

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Mestrado em Artes

Lindemberg Monteiro dos Santos

Capoeirando:
um processo de criação em dança contemporânea induzido
pela resignificação dos movimentos básicos da Capoeira
Regional

Belém

2011

Universidade Federal do Pará
Instituto de Ciências da Arte
Programa de Pós-Graduação em Artes

Lindemberg Monteiro dos Santos

Capoeirando:
um processo de criação em dança contemporânea induzido
pela resignificação dos movimentos básicos da Capoeira
Regional

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 da Professora Doutora Wladilene de Sousa Lima.

Belém
2011

Santos, Lindemberg Monteiro dos.

Capoeirando: um processo de criação em dança contemporânea induzido pela ressignificação dos movimentos básicos da Capoeira Regional / Lindemberg Monteiro dos Santos. 2011. 167 f.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, Belém, 2011.

1- Dança – Capoeira regional. 2. Dança contemporânea. 3. Corpo. 4. Capoeira. 5. Processo de criação – Dança. I. Universidade Federal do Pará. II. Instituto de Ciências da Arte (UFPA). Curso de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos do Corpo.

CDD 22. ed. 796.098115



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

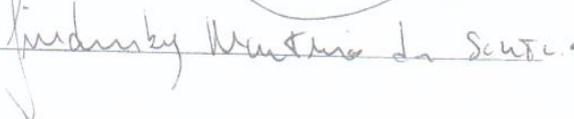
ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.

Aos dezoito (18) dias do mês de janeiro do ano de dois mil e doze (2012), às quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, na Escola de Teatro e Dança, do Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Wladilene de Sousa Lima, 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 Lindemberg Monteiro dos Santos, intitulada: CAPOEIRANDO: um processo de criação em dança contemporânea induzido pela ressignificação dos movimentos básicos da capoeira regional, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelas professoras doutoras, Wladilene de Sousa Lima, Ana Flávia de Mello Mendes e João de Jesus Paes Loureiro, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, 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, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Wladilene de Sousa Lima, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa., 18 de Janeiro de 2012.

Profa. Dra. Wladilene de Sousa Lima 

Profa. Dra. Ana Flávia de Mello Mendes 

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro 

Lindemberg Monteiro dos Santos 

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Wladilene de Sousa Lima
(presidente)

Prof.^a. Dr.^a. Ana Flávia Mendes Sapucahy
(titular)

Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro
(titular)

Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar
(suplente)

Belém, _____ de _____ de _____.

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 _____

Local e Data _____

Resumo

Esta pesquisa propõe um processo de criação a partir da ressignificação dos movimentos corporais da capoeira regional, por meio de práticas laboratoriais experimentais como procedimentos para a apreensão e ressignificação de movimentos corporais básicos desta manifestação pelos corpos de bailarinos, sistematizando relações entre saberes teóricos e práticos de bailarinos, capoeiras e estudiosos da dança. Desse modo, a pesquisa respondeu ao problema sobre como desenvolver um processo de criação em dança a partir da ressignificação de movimentos corporais da capoeira regional. A investigação envolveu este pesquisador e dois bailarinos, em laboratórios semanais realizados em quatro etapas, no período de abril de 2010 a novembro de 2011. Os dados foram coletados por meio de depoimentos escritos e fotografias. Os resultados da pesquisa apontam contribuições para a sistematização de processo de criação na área da dança contemporânea.

Palavras-chave: Corpo. Capoeira. Dança. Processo de criação.

Abstract

This research proposes a process of creating new meaning from the body movements of capoeira regional, through laboratory practices and experimental procedures for the seizure and reframing of basic body movements of capoeira regional bodies of the dancers, systematizing relations between theoretical and practical of dancers, capoeira and dance studio. Thus, the study said the problem on how to develop a creative process in dance from the signification of bodily movements of capoeira regional. The research involved this researcher and two dancers in weekly labs performed in four steps, from april 2010 to november 2011. Data were collected through written testimonials and photographs. The research results point contributions to the systematic process of creation in the field of contemporary dance.

Key words: Body. Capoeira. Dance. The process of creating.

Agradecimentos

À Prof.^a Dr.^a Wladilene de Sousa Lima, minha ilustre orientadora, os meus agradecimentos por compartilhar deste início de trajetória de pesquisa acadêmica, para dizer que não terminamos por aqui, ainda temos pela frente a Graduação.

Aos professores que aceitaram fazer parte da banca examinadora, Prof.^a Dr.^a Ana Flávia Mendes Sapucahy, Prof. Dr. João de Jesus Paes Loureiro e Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar.

Aos professores do PPGARTES da UFPA, especialmente ao Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel de Alencar, Prof. Dr. Edison da Silva Farias e Prof. Dr. Roberto de Almeida Pereira de Barros, pelas aulas ministradas durante o curso.

Aos funcionários do Instituto de Ciências da Arte da UFPA, especialmente à Wania Oliveira Contente, pelo apoio, atenção pelas informações e orientações durante o curso.

À Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, em especial a bibliotecária Rosemarie de Almeida, aos professores, colegas e funcionários amigos, pelo apoio recebido.

Ao Contra-Mestre Canela que se doou em seus depoimentos repletos de emoções e aos alunos do grupo Capoeira Brasil em Belém, pelos aprendizados realizados todos os sábados na Escola Estadual de Ensino Fundamental Raimundo Martins Vianna, onde aconteceram as rodas de capoeira.

Ao Mestre Bezerra, pelos seus depoimentos e pela dedicação à transmissão dos saberes da capoeira.

À Michela Tatiane dos Santos Bezerra, pelo apoio recebido.

Ao Grupo de Dança do SESC-PA, por torcer pelo meu crescimento artístico e acadêmico.

Aos bailarinos Leidiana Ribeiro e Tiago Góes, por estarem comigo desde o início desta pesquisa.

Aos parceiros nesta trajetória, nas vozes amigas de Raimundo Santos, Lindomar Monteiro, Roseane Monteiro, Wlad Lima e Lia Braga.

Aos meus pais, Lindomar Monteiro e Raimundo Santos, pelo apoio em todos os sentidos da minha vida.

À minha querida irmã Roseane Monteiro e ao meu sobrinho Alexandre, o capoeirista.

À minha eterna companheira e amiga Lia Braga, por ter me incentivado a conhecer o mundo acadêmico e me apoiado em meus projetos de crescimento nesse contexto.

