e às suas respectivas maneiras de movimentações. Um corpo que se lança e se percebe em suas diversas experiências durante a linha do tempo tem a possibilidade de explorar-se e conquistar certa maturidade em seu desempenho onde a audácia e serenidade caminham lado a lado, demonstrando graça e raça.

Diante disso, compreende-se que o sujeito é constituído por um emaranhado de processos altamente organizados e interdependentes onde cada parte do organismo expressa o seu conhecimento de maneira articulada ao todo corporal. Todo que nos define

⁵⁵ Entendo aqui que, quando se enuncia esta frase, faz-se referência às cobranças condizentes ao capoeirista, no sentido de este dever estar minimamente preparado para enfrentar qualquer situação relativa à postura nas situações e tomada de decisão frente às circunstâncias diante dos dois estilos de Capoeira, atendendo assim, à fundamentos e tradições da arte.

⁵⁶ Ver FUX, Maria. Dança, experiência de vida São Paulo: Summus, 1983.

enquanto existência, de acordo com o autor Aleixo (2004). Assim, a nossa existência é materializada por meio da estrutura corporal, a qual é permeada pelos contínuos processos internos e externos sob o horizonte de nossa percepção. O corpo percebe e se percebe por meio de si próprio.

Com isso, a percepção corporal deflagra-se por intermédio das sensações visto que

Sentir os sentidos é poder investir na escuta silenciosa e pessoal das características corporais predominantes. Identificar e romper com os condicionamentos físicos impostos pelas relações cotidianas, preparando a atenção corpórea para uma vivência sensorial e energética. (id.ibid.)

Com a atenção voltada para si, para o próprio corpo, torna-se possível mergulhar e descobrir as nossas potencialidades e limitações dentro do espectro de nossa prática, implicando em um autoconhecimento pelo qual se podem identificar as características predominantes de atuação corpórea. É possível que, com o treinamento corporal, possa se facilitar a existência contínua de uma presença, de uma dilatação e de um vigor corporal, ou seja, de um estado de alerta, de prontidão, a partir do estudo das proposições de Barba (1995). Ademais, é possível também que o treinamento possibilite a tomada de atitudes no cotidiano em que não se precise necessariamente da solicitação da consciência e, sim, de impulsos já incorporados ou, por assim dizer, memorizados no corpo, garantindo uma atitude eficaz diante do que se encontra.

Esse entendimento possibilitou o encontro com a discussão do corpo-memória que Grotowski (1972) nos propõe. De acordo, as experiências deixam registros no corpo em forma de memórias que, quando estimuladas, são presentificadas. Ou seja, fazem-se presentes, tais memórias, no exato momento do estímulo, no corpo, do corpo e pelo corpo. A vivência de um ambiente amalgamado em outro ambiente ou universo, transparece, invocando um processo ou resultado interessante aos olhos de um pesquisador atento à expressão de um corpo vívido e criativo em seu usufruto de uma determinada técnica, ritual ou procedimento em que esteja inserido.

Assim sendo, a manifestação dessas memórias ocorre por meio das técnicas corporais que emergem desse corpo pronto e decidido trazendo à tona memórias que se depreendem nas várias dinâmicas de movimentos realizados com autonomia diante da liberdade criativa. Esta é obtida pelo corpo-sujeito ao agir em meio à improvisação dançante. Com isto, é possível dizer de uma maneira geral, que a Capoeira manifesta-se na Dança que o corpo se excita em improvisar.

Com esta pesquisa tornou-se possível o aprofundamento na discussão sobre um elemento que aproxima as duas linguagens, Capoeira e Dança Contemporânea. Tal elemento, relativo à construção e expressão corporal do sujeito, qual seja o poder de uso da liberdade criativa, constitui uma das características mais significativas no que condiz ao pensamento sobre a Dança Contemporânea. Assim, também, o mesmo elemento dimana uma das prerrogativas do capoeirista para que o mesmo faça valer a sua desenvoltura corporal e se utilize do fundamento da malícia, ou seja, torne-se criativamente imprevisível diante da imprevisibilidade que lhe é imposta corporalmente.