Lista de Ilustrações

Foto 1	- Leidiana Correa Ribeiro.	24
Foto 2	- Tiago de Jesus Góes.	25
Foto 3	- Mestre Bimba.	30
Figura 1	- Berimbau Berra-boi ou Gunga (grave), Berimbau Médio (solo) e Berimbau Viola (agudo).	31
Figura 2	- Atabaque.	31
Figura 3	- Caxixi.	31
Figura 4	- Pandeiro.	31
Foto 4	- Mestre Bezerra.	34
Foto 5	- Mestre Bezerra, em sua residência tocando berimbau e caxixi.	34
Foto 6	- O primeiro batizado de capoeira em Belém.	36
Foto 7	- Prefeito de Belém Edmilson Rodrigues entrega Medalha Comendador Caldeira Castelo Branco a Mestre Bezerra.	37
Foto 8	- Contra-Mestre Canela.	39
Figura 5	- Hierarquia da Graduação do Grupo Capoeira Brasil.	42
Fotos 9 a 11	- Movimento da Ginga, pelo Contra-Mestre Canela.	49
Fotos 12 a 14	- Movimento da Cocorinha, pelo Contra-Mestre Canela.	50
Fotos 15 a 17	- Movimento do Aú, pelo Contra-Mestre Canela.	51
Fotos 18 a 20	- Movimento do Rolê, pelo Contra-Mestre Canela.	52
Foto 21	- Movimento da Queda de Rim, pelo Contra-Mestre Canela.	53
Fotos 22 e 23	- Movimento da Negativa, pelo Contra-Mestre Canela.	54
Fotos 24 a 26	- Movimento da Esquiva, pelo Contra-Mestre Canela.	55
Figura 6	- Quadrado de Mestre Bimba.	63
Figura 7	- Representação visual do espaço utilizado pelos bailarinos.	65
Fotos 27 a 30	- Posições do exercício do Esquisito.	67

Fotos 31 a 38	- Posições do exercício da Estátua.	68
Fotos 39 a 54	- Posições do exercício da Bênção.	71
Fotos 55 a 60	- Posições do exercício da Ginga.	72
Fotos 61 a 65	- Posições do exercício da Bênção individual.	73
Fotos 66 a 72	- Posições do exercício da Negativa individual.	74
Fotos 73 a 77	- Posições do exercício do Martelo.	75
Fotos 78 a 80	- Posições do exercício da Cocorinha individual.	76
Fotos 81 a 88	- Posições do exercício do Aú individual.	77
Figura 8	- Elementos relacionados aos movimentos corporais e à ressignificação.	83
Figura 9	- Multicolored Resonance.	87
Figura 10	- Balancement.	87
Figura 11	- A forma cristalina “tetraedro” desenvolvida por Laban em suas pesquisas.	89
Fotos 89 a 91	- Posições dos exercícios com movimentos ressignificados da Ginga.	96
Fotos 92 a 97	- Movimentos ressignificados da Ginga.	97
Fotos 98 a 103	- Movimentos ressignificados da Ginga.	98
Fotos 104 a 115	- Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa.	100
Fotos 116 a 121	- Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa.	101
Fotos 122 a 128	- Movimentos ressignificados da Cocorinha e do Rolê.	102
Fotos 129 a 131	- Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa.	103
Fotos 132 a 137	- Movimentos ressignificados da Esquiva e do Aú.	104
Fotos 138 a 145	- Movimentos ressignificados da Esquiva e do Aú.	105
Fotos 146 a 148	- Movimentos ressignificados da Queda de Rim.	106

Fotos 149 a 151	- Movimentos ressignificados da Queda de Rim.	107
Fotos 152 a 154	- Movimentos ressignificados da Queda de Rim.	107
Fotos 155 a 157	- Movimentos ressignificados da Queda de Rim.	108
Fotos 158 a 160	- Movimentos ressignificados da Queda de Rim.	108
Figura 12	- Esboços de formas.	113
Figura 13	- Cinesfera ou Kinesfera.	114
Figura 14	- Cubo.	115
Figura 15	- Icosaedro.	116
Figura 16	- Tetraedro.	116
Figura 17	- Octaedro.	117
Figura 18	- Dodecaedro.	117
Figura 19	- Desenho do círculo oval.	118
Foto 161	- Configuração oval da roda de capoeira.	119
Foto 162	- Configuração oval da roda de capoeira.	119
Foto 163	- Configuração circular da roda de capoeira.	119
Figura 20	- Desenho do Jogo da Velha.	120
Figuras 21 e 22	- Desenho do Jogo da Velha inserido em figura geométrica, e remetendo ao quadrado de Mestre Bimba.	120
Fotos 164 a 166	- Movimentos ressignificados.	122
Fotos 167 e 168	- Movimentos ressignificados.	123
Fotos 169 a 171	- Movimentos ressignificados.	124
Fotos 172 a 174	- Movimentos ressignificados no Desenho Topográfico.	125
Foto 175	- As máscaras no processo de criação do espetáculo “Ser Estar”.	132
Figura 23	- A “cruz da sensibilização”.	135
Foto 176	- A “cruz da sensibilização”.	135
Figura 24	- Quadrado de Mestre Bimba.	136

Figura 25	- Elementos relacionados aos movimentos corporais e à ressignificação.	136
Figura 26	- A “cruz da sensibilização”.	137
Figura 27	- Figuras conectadas.	137
Figura 28	- Espiral do processo criativo.	138
Figura 29	- Interseção na criação.	147

Lista de Quadros

Quadro 1	- Relação entre os movimentos básicos da capoeira regional, os fatores de movimentos corporais e as ações básicas de esforço propostos por Laban.	109
Quadro 2	- Características dos movimentos de uma composição coreográfica induzida pela ressignificação dos movimentos básicos da capoeira.	142

Sumário

INTRODUÇÃO	18
1 CAPOEIRA REGIONAL, UMA “INVENÇÃO” BRASILEIRA	28
1.1 MESTRE BIMBA, O INVENTOR DA CAPOEIRA REGIONAL NO BRASIL	30
1.2 MESTRE BEZERRA, O INTRODUTOR DA CAPOEIRA REGIONAL EM BELÉM	34
1.3 CONTRA-MESTRE CANELA E A DIFUSÃO DA CAPOEIRA REGIONAL DO GRUPO CAPOEIRA BRASIL EM BELÉM	39
1.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS	45
2 CORPOS E CORPOS	46
2.1 AS MOVIMENTAÇÕES BÁSICAS DA CAPOEIRA REGIONAL APREENDIDAS PELOS BAILARINOS	47
2.1.1 Ginga	48
2.1.2 Cocorinha	50
2.1.3 Aú	51
2.1.4 Rolê	52
2.1.5 Queda de Rim	53
2.1.6 Negativa	54
2.1.7 Esquiva	55
2.2 AS SENSACIONES CAUSADAS PELAS MOVIMENTAÇÕES DA CAPOEIRA EM CORPOS DE BAILARINOS	57
2.3 A NECESSIDADE DAS REPETIÇÕES	58
2.4 A APLICAÇÃO DAS MOVIMENTAÇÕES BÁSICAS DA CAPOEIRA REGIONAL	62
2.4.1 Aspectos de metodologias da aplicação da capoeira nos laboratórios da pesquisa	63
2.4.2 O Princípio da Respiração e das Correntes de Movimento de Bartenieff nos laboratórios	66

2.4.2.1 <i>Posição do Esquisito</i>	67
2.4.2.2 <i>Estátua</i>	67
2.4.2.3 <i>Bênção</i>	69
2.4.2.4 <i>Repetição em dupla (movimento da Ginga)</i>	72
2.4.2.5 <i>Repetição individual (movimento da Bênção)</i>	73
2.4.2.6 <i>Repetição individual (movimento da Negativa)</i>	74
2.4.2.7 <i>Repetição individual (movimento do Martelo)</i>	75
2.4.2.8 <i>Repetição individual (movimento da Cocorinha)</i>	76
2.4.2.9 <i>Repetição individual (movimento do Aú)</i>	76
2.5 COSIDERAÇÕES PARCIAIS SOBRE A ETAPA CORPOS E CORPOS	78
3 CORPOS-CAPOEIRISTAS POTENCIALIZADOS E CORPOS RESSIGNIFICADOS	80
3.1 RESSIGNIFICAÇÃO	81
3.2 CONCEITOS DE LABAN CONVOCADOS NESTA PESQUISA	84
3.3 PROPOSTAS PARA OS TEMAS DE MOVIMENTOS I, II E IV	92
3.3.1 Exercícios práticos desenvolvidos nas diagonais da sala de dança	93
3.3.1.1 <i>Mapeamento do movimento corporal ressignificado da capoeira</i>	93
3.3.1.2 <i>Movimento ressignificado da Ginga</i>	95
3.3.1.3 <i>Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa</i>	98
3.3.1.4 <i>Movimentos ressignificados da Cocorinha e do Rolê</i>	101
3.3.1.5 <i>Movimentos ressignificados da Esquiva e do Aú</i>	103
3.3.1.6 <i>Movimento ressignificado da Queda de Rim</i>	106
3.3.2 Quadro de movimentos ressignificados	108
4 CORPOS CRIATIVOS E DESENHOS TOPOGRÁFICOS	111
4.1 DESENHOS TOPOGRÁFICOS	113
4.1.1 Figuras geométricas	115

4.1.2 Desenho do circuito oval	118
4.1.3 Desenho do jogo da velha	120
4.2 DESENHOS TOPOGÁFICOS CONECTADOS	121
4.2.1 Medidas do espaço dos desenhos topográficos	121
4.2.2 Ações corporais no espaço	121
4.3 EXERCÍCIOS PROPOSTOS PARA OS DESENHOS TOPOGRÁFICOS	121
4.3.1 Primeiro momento: fator fluxo ou fluência Livre/Contido, movimentos ressignificados da capoeira Aú e Ginga e ações básicas de esforço Pontuar e Deslizar	122
4.3.2 Segundo momento: fator espaço Direto/Flexível, movimentos ressignificados da capoeira Cocorinha e Rolê e ações básicas de esforço Torcer e Chicotear	123
4.3.3 Terceiro momento: fator tempo Lento/Súbito ou Rápido, movimentos ressignificados da capoeira Esquiva e Aú e ações básicas de esforço Sacudir e Flutuar	124
4.3.4 Quarto momento: fator peso Leve/Firme, movimentos ressignificados da capoeira Bênção e Queda de Rim e ações básicas de esforço Socar e Pressionar	125
5 PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA	128
5.1 OS PODERES SENSORIAIS	129
5.2 PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DO EXPERIMENTO	131
5.2.1 SLRR: a “cruz da sensibilização”	131
5.2.2 Quadro da “cruz da sensibilização”	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	145
REFERÊNCIAS	148
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	150
REFERÊNCIAS INFOGRÁFICAS	153
ENTREVISTAS	154
DEPOIMENTOS ESCRITOS	154
ANEXOS	157

INTRODUÇÃO

Em investigação anterior (Santos, 2011), desenvolvida para a monografia de conclusão do Curso de Especialização em “Estudos Contemporâneos do Corpo: criação, transmissão e recepção” da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, observei e vivenciei práticas da capoeira regional¹, realizada pelo Grupo Capoeira Brasil², em Belém, liderado pelo Contra-Mestre Canela³. Num processo de observação participante, integrei-me às atividades práticas daquele grupo, procurando não interferir, mas tão somente observar, enquanto praticava como capoeirista, as movimentações junto com os capoeiras⁴ e os aspectos determinantes nas escolhas dessas movimentações: os rituais, os objetos (instrumentos musicais), entre outros elementos, enquanto buscava, ainda, apreender seus significados. Interagi com aquela manifestação durante nove meses.

Desse modo, eu, até então apenas um iniciado e mero admirador da capoeira regional, tornara-me a partir daí um praticante, que pôde adentrar nesse mundo corporal de movimentos de luta, dança, ginga, mandinga (malícia), instrumentos musicais, sincretismo religioso, enfim, uma gama de elementos daquela manifestação cultural. Nesse ambiente da capoeira, antes pouco conhecido por mim, percebi que a prática realizada foi fundamental para o meu corpo, para compreender alguns movimentos. E foi com a compreensão do movimento corpóreo da capoeira, alcançada na investigação anterior, que desenvolvi a presente pesquisa, intitulada *Capoeirando: um processo de criação em dança contemporânea induzido pela ressignificação dos movimentos básicos da capoeira regional*. Aqui, voltei-me a um estudo prático sobre a ressignificação das movimentações básicas dessa manifestação cultural, em movimentos singulares de corpos-bailarinos.

No mundo, emergem variedades de sentidos e significados, principalmente nas artes. Desde o nascimento, a educação acontece por meio desses sentidos e significados nas mais diversas práticas culturais, sejam elas corporais ou de outra natureza. Ana Luiza Smolka

¹ Trata-se de uma vertente da capoeira. A capoeira regional foi criada por Mestre Bimba e se difundiu por todo o Brasil, inclusive no Pará. Será tratada no capítulo 1 desta pesquisa.