E, diante do fato de essas linguagens preconizarem um corpo autônomo, vivo, pronto, decidido, dilatado, um corpo pensante que, na sua ação, traduza o seu próprio pensamento, percebe-se outro elemento em comum a essas artes, qual seja o elemento da improvisação. A improvisação possibilita a expressão do sujeito autêntico, pois a sua realização diante do acaso, da imprevisibilidade, faz preponderar sua fala, a qual diz por si mesmo o que é, o que o constrói e o que sente.

Nesta perspectiva, o espaço da improvisação torna-se o que mobiliza a liberdade criativa do sujeito ao mesmo tempo em que esta constrói o processo de improvisação. É diante deste tipo de discussão que o corpo se mobiliza frente à improvisação em Dança Contemporânea. Em outros termos, é a partir de impulsos organicamente estimulados na Capoeira que o corpo edifica expressivamente a sua técnica, expressando-a durante o seu processo criativo, i.e., o seu processo de criação.

Assim, foi possível perceber que a memória do corpo se faz presente no ato criativo não sob a forma dos movimentos preestabelecidos, identificáveis na Capoeira, mas, sim, pela dinâmica da movimentação proveniente dos impulsos do corpo. Em **Dança**, percebem-se, em seu âmago, elementos das duas linguagens discutidas, pois este elemento conceitual traz para o momento da improvisação um corpo-memória a partir de nexos com a história, com a cultura e com a sociedade em que este corpo encontra-se inserido, desenvolvendo as suas técnicas corporais e, portanto, configurando um corpo autêntico e singular.

A Capoeira nesta pesquisa, compreendida em seu universo de manifestação, não se fixa a uma análise de estilo, qual seja Angola ou Regional, e sim, busca valer-se das experiências com os mesmos estilos, extrapolando o acontecimento quando das rodas de Capoeira. Esta segue no provimento de atitudes, comportamentos e leitura de mundo, identificando as suas múltiplas características. Estas mesmas características incidem na

manifestação e concomitante participação dos sujeitos e torna a Capoeira um mote, um manancial de informações que causam uma alteração no modo de ser e de estar do corpo-sujeito no tempo e no espaço. O corpo dilata-se, engrandecendo-se de atenção, percebendo ao seu redor, apropriando-se organicamente do quê, com quem, do como e do porque realiza determinada movimentação. Reitera-se que o corpo é quem responde o que, em si, já é resposta: o próprio corpo. Não há hierarquia entre razão e ação, em suas soluções, argumentos e contestações.

Com isso, assim como fora estabelecido em hipótese, percebe-se que a pesquisa não se realizou somente com o ato da abstração de movimentos pertinentes ao repertório de movimento da Capoeira. Mas, na verdade, este processo foi-me algo de surpreendente interesse, pois o investimento nele levava à busca de caminhos, quais sejam os das interações.

Estas interações, também expressas como hipóteses, ocorriam por meio da observação do corpo e da percepção do corpo, a qual Merleau Ponty (2006) nos ajuda a compreender abordando que cada sentido, especialmente o tato e a visão, tem a sua experiência específica, integrante do todo. Essa observação e percepção do corpo deu-se com a interação íntima, entre si, entre as suas partes, percebendo o equilíbrio, o deslocamento do peso e os pontos de tensão, os pontos de apoio, o alongamento e a flexibilidade nos movimentos, as dinâmicas de movimento e, também, reportando-se a memórias com outros sujeitos imaginários, trabalhando de maneira subjetiva os ataques e defesas como comumente nos referimos à relação de interação de corpos na Capoeira.

Essa tal interação imaginária não foi uma constante durante os laboratórios, pois estes proporcionavam momentos em que a criação se realizava de maneira viva e espontânea, independente de qualquer imaginação, apenas obedecendo aos impulsos que emergiam do corpo.