² Segundo Santos (2011, p.38), o “Grupo Capoeira Brasil é uma das correntes da capoeira regional, com grupos filiados em todo o Brasil e no exterior. Ver capítulo 1 desta dissertação.

³ O Contra-Mestre Canela é o líder do Grupo Capoeira Brasil em Belém, por ser o mais graduado. Os níveis de graduação na capoeira regional do grupo Capoeira Brasil, ao qual o Contra-Mestre Canela é filiado, são: Aluno Iniciante, Aluno Estagiário, Graduado, Instrutor, Professor, Formando ou Contra-Mestre ou Formado e Mestre (Santos, 2011, p. 40). Ver o capítulo 1 deste estudo.

⁴ Santana ressalta: “Que no universo da capoeiragem, distinguimos *o capoeirista* do *capoeira*, sendo o primeiro, na maioria das vezes aludido como aquele que treina capoeira, e o segundo com aquele que vive a capoeira e em sua totalidade, incorporando à sua vida, valores, fundamentos e éticas do universo da capoeira (Santana, 2011, p. 104).

(2004, p. 35) enfatiza que significar é humano: “É impossível ao homem não significar. A significação faz parte da vida humana”, pois o homem é um ser simbólico, que constrói representações e, desse modo, cria cultura e organiza o mundo em que vive.

Mesmo não percebendo, significamos todo o tempo. Significar não faz apenas parte do processo de comunicação, é também uma particularidade humana. “O signo, a significação, a linguagem adquirem importante destaque quando tentamos compreender o estatuto humano” (Smolka, 2004). Nas palavras de Lev Semyonovich Vygotsky (1995, *apud* Santos, 2005, p. 2):

A significação, quer dizer, a criação e o uso de signos, é a atividade mais geral e fundamental do ser humano, a que diferencia em primeiro lugar o homem dos animais do ponto de vista psicológico (1995:84). Nos níveis mais altos de desenvolvimento, emergem relações mediadas entre pessoas. A característica essencial dessas relações é o signo... Um signo é sempre, originalmente, um meio/ modo de interação social.

Nesse contexto de sentidos, significados, signos e interações, pretendi entender a ressignificação de movimentos da capoeira regional no processo de criação por corpos de dois bailarinos que apreenderam, por meio da experimentação, os movimentos básicos dessa manifestação, movimentos esses que passaram a permear as singularidades daqueles dois corpos-bailarinos. O objeto deste estudo foi o processo de criação em dança, envolvido pelo seguinte problema: como desenvolver um processo de criação em dança a partir da ressignificação de movimentos corporais da capoeira regional?

Em face dessa pergunta, tracei como objetivo geral desta pesquisa: propor um processo de criação a partir da ressignificação dos movimentos corporais da capoeira regional. Os objetivos específicos consistiram em: apreender e ressignificar movimentos corporais básicos da capoeira regional por meio de práticas laboratoriais experimentais realizadas pelos dois corpos-bailarinos; sistematizar relações entre saberes teóricos e práticos de bailarinos, capoeiras e estudiosos da dança; e desenvolver uma pesquisa que contribua de forma específica para a comunidade da dança contemporânea, no âmbito da criação.

Por que esta pesquisa é importante para a criação em dança?

Toda criação exige fundamentos teóricos, técnicos e vivenciais. Tais ferramentas surgiram como estratégias nesta pesquisa, para a proposta de criação em dança, por meio dos movimentos corporais da capoeira. Nesse sentido de experimentação da diversidade, de inter-

relação com aquela manifestação cultural, surgiu a dança contemporânea, buscando e criando caminhos teóricos e práticos, em uma pesquisa de experimentos laboratoriais.

Essa busca teve a ver com a necessidade de construir um processo de criação de movimento e está relacionada à estratégia desenvolvida na pesquisa de integrar os participantes em um processo de descobertas, teorias e vivências, na desconstrução destas e na criação de outras teorias, técnicas e vivências. Tudo isso provocado pelo que foi percebido durante os laboratórios, considerados como suporte técnico de movimentos para os dois corpos de bailarinos participantes desta pesquisa.

Esse suporte técnico fugiu do sentido adestrador de “amarra” técnica (embora inicialmente os bailarinos tivessem sentido isso); antes, o que pretendi foi a singularidade de movimentos criados pelos corpos que atuaram na pesquisa com a intenção de apreenderem signos que permearam uma dança estimulada pelas ações que foram mobilizadas e criadas a partir das movimentações básicas da capoeira regional. Essa dança, ao se expressar naquelas ações, tornou-se uma estética gestual. Por meio de uma *performance*, as gestualidades criadas pela singularidade⁵ de movimentos possibilitaram uma reflexão sobre o próprio corpo. E aí se encontrou a possibilidade de diferencial da proposta: a capoeira regional impulsionou o participante para dentro do corpo dele, em busca de seu próprio movimento, sua técnica, sua teoria e sua vivência, ou seja, a capoeira foi utilizada como forma de exercitar a consciência corporal.

Assim, pretendi que fossem percebidas as sensações corporais de cada um dos bailarinos. Esta proposição tornou-se importante para estes, pois criaram repertórios de movimentos, a partir de uma prática corporal experimentada por eles mesmos, no que diz respeito à execução e técnica da capoeira regional.

Esta pesquisa também pretendeu contribuir para o ensino da dança, por oferecer-lhe suporte em suas demandas pedagógicas. Essas demandas têm a ver com a necessidade de encontrar caminhos para o processo de criação. Minha proposta pode ser, portanto, uma alternativa para aulas, durante as quais, tanto o orientador quanto os participantes sintam-se identificados e integrados em um processo de descobertas de singularidades, vivências e teorias, na desconstrução destas e criação de outras propostas, vivências e teorias. Tudo isso provocado por estímulos vindos da capoeira regional, a instigar ações corpóreas e singularidades dos bailarinos em movimentos que possibilitem reflexões sobre o próprio

⁵ Singularidade, expressão singular: relaciona-se com a atitude interna ou atitude que é a motivação subjetiva do movimento. São os “impulsos internos dos quais se origina o movimento” (Laban, 1978, p.49). “É a intenção de quem se move em relação ao espaço, tempo, peso e fluxo, criando ritmos e nuances” (Laban *apud* Rengel, 2003, p.30).

corpo. Desse modo, pretendo que a pesquisa contribua para que seja desenvolvida a compreensão de cada corpo.

Esta proposição tornou-se importante também para os participantes, para descoberta, transformação ou compreensão de uma prática criativa voltada para uma apresentação artística, por meio dos repertórios de movimentos estimulados pela capoeira.