Partindo para a experimentação utilizando a interação real, ou seja, para o imprevisto diante de um corpo-sujeito capoeirista, identificou-se que os impulsos provenientes das interações continuam a se deflagrar durante a improvisação. Contudo, percebe-se que independente de haver ou não haver outro corpo, seja ele imaginário ou real, torna-se possível realizar a improvisação tal qual fosse um jogo de Capoeira ou um diálogo corporal na Capoeira, devido ao fato de o corpo ser sensível com relação às suas memórias neste universo, mostrando-se impregnado de diferenciadas dinâmicas na movimentação.

Essa constatação a qual me refiro trata da identificação de perguntas e respostas; entradas e saídas e, avanços e recuos que caracterizam a movimentação no universo da Capoeira, sejam em um treino ou em uma roda. Porém, essas características não se expressam de maneira propriamente dita, por meio dos movimentos em si desenvolvidos nessa arte (codificados), visto que são os impulsos que são expressos em movimentos com dinâmicas variadas. A **Dança** é a manifestação corporal expressiva dos impulsos advindos com a experiência em meio à Capoeira, configurando-se com movimentos de dinâmicas variadas durante o processo de improvisação em Dança Contemporânea.

Entretanto, esta pesquisa revela que quando o sujeito encontra-se envolvido em 2 (duas) – ou quem sabe mais – linguagens artísticas diferentes, estas podem causar interferências mutuamente em seu processo de prática de desenvolvimento corporal, gerando um resultado repleto de significados, ressaltando uma autonomia diante da erupção de informações do corpo-sujeito por meio da expressividade corpórea.

Com este olhar, espero que esta pesquisa, evidenciada pelo conceito **Dança**, impulse outros olhares com atitudes artísticas ou, mesmo, tantas outras atitudes em diferentes campos de produção do conhecimento possibilitando o reconhecimento da importância da Capoeira como elemento imbricado na fundação e construção da identidade corporal na estrutura de nossa cultura brasileira viabilizando espaços que requeiram cada vez mais as influências da arte.

Ao mesmo tempo, visa-se futuramente contribuir com a exploração dos elementos percebidos a partir do estabelecimento com o contato de diferentes pessoas, com a prática da Capoeira, sem haver o objetivo de formar capoeiristas – embora surja esta possibilidade por parte de quem a experimenta, diante do encantamento que a prática propicia – e sim, com o intuito de possibilitar autodescobertas, conhecimento corporal e desprendimento corporal e criativo. Infiro que as pessoas que estabelecerão este contato podem pertencer a qualquer segmento social – pesquisadores de quaisquer áreas e curiosos afins –, havendo, contudo, apenas a seguinte prerrogativa: despertar o interesse por ampliar o seu horizonte de percepção e fruição do corpo a partir dos ensinamentos que a Capoeira possibilita, ou pode possibilitar em consonância com o pensamento que aqui se desenvolve acerca da Dança Contemporânea.

Diante disso, especulo que a linguagem artística da Capoeira, luta dançada e dança lutada, seja especialmente interessante para aqueles que desenvolvem trabalhos com

o corpo⁵⁷ abrangendo, desta maneira, um público diverso aonde a essência do querer está na busca por novas experiências corporais. Que esta pesquisa possa contribuir para a construção de novos processos criativos, compartilhando essa amálgama perene que vem constituindo e construindo a minha vida, os meus processos e as minhas conquistas, inclusive esta que aqui delinea o encerramento de um ciclo e o início de um novo, crepitando ideias, metas e trabalhos vindouros.

Acredito que, com tal prerrogativa supracitada e as múltiplas formações e procedências das pessoas envolvidas, se viabilizará profundamente, interessantes e ricas contribuições para o desenvolvimento de minha futura pesquisa de doutoramento, pelo fato de, a arte possuir a incessante capacidade de nos tocar, sensibilizando e estimulando, à imersão em processos de reflexão, de discussão, de produção e, de disseminação de linhas de trabalho. A Dançadeira vislumbra horizontes ainda mais longínquos de acesso, tanto no que tange à universidade para além da pretensão de desenvolver pesquisa para o meu doutoramento, quanto, no que tange ao despertar da percepção corporal de várias e diferentes pessoas por meio de experiências com a Capoeira voltadas para a criação em Dança Contemporânea.

Então, diante das análises referentes à construção de corpo no universo da Capoeira, universo pelo qual se deflagram múltiplos estímulos e onde se exerce a criatividade com liberdade diante dos fundamentos e tradições, torna-se possível desenvolver um estado de corpo diferenciado, o qual se mostra dilatado, pleno de vigor, proporcionando impulsos que são expressos em movimentos com dinâmicas variadas durante a improvisação em Dança Contemporânea repercutindo em técnicas corporais próprias a partir das memórias e das percepções desencadeadas durante as experiências ao longo do tempo com as linguagens que são as artes da (a) minha vida: Dança Contemporânea e Capoeira, resultando em um amálgama que revela a Dançadeira que existe em mim.

⁵⁷ Como, e.g., atores, bailarinos, coreógrafos, capoeiristas, professores de Educação Física, agentes culturais e *performers*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Hucitec, 1995.
- BIÃO, Armindo. “Um léxico para a Etnocenologia: proposta preliminar”. In: **V Colóquio Internacional de Etnocenologia** (Anais). Salvador: Fast Design, 2007.
- BOLA SETE, Mestre. **A capoeira angola na Bahia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.
- CAPOEIRA, Nestor. **Os fundamentos da malícia**. Rio de Janeiro: Record, 1992.
- DAÓLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1995.
- FUX, Maria. **Dança, experiência de vida**. São Paulo: Summus, 1983.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca do teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- _____, Jerzy. **Training at the “Teatr Laboratorium” in Wroclaw** - Plastic and physical training. Dirigido por Torgeir Wethal. Dinamarca: Odin Teatret Film, 1972.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **Deixai a política da capoeiragem gritar**: capoeiras e discursos de vadiagem no Pará republicano (1888 - 1906). Dissertação de Mestrado em História. Salvador: UFBA, 2002.
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira angola como treinamento para o ator**. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas. Salvador: UFBA, 2002.
- LIMA, Mano. **Dicionário de Capoeira**. Brasília: Conhecimento, 2007.
- MATOS, Lúcia H. A. “Corpo, Identidade e a Dança Contemporânea”. In: **Cadernos do JIPE – CIT nº 10**. Salvador: EDUFBA, 2000, pp. 71 – 83.
- MAUSS, Marcel. “Noção de técnica corporal”. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.
- MELLO, André da Silva. **A história da capoeira**: pressuposto para uma abordagem na perspectiva da cultura corporal. Trabalho de conclusão de curso. Vila Velha: UVV, s/a.
- MENDES, Ana Flávia. **Gesto Transfigurado**: a abstração no cotidiano urbano nos processos de criação e encenação do Espetáculo MetrÓpole. São Paulo: Escrituras, 2010.
- MENGARDO, Bárbara. “Mestre Ananias: capoeira e resistência”. In: **Revista Caros Amigos**. ano XV. nº 173. São Paulo: Casa Amarela, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MILLER, Jussara. **A Escuta do Corpo**: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.
- NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo** - o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo: Summus, 1993.

PÁDUA, Elizabeth Matallo. **Metodologia da pesquisa**: abordagem teórico-prática. Campinas: Papyrus, 1997.

PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid. **Seminários de Dança – Histórias em movimento**: biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008

RODRIGUES, Jaime. **O Tráfico de escravos para o Brasil**. São Paulo: Ática, 2004.

SALOMON, Délcio Vieira. **Como fazer uma monografia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANCHES, Antrito. “Reflexões acerca da formação do corpo na dança contemporânea”. In: **Cadernos do JIPE**. Cit nº 13. Salvador: EDUFBA, 2005, pp. 56 – 62.