Como aporte teórico, optei pelos conceitos propostos por Laban⁶ (1978) em seus estudos sobre movimentos corporais, mais especificamente os conceitos de fatores de movimentos e as ações básicas de esforço, relacionando-os ao Sistema Laban/Bartenieff⁷, sobre as categorias Expressividade – que integram os fatores de movimentos com as suas qualidades de movimentos que, respectivamente, são: *fluxo* (Livre/Contido), *espaço* (Direto/Indireto), *tempo* (Acelerado/Desacelerado) e *peso* (Forte/Leve) –, Espaço (Cinesfera) e Corpo.

Os movimentos básicos da capoeira foram analisados por meio dos conceitos citados acima, o que sinaliza o início do processo de ressignificação ou Conversão Semiótica, conceito que nesta pesquisa teve João de Jesus Paes Loureiro (2001; 2007) como referencial teórico.

A ressignificação no processo de criação aqui se situa no âmbito da dança contemporânea. Segundo Ana Flávia Mendes,

[...] dança contemporânea caracteriza-se, principalmente, pela liberdade criativa, isto é, pela possibilidade de investigação e invenção de uma maneira particular de dançar, seguindo, como direcionadoras da descoberta do movimento que se quer dançar e não aspectos técnico-formais preestabelecidos. [...] faz com que haja uma tendência à pessoalidade/individualidade de cada criador, o que é propiciado justamente pela liberdade de experimentação e criação (Mendes, 2010, p. 144).

⁶ Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, também conhecido como Rudolf von Laban, nasceu em 15 de dezembro de 1879, em Pressburg, Áustria-Hungria (atual Bratislava, Eslováquia), e faleceu em 01 de julho de 1958, em Weybridge, Inglaterra. Dançarino e coreógrafo, foi considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o "pai da dança-teatro". Dedicou-se ao estudo e à sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban. Acesso em: 06/03/2011). Segundo Petrella (In Mommensohn; Petrella, 2006, p. 11), Rudolf von Laban foi “um dos grandes pensadores e criadores da primeira metade do século XX, [que] buscou no movimento e na dança uma forma de fazer [com] que o indivíduo tivesse outra relação com o corpo; um corpo mais expressivo, um corpo mais prazeroso”. Para Rengel (2008, p.7), “Laban se insere no rol de grandes estudiosos que nos deixaram legados preciosos, no que concerne a entender o corpo como processo de natureza e cultura, juntos”.

⁷ Irmgard Bartenieff (Alemanha, 1900 – EUA, 1981), bailarina, coreógrafa, professora e pesquisadora, conheceu Laban na Europa, em meados da década de vinte, e com ele iniciou seus estudos em dança até diplomar-se em Labanotação. Em 1936, Bartenieff e seu marido saíram da Alemanha e foram para os Estados Unidos e lá iniciaram o ensino de Labanotação em territórios americanos, especificamente no Studio Holm. Ela foi a colaboradora que mais se destacou na construção dessa vertente de estudo (Silveira, 2009, p.57). Segundo Silveira (2009), “em 1978, Bartenieff fundou o Laban/ Bartenieff-Institute of Movement Studies – LIMS na cidade de Nova York para continuar a desenvolver o trabalho do Laban e ampliá-lo a muitos domínios através da própria incorporação de suas teorias e suas aplicações e métodos” (Silveira, 2009, p. 58).

Na dança contemporânea, a liberdade de um corpo pressupõe que, no exercício criativo, este busque se conhecer e se revelar em sua identidade (singularidade, para esta pesquisa), segundo Ciane Fernandes, pois

esta revolução na dança libertou o corpo para organizar história, é sempre a história do corpo, pelo corpo, para o corpo. Os meios são a linguagem do corpo, que deixa de ser objeto, instrumento, intérprete para ser o autor e contador de sua própria história como memória em movimento (Fernandes, 2006, p. 193).

Na arte, o sentido dinâmico e criativo da busca está também no que disse Klaus Vianna, em sua época, mas que ainda cabe neste mundo cambiante: “o momento é de abertura de novas idéias e linguagens” (1990, p.67):

E qual é a transformação que está ocorrendo? Mudanças políticas, democracia, abertura, integração. A nós, artistas, cabe captar esse momento histórico e expressá-lo dentro de nossa linguagem, com isso contribuindo na expansão dessas idéias.

Talvez a busca da sensibilidade interior possa resultar mais intensamente no que entendo como movimento singular dos intérpretes e possibilidades de criação de movimentos. Nesse processo criativo, esta pesquisa compreendeu quatro etapas desenvolvidas junto aos bailarinos:

- (1) corpos e corpos, isto é, corpos que trazem as suas idiossincrasias ou peculiaridades na execução da capoeira e corpos com as técnicas capoeiras;
- (2) corpos capoeiras e corpos ressignificados ou em processo de ressignificação noutra momento, uma vez já condicionados;
- (3) corpos criativos (ressignificados ou em ressignificação) e corpos conectados a desenhos topográficos adesivados no chão (espaço de deslocamento dos corpos);
- (4) processo criativo em dança.

O uso do conectivo “e” (movimentos e movimentos ou diversidades e diversidades) se justifica pelo que afirmam Deleuze e Parnet (1998 *apud* Lima, 2005):

[...] Não são nem elementos, nem conjuntos que definem a multiplicidade. O que a define é o E, como alguma coisa que ocorre *entre* os elementos ou entre os conjuntos. E, E, E, a gagueira. Até mesmo, se há apenas dois termos, há um que se torna o outro, mas que constitui, precisamente, a multiplicidade. (Deleuze; Parnet; 1998 p.45 *apud* Lima, 2005, p. 70).

Considereei adequado o “e” como uma forma de enfatizar a relação entre corpos em estados diferenciados e, assim, evidenciar a multiplicidade de movimentos, menos em seu aspecto cumulativo ou quantitativo e mais em seu aspecto qualitativo das singularidades.

O conectivo “e”, na perspectiva de Deleuze e Parnet (1998 *apud* Lima, 2005), dilui o sentido de “oposição” ou de “contrário”, que isolaria os corpos e impossibilitaria pensar na própria ideia de relação entre as diversidades de movimentos corpóreos que estão sendo desenvolvidos e suas mútuas interferências, observando o significado “agregador”, o multiplicar dos movimentos, ou seja, tornando uma rede em criação em movimentos que permitem ver as diferenças e relacioná-las. Daí a palavra “e” sugerida para esta pesquisa que faz uma conexão entre palavras evidenciadas em movimentos no processo de estudo.