SILVA, Andreza Barroso da. **Capoeira como Desporto**: um estudo de caso sobre a atuação da Federação Paraense de Capoeira – FEPAC. Trabalho de Conclusão de Curso. Castanhal: UFPA, 2007.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e Pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005

SILVA, Eusébio Lobo da (a). **O corpo na capoeira** – introdução ao estudo do corpo na Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008.

_____ (b). **O corpo na capoeira** – breve panorama: estórias e história da Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008

_____ (c). **O corpo na capoeira** – fundamentação operacional dos movimentos básicos da Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008.

_____ (d). **O corpo na capoeira** – o corpo em ação na Capoeira. Campinas: Unicamp, 2008.

SILVA, José Milton Ferreira da. **A Linguagem do corpo na capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura**: a dança contemporânea em cena. Campinas: Autores Associados, 2006.

VARLEY, Júlia. **Pedras d'Água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

Referências da internet:

ALVES, Flávio Soares. “Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira”, 2003. Artigo de atualização. Disponibilizado em: <http://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/viewArticle/1013> Acesso em: 16/05/2011.

AMARAL, Tiago. “Ki o quê? Kinesfera”. In: **Kinesfera e outros estudos**. In: <http://improvisacaoeoutrostudos.blogspot.com/2010/09/ki-o-que-kinesfera.html>. Acesso aos 26/01/2012.

BITENCOURT, Tuini dos Santos. “O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak e Jerzy Grotowski: corpo-memória, ato real e processos de construção”, 2009 In: <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/viewFile/752/688>. Acessado em:

26/05/2011.

DUTRA, Mônica. EMILIO, Mello. “A observação dos impulsos para um estado contínuo de presença – a conexão do ator com o momento presente.”, Rio de Janeiro, 2006. In: (<http://www.univercidade.edu/cursos/graduacao/artesdram/pdf/prodacademica/aobservacaodosimpulsos.pdf> Acessado em 18-11-2011.

D’Agostini, Adriana. **O jogo da capoeira no contexto antropológico e biomecânico**. 2004. Dissertação de mestrado em Educação Física. Florianópolis: UFSC, 2004. In: http://www.geocities.ws/capoeiranomade2/O_jogo_da_capoeira_no_contexto_antropologico_e_biomecanico-Adriana_DAgostini.pdf Acessado em 20-12-2011 Acessado em 07-04-2011.

“Dança contemporânea e capoeira”. Disponibilizado em: http://www.fundacaoaraucaria.org.br/projetos/projetos04-2010/19496_livro.pdf#page=12. Acessado em 20-05-2011.

MARQUES, Isabel A. “Corpo, dança e educação contemporânea.”, 1998. In: (<http://mail.fae.unicamp.br/~proposicoes/textos/26-artigos-marquesia.pdf>. Acessado aos 22-12-2011.

MELLO, André da Silva. “A História da Capoeira: pressupostos de uma abordagem na perspectiva da cultura corporal” In: http://www.oocities.org/br/capoeiranomade/A_historia_da_capoeira_na_perspectiva_da_cultura_corporal-Andre_Mello.pdf. Acessado aos 20-08-2011.

PESSOA, Maria Eduarda Lemos da Silva. JÚNIOR, Luis Vitor Castro. A Musicologia da Capoeira: significados e expressões In: <http://www.cbce.org.br/cd/resumos/067.pdf> Acessado aos

RENGEL, Lenira. Ler a dança com todos os sentidos. In: <http://culturaecurriculo.fde.sp.gov.br/Administracao/Anexos/Documentos/420090630140353Ler%20a%20danca%20com%20todos%20os%20sentidos.pdf> Acessado aos 22-09-2011.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante. “Um estudo sobre conexões entre Capoeira e Dança: Pesquisa de linguagens híbridas”, 2008. Disponibilizado em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14655.pdf>. Acesso em 22-06-2011.

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante; DOMENICI, Eloisa Leite. “Reflexões sobre o uso da Capoeira na Dança”, 2008. Disponibilizado em: <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/385.pdf>. Acessado em 19-05-2011.

STADNIK, Adriana Maria Wan. KUHN, Daniela Isabel. “Dança Contemporânea e Capoeira. In: Corpo, Percepção e Transformação”. Curitiba, 2010. In: http://www.fundacaoaraucaria.org.br/projetos/projetos04-2010/19496_livro.pdf#page=12 Acessado em 20-05-2011.

TRIGO, Clara. **Flymoon**. Conexões Criativas. In: <http://claratrigo.com.br/> Acesso aos 12-10-2011.

SOUZA, João Carlos Neves de. DIAS, Nunes. “Narrativas do corpo e da gestualidade no jogo da capoeira” In: <http://www.scielo.br/pdf/motriz/v16n3/a09v16n3.pdf> Acessado 01-12-2011.

ANEXO 01



Foto 01 – Imagem da composição coreográfica Revira (&) Volta, criada em parceria com o intérprete-criador Wanderlon Cruz, apresentada no Repertório Paralelo, evento realizado pela Companhia Moderno de Dança e Grupo de Dança Moderno em Cena. Este foi o primeiro experimento realizado tendo como mote a Capoeira para a pesquisa de movimentos.

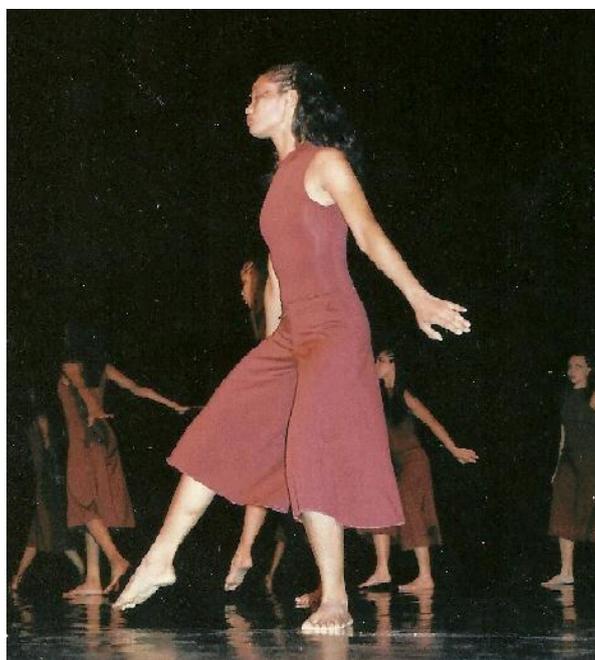


Foto 02 – Apresentação com o Grupo Coreográfico do Colégio Sophos, sob a direção da prof^a. Leila Velasco. Uso marcante das técnicas de Dança Moderna.



Foto 03 – Minha primeira participação em evento de batizado e troca de corda com o então monitor Mauro Celso. Período inicial de descobertas diárias das possibilidades de uso do corpo assimilando os fundamentos e tradições da Capoeira à concepção de vida. Praça da Matriz, Icoaraci, 1999.



Foto 04 – Espetáculo “Entre o Sonho e a Vigília” realizado pela turma do primeiro ano do curso técnico em dança da Escola de Teatro e Dança da UFPA. Direção do Prof. Jaime Amaral. 2008.



Foto 05 – Evento em que recebi a corda referente à graduação de Formada, no Colégio Ceí – Centro Educacional de Icoaraci, em 2009, tornando-me efetivamente docente em Capoeira. Na foto, encontram-se amigos da família Moderno de Dança.



Foto 06 – Com meu contramestre Mauro Celso, da Associação de Capoeira Menino é Bom, aos cinco meses de gravidez de meu segundo filho, Adriel, onde o uso do corpo se realiza de maneira bastante adaptada, sem interromper a prática.