A primeira etapa do processo criativo foi desenvolvida por meio das movimentações básicas da capoeira⁸, entre elas: a Ginga, a Esquiva, a Cocorinha, o Aú, a Negativa, o Rolê e a Queda de Rim, havendo, nesse sentido, a possibilidade de “brincar” com esses movimentos em sua ressignificação. Acredito não ter criado uma “camisa de força” para os intérpretes, pois as suas manifestações corporais foram evidenciadas a partir do próprio entendimento corporal, uma vez que a capoeira regional permitiu a criatividade na execução dos movimentos, embora os bailarinos tenham passado pelo aprendizado de como são realizadas técnicas das movimentações próprias da capoeira.

Nessa primeira etapa de capacitação⁹, os bailarinos aprenderam, na complexidade dos movimentos da capoeira estruturados metodologicamente, o ato de realizar as movimentações. Essa sistematização é comparável à organização de estruturas em criação em dança, dependendo de cada professor-coreógrafo propor as estratégias para condicionar ou preparar ou dirigir ou orientar os intérpretes na arte de criar em dança. Nessa compreensão, propus que essa primeira etapa se chamasse: corpos *e* corpos.

⁸ A expressão “movimentação básica” da capoeira é utilizada por Silva, o Mestre Pavão, com o propósito de capacitação e foi adotada em minha pesquisa anterior (Santos, 2011) em face da análise pretendida. Não obstante, existem várias propostas de classificação (Silva, 2008, p 12).

⁹ Capacitação refere-se ao processo de descoberta, ou (re)descoberta, do corpo, pois é o lugar das atualizações das potencialidades do ser (Silva, 2008, p.33).

Nessa etapa, os dois corpos-bailarinos participantes desta pesquisa pela primeira vez entraram em contato com os movimentos da capoeira, para apreender e, conseqüentemente, potencializar seus movimentos, assim como, ao lado da prática das movimentações, também conhecer um pouco do contexto histórico daquela manifestação cultural.

Na segunda etapa, os corpos entraram no processo de criação em dança e de ressignificação mais profunda. Aqui, os movimentos potencializados da capoeira passaram pelo filtro teórico de Laban. Esse processo culminou na terceira etapa, que envolveu a consciência do espaço.

Por fim, estando os corpos “preparados”, foi desenvolvida a quarta e última etapa, que consistiu no processo de criação da capoeira ressignificada na dança, em cena.

Essas quatro etapas foram vividas pelos bailarinos: Leidiana Ribeiro e Tiago Góes, do Grupo de Dança do SESC-PA, do qual sou instrutor e coreógrafo desde 2007. Leidiana Ribeiro (25 anos de idade) e Tiago Góes (18 anos de idade) são intérpretes-criadores em dança. Leidiana atua na dança há cerca de quinze anos; Tiago iniciou há aproximadamente cinco anos. Juntar bailarinos de faixas etárias e tempo de experiência e maturidade diferentes não é uma novidade para a dança contemporânea, isso traz a possibilidade de esta investigação se tornar mais rica quanto à percepção das singularidades no processo de construção de um corpo-capoeira e no processo de ressignificação do movimento da capoeira na dança.



Foto 1 – Leidiana Correia Ribeiro, 25 anos, estudante, solteira, bailarina desde os 10 anos de idade. Já está no Grupo de Dança do SESC-PA há 4 anos.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.
Foto de Leonardo Mendonça.



Foto 2 – Tiago de Jesus Góes, 18 anos, estudante, solteiro, bailarino desde os 13 anos de idade. Já está no Grupo de Dança do SESC-PA há 3 anos.
 Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.
 Foto de Leonardo Mendonça.

Esses dois bailarinos foram orientados por mim nesta pesquisa, em que eu participo interferindo diretamente sobre a realidade, atuando no desenvolvimento das experiências realizadas nos laboratórios corporais. Essa minha forma de participação nesta investigação aproxima-se dos procedimentos da pesquisa-ação apresentados por Selma Garrido Pimenta (2005). Isto porque eu e os dois bailarinos compomos “um grupo com objetivos e metas comuns, interessados em um problema que emerge num dado contexto no qual [atuamos] desempenhando papéis diversos”; eu os ajudo na problematização, situando-os “em um contexto teórico mais amplo”, possibilitando-lhes “a ampliação da consciência” e “formas de transformação das ações” ou práticas (Thiollent, 1994 *apud* Pimenta, 2005, p. 523).

Nesse processo de experimentações laboratoriais para esta pesquisa, os dois bailarinos foram pessoas importantes, em virtude de suas contribuições, de seus entusiasmo no trabalho e desejo de nele permanecer até o final da pesquisa. Esses laboratórios foram desenvolvidos com esses dois intérpretes-criadores de abril de 2010 a novembro de 2011, semanalmente, quase sempre no turno da noite. As atividades dos laboratórios foram interrompidas somente nos meses de julho de 2010 e janeiro e julho de 2011, em virtude de férias e recessos. Os laboratórios foram realizados no SESC-PA, na sala de dança e no ginásio.

Neste ponto, devo recordar que, de abril a dezembro de 2010, se deu um estudo realizado em Curso de Especialização, referenciado na introdução deste trabalho (Santos, 2011), quando fui a campo, mais especificamente à Escola Municipal Raimundo Martins Vianna, onde, aos sábados, a partir das 15h, tinha início a prática corporal da capoeira regional, que encerrava por volta das 18h. Ali, vivi um processo de observação participante,

cujos dados empíricos fazem parte essencial da pesquisa atual. Naquela ocasião, eu entendi que não bastava observar os capoeiras na roda, e recordar minhas experiências anteriores como capoeirista; era necessário que eu participasse da prática corporal da capoeira regional, para apreender seus movimentos, ou melhor, praticar de fato tais movimentos, para incorporá-los (ver anexo, que apresenta texto com o diário de campo).

À medida que os movimentos básicos da capoeira eram por mim percebidos e condicionados no meu corpo, eu os realizava em sala de aula, nos laboratórios, com os bailarinos envolvidos na presente pesquisa. Antes, expliquei-lhes os objetivos e os procedimentos deste estudo atual, e eles concordaram em dele participar¹⁰.

Os dois bailarinos escreveram depoimentos durante cada uma das quatro etapas da experiência. Os laboratórios foram registrados por meio de fotografias e gravações, em todas as três etapas.