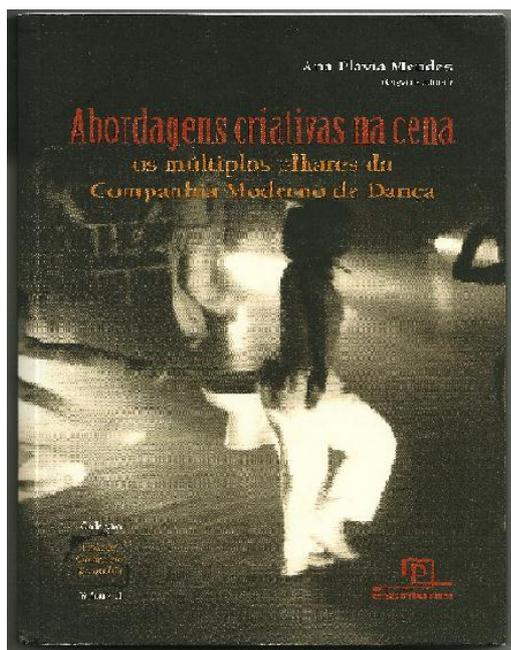


Foto 07 – Imagem da capa do terceiro volume da coleção de livros Processos Criativos em Companhia, de organização da Prof^a. Ana Flávia Mendes, onde apareço em primeiro plano em cena durante improvisação ao público.



Foto 08 – Jogando Capoeira aos oito meses da segunda gravidez. O corpo-sujeito experimenta novas percepções devido às limitações típicas do período final da gestação.

ANEXO 02

Roteiro de Perguntas

Perguntas:

01 - O que você entende por Capoeira?

02 - O que você entende por Dança?

03 - Há algum aspecto que particulariza, caracteriza ou é inerente, exclusivamente, à Dança? E à capoeira? Em caso afirmativo, quais são estes aspectos?

04 - O que entende por Dança Contemporânea?

05 - O que particulariza, caracteriza ou é inerente exclusivamente à Dança Contemporânea?

06 - O que particulariza, caracteriza ou é inerente, exclusivamente, à Capoeira?

07 - Há fatores comuns entre as duas práticas – Dança Contemporânea e Capoeira? Em caso afirmativo, quais?

ANEXO 03

MALTAS DE CAPOEIRA

(Música do repertório do CD Grupo Capoeira Gerais – Mestre Mão Branca; autor Wilton Vieira dos Santos - Vagalume)

Oi no Rio de Janeiro, oi no Rio de Janeiro, Pernambuco e velha Bahia

Chegaram os ex-escravos, colega véio, à grande periferia

Vagando pela cidade ou então o negro ía

Oi para os portos e mercados, oi às feiras e ferrovias

Sem ninguém pra lhe ajudar, colega véio,

E sem ter informação

Sem dinheiro pra gastar, ai meu Deus,

Às vezes sem ter o pão

Negro ía vadiar na capoeira meu irmão

Falava alto o berimbau, colega véio

E o pandeiro acompanhava

Reco-reco de mansinho.

Ai meu Deus e o jogo começava

Rabo de arraia, na cabeçada e na rasteira,

Os turistas vinham ver e davam dinheiro ao capoeira

Mas o passado escravo, oi fez o negro inferior

Sem condições de viver, colega véio, marginal ele virou

Assaltando casas nobres, oi mercenário sim senhor

Até se estia de mulher pra roubar seja quem for

Manhosos e traiçoeiros, eram Guaiamuns eram Nagoas

Maltas no Rio de Janeiro foi verdadeiro terror

E nem mesmo a polícia podia nada fazer

Pois se ficassem frente a frente, colega véio

Era certo alguém morrer.

A navalha afiada, faca envenenada, bengala de lado e lenço no pescoço

Malandro de branco descia a ladeira

O povo dizia: vem o capoeira
Mas isso tudo é passado hoje melhor posso entender
Mas se eu fosse daquele tempo eu também queria ser
Das maltas de capoeira que lutaram para viver.

Maltas de capoeira não existem mais (Coro)

Mas o negro ainda luta por seus ideais

(Coro)

Malandro capoeira ficou para trás

(Coro)

Obrigado por Deus não somos marginais

CAPOEIRA É DO POVO É DA GENTE

(Música do repertório do Grupo Abadá Capoeira)

Capoeira é manha de preto velho

Nascido no tempo da escravidão

Capoeira levou a raça negra

Ao caminho de sua libertação

Eu vou dizer a você

E digo do fundo do coração

Essa dança essa luta brasileira

Faz o povo vibrar de emoção

De Nova York ao México

Do Rio de Janeiro até ao Japão

É no toque do berimbau viola

Seja São Bento grande ou angola

Em que o jogo rola normalmente

Vou dizer

Eheheh (coro)

Capoeira é do povo é da gente

Coro

Que jeito de lutar diferente, vou dizer

Coro

FOI NA BAHIA, RECIFE E RIO DE JANEIRO

(Autor: Mestre Bigodinho)

Foi na Bahia Recife e Rio de Janeiro
começou a capoeira
e se espalhou pro mundo inteiro. (Coro)

Antigo escravo, na vontade de viver

Enganava com seu gingado

A magia do saber

A sua música era apenas uma capa

pra enganar o feitor

E o capitão da mata

(Coro)

Passado um tempo o quilombo se criou

Foi criado pelos escravos

Ganga-Zumba quem comandou.

Naquele tempo essa arte superava

A angústia e o rancor, por tudo que ele passava.

(Coro)

Muitos morreram de fome e de frio

Esses foram um dos motivos que a capoeira surgiu

Mas diga agora, isso tem que acabar

Capoeira hoje em dia até doutor sabe jogar.

(Coro)

TEMPO QUE NÃO VOLTA ATRÁS

(mestre Mão Branca)

Na Bahia de outrora

De mestre Pastinha, mestre Waldemar

Ladainhas de angola

Onde o canto me faz recordar

No tempo que era tão bom

onde eu queria viver

Conhecer toda mandinga

Toda malícia o também o saber

Ai ai ai ai ai (coro)

Saudade que tenho demais

(coro)

No tempo que não volta mais

(coro)

Quando Bimba era rapaz

(coro)

Do Pastinha lá no cais

(coro)

Waldemar não quero mais

(coro)

Capoeira era jogada

O capoeirista que tinha valor

era o tempo que não tinha grupo

que não tinha mestre ou graduação

Dos olhos ensinavam jogar

Cada um tinha sua expressão

O aluno era discípulo

aprendia com mestre toda lição

Ai ai ai ai ai

Saudade que tenho demais

(coro)

No tempo que não volta mais

(coro)

Quando Bimba era rapaz

(coro)

Do Pastinha lá no cais

(coro)

Waldemar não quero mais

(coro)

CORTA CANA

(Mestre Toni Vargas)

Trabalha negro escravo, corta cana no canavial.

O corta cana, corta cana, corta cana, nego velho,

corta cana no canavial (coro)

(coro)

Eu tive pai, eu tive mãe eu tive filha, mas perdi toda a família, a liberdade e o amor,

E hoje em dia eu só tenho dor e calo, trabalhando no embalo, do chicote do feitor.

(coro)

Eu já fui Rei, a minha mulher foi Rainha, pela mata eu ia e vinha, livre como animal,

Mas hoje em dia, sou como um bicho acuado, trabalhando acorrentado, preso no canavial

(coro)

A alma negra nunca foi escravizada, correu menina levada, brincado no céu de lá,

Roubaram o Sol, roubaram a noite e meu dia, só não roubaram a poesia que eu trago no meu cantar.

(coro)

Eu sou guerreiro tenho fé e tenho crença, porque me firmo na benção, que ganhei dos orixás,

Sou cana forte, sou mesmo é cana caiana, minha doçura de cana, é ruim de me derrubar

(coro)

O nego velho corta cana, corta cana, corta cana, no canavial, nego velho

(coro)

FOLCLORE

Angola ê ê

Angola ê ê

Angola. (coro)

Olha o jogo de Angola ê ê
Oi! O jogo de Angola, Angola
(coro)

FOLCLORE

Ôh! Sim, sim, sim
Ôh! Não, não, não (coro)
Ôh! Não, não, não
Ôh! Sim, sim, sim
(coro)