A primeira etapa foi desenvolvida nos meses de abril a setembro de 2010, por meio dos exercícios para a potencialização dos movimentos básicos da capoeira. A segunda etapa teve início em outubro e se estendeu até dezembro de 2010, quando os corpos dos bailarinos já estavam potencializados com a linguagem corporal da capoeira e se deu início ao processo criativo em dança por meio da ressignificação dos movimentos desta manifestação. A terceira etapa teve início em fevereiro e se concluiu em agosto de 2011, envolvendo os domínios anteriores, relacionando-os ao espaço físico. Por fim, a quarta etapa, de criação, teve início naquele mesmo mês e se encerrou em novembro de 2011. É preciso esclarecer que exercícios da primeira, segunda e terceira etapas consistiram em preparação para a realização da quarta etapa.

Os laboratórios foram realizados por meio de sugestões, propostas, informações e algumas vezes foram sugeridos alguns dias extras para a sua realização. Alguns textos, livros e vídeos deram o suporte teórico para as experimentações laboratoriais.

Esta pesquisa de Mestrado em Artes, além da presente Introdução, apresenta os seguintes capítulos:

Capítulo 1, *Capoeira regional, uma invenção brasileira*. Apresenta breve histórico da capoeira regional no Brasil e no Pará, destacando três personalidades: Mestre Bimba, Mestre Bezerra e Contra-Mestre Canela.

¹⁰ No começo da pesquisa, eu contava com três bailarinos, mas, após dois meses de laboratórios, permaneceram apenas dois (Leidiana e Tiago); o outro bailarino teve que deixar o grupo por motivos pessoais.

Capítulo 2, *Corpos e corpos*. Trata do processo de preparação dos corpos-bailarinos, cujo fim foi de potencializar nestes o corpo-capoeira; isto é, trata do processo de compreensão e repetições das movimentações corporais da capoeira.

Capítulo 3, *Corpos-capoeiristas potencializados e corpos ressignificados*. Apresenta os aportes teóricos desta pesquisa, quais sejam: Loureiro (2001; 2007), sobre ressignificação, Laban (1978), sobre a própria teoria dos movimentos corporais, entre outros estudiosos desta teoria. Este capítulo dá início ao processo de ressignificação dos movimentos corporais da capoeira para movimentações singulares.

Capítulo 4, *Corpos criativos e desenhos topográficos*. Estabelece a relação entre movimentos corporais ressignificados conectados a desenhos adesivados ao chão.

Capítulo 5, *Processo criativo em dança*. Sistematiza o processo de criação da capoeira ressignificada na dança, na cena.

O texto é concluído com as Considerações Finais da pesquisa.

1 CAPOEIRA REGIONAL, UMA “INVENÇÃO” BRASILEIRA*

No Brasil¹¹, da década de 1930 até 1945, período da política de nacionalização, o governo do Estado Novo (1937-1945) buscava elementos em tradições folclóricas e costumes regionais ao redor de todo o Brasil, para constituir, por meio de intensa manipulação simbólica, uma “tradição brasileira” (Vieira, 1995 *apud* Ferreira, 2009, p.15), e encontrou na capoeira um desses elementos ou manifestações. Então, a capoeira passou a ser tratada como espetáculo público da tradição folclórica brasileira, como espetáculo de luta-dança virtuosa, revelando, assim, modificações em seu significado, antes ligado ao cotidiano de grupo sociais marginalizados, e agora à cena. Isso indica que os movimentos provavelmente também foram alterados e reorganizados.

Nesse âmbito, afirma Luís Jackson Agostinho:

Passados os dois primeiros períodos: escravidão e marginalidade, a capoeira no início do século XX se apresenta como manifestação popular em festejos religiosos, em desfiles e folguedos folclóricos. Na sua história e na sua prática cotidiana, a capoeira tradicional exibia a filosofia e a estética de suas origens afro-brasileiras. Os negros escravos de outrora trouxeram consigo as culturas africanas tradicionais, que geralmente são holísticas, sem clara distinção entre sagrado e seculares, entre trabalho e lazer, entre luta e brincadeira. Essas culturas foram integradas às novas condições e aos novos costumes, dentre eles à capoeira (Agostinho, 2007, p. 12).

Foi nesses anos de 1930 que surgiu a capoeira regional, ou como foi chamada por Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado, 1899-1974), o criador dessa capoeira: “luta regional baiana”. A capoeira que se tornou símbolo nacional com a Escola de Mestre Bimba foi chamada de “Capoeira Regional”, enquanto aquela capoeira mais antiga e inalterada, a da Escola de Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889 - 1981), foi nomeada, por ocasião, de “Capoeira Angola”.

* Este capítulo compreende parte da pesquisa bibliográfica por mim realizada sobre o histórico da capoeira no Brasil e no Pará. O texto integral que resultou dessa investigação constitui os capítulos 2 e 3 da monografia intitulada “Belém do Pará na ginga da Capoeira Regional: um olhar de coreógrafo a partir de aspectos da análise Laban de movimento”, apresentada ao Curso de Pós-graduação *Lato Sensu* – Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo. Ver Santos (2011).

¹¹ Estudiosos dão notícias sobre a capoeira no Brasil desde o período colonial. No entanto, como esta pesquisa se restringe à capoeira regional, o presente capítulo abordará somente o histórico dessa vertente a partir de seu surgimento no país, na década de 1930.

Segundo Fred Abreu e Maurício Castro, em uma entrevista concedida em 1973 ao Diário de Goiânia, Mestre Bimba ressaltou: “por dez anos eu ensinei Capoeira de Angola¹². Depois eu passei a ensinar Regional” (Abreu; Castro, 2009, p. 34).

É importante apresentar trecho de uma entrevista sobre a capoeira angola dada pelo Mestre Sena. A entrevista foi publicada originalmente no Jornal APM, em outubro de 1984, e apresenta informações nem sempre de acordo com outras fontes que tratam da cronologia sobre as duas vertentes em tela:

[...] pois é bom lembrar que o nome de Capoeira Regional nasceu antes do nome “Capoeira de Angola”. O nome Regional foi dado por Mestre Bimba que, no seu raciocínio, entendeu que, o tendo dado uma dinâmica nova, como a criação de um método de ensino, a formatura de alunos, o uso de um traje para eventos comemorativos, a criação de novos movimentos, tirando a capoeira das ruas e das esquinas para as salas, deveria caracterizar o seu trabalho como “Capoeira Regional Baiana”. Já o Mestre Pastinha, contrapondo-se a Mestre Bimba na adjetivação, batizou a Capoeira com o nome de “Capoeira Angola”. E aí foi que muita gente se enganou, pensando que em Angola existe Capoeira. O que não é verdade (Abreu; Castro, 2009, p.57).

É necessário destacar que os mestres da capoeira incorporaram a perspectiva do governo sobre essa manifestação como patrimônio cultural e a noção de resgate e preservação. Um dos indicativos da incorporação dessa perspectiva foi a formalização do processo de transmissão da capoeira, dando um caráter escolar – com a criação de um método de ensino, a retirada da capoeira das ruas e das esquinas para as salas e a formatura de alunos – ao que antes era passado de geração em geração, provavelmente, por meio da imitação e repetição intuitivas inseridas no cotidiano e integradas às demais ações da vida, procedimento mais comum nas culturas tradicionais de transmissão oral.

É sobre um desses mestres, o criador da capoeira regional, que tratará o subtópico a seguir.

¹² Usam-se as duas formas, com ou sem a preposição “de”: “Capoeira Angola” ou “Capoeira de Angola”.

1.1 MESTRE BIMBA, O INVENTOR DA CAPOEIRA REGIONAL NO BRASIL

Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba) nasceu em 23 de novembro de 1899, em Salvador. Como Mestre de capoeira foi reconhecido popularmente.



Foto 03 – Mestre Bimba.
Fonte: Campos (2009, p. 21)

Influenciado pelas manifestações afro-brasileiras, Mestre Bimba dedicou-se exclusivamente à capoeira, primeiramente a Angola e depois criou a capoeira regional, também chamada de “Luta Regional Baiana”. No entanto, antes dos anos de 1930, a sua atividade de capoeira era vista como uma atividade marginal, por advir das manifestações do povo africano. Em uma entrevista, originalmente publicada no Diário de Goiânia, em 1973, Mestre Bimba comenta:

Trabalhei em carpintaria, trabalhei também na estiva, isso por volta de 1918. Carregava peso de 120 quilos... Conheci nessa época um mestre da Capoeira Angola. Essa é a Capoeira de Angola, porque existe também a Regional, que eu criei. Ele se chamava Bentinho. Ele era filho de dois africanos, eu sou neto de africanos. A partir dessa época, então, eu aprendi a Capoeira de Angola e passei a criar a Regional (Abreu; Castro, 2009, p. 33).

Segundo Hélio Campos, Mestre Bimba foi possuidor de grande inteligência, exímio praticante da “Capoeira Angola” e muito íntimo dos golpes do “Batuque¹³”, aprendidos com

¹³ O termo “Batuque”, citado na pesquisa, é referente à luta tradicional dos negros (Campos, 2009, p. 53), luta “braba”, violenta, cujo objetivo é jogar o adversário no chão usando apenas as pernas.

seu pai, um mestre nesse esporte, e conseguiu com seu gênio criativo “descobrir a Regional” (Campos, 2009, p. 53).

A capoeira regional tem a característica de ser um jogo ao mesmo tempo lento e rápido. No lento, existe o jogo de pré-aquecimento (“Banguela”), em que o capoeira mostra a sua flexibilidade, o seu equilíbrio e domínio do corpo e se prepara para um jogo mais rápido da Regional, que, segundo Campos (2009), também é conhecido como “São Bento Grande Regional”.

Antes de prosseguir com a descrição do jogo da capoeira regional, é necessário apresentar os instrumentos que fazem as “marcações” dos tempos lento e rápido que orientam as movimentações. Destacam-se entre eles, os seguintes instrumentos de percussão: o berimbau, o caxixi, o pandeiro e o atabaque. O berimbau é o principal deles, trata-se de um instrumento com uma corda de metal percutida por uma baqueta. O atabaque é um cilindro de madeira com pele esticada em uma das extremidades. O caxixi se constitui em trançado de palha preenchido com sementes em seu interior. Finalmente, o pandeiro consiste em cilindro com fichas e pele esticada. Ver figuras abaixo:



Figura 01 – Berimbau Berra-boi ou Gunga (grave), Berimbau Médio (solo) e Berimbau Viola (agudo).
Fonte: <http://esquiva.wordpress.com/musica/musica/>.
Acesso em: 24/08/2011.



Figura 02 – Atabaque.
Fonte: <http://esquiva.wordpress.com/musica/musica/>.
Acesso em: 24/08/2011.



Figura 03 – Caxixi.
Fonte: <http://wiki.portalcapoeira.com/index.php?title=Caxixi>.
Acesso em: 24/08/2011.



Figura 04 – Pandeiro.
Fonte: <http://www.cienciasdacapoeira.com.br/index.php/Musica/instrumentos-da-capoeira.html>.
Acesso em: 24/08/2011.

José Milton Silva (2003) explica que entre os objetivos da capoeira regional está a desenvoltura de uma movimentação mais rápida e direcionada principalmente para o combate. No entanto, não basta ser rápido em qualquer toque (isto é, marcação rítmica que orienta o tempo dos movimentos corporais, executado ao berimbau) para que o jogo se transforme em regional; existe regra, existe jogo específico para os toques específicos, há fundamentos próprios.

O jogo regional pode ser de fora, de dentro, ser alto ou baixo, realizado na “manha” do toque da “Banguela” (toque em andamento lento). O jogo regional de fora consiste na aplicação de movimentos de fora da capoeira, denominados de “floreios”, criados por Bimba para fazer a ligação ou elo entre os movimentos da capoeira propriamente dita, dando fluência e velocidade à luta ou jogo. O jogo regional de dentro abrange os movimentos peculiares a cada corpo, observando-se, portanto, que na capoeira regional há permissão para que emirjam as idiossincrasias de cada “lutador” na realização dos movimentos. O jogo é alto quando as execuções de golpes se situam no nível espacial vertical alto; ou baixo quando os movimentos do jogo ou luta são realizados no nível espacial vertical baixo.

Jogar na “manha” significa usar de malícia, sutileza, astúcia nos movimentos que seguem o toque da “Banguela”, isto é, o ritmo lento, para um jogo com movimentos mais lentos, preparatórios, que o mestre criou para acalmar os ânimos. A movimentação deve ser sincronizada com o toque do berimbau, único que dá o ritmo do jogo e, assim, “segura” a roda (Silva, 2003). No ritmo da banguela, não é permitido disparar apressadamente, devendo ser acompanhado pelo canto. O movimento pode ser também mandingueiro¹⁴, ou seja, malicioso, simulador.

A descrição da capoeira regional indica um jogo complexo. O mestre que a criou era um homem muito forte (carregava 120 quilos na estiva, quando começou a aprender a capoeira angola) e conheceu a violenta luta do Batuque por intermédio de seu pai. Talvez inspirado pelo corpo da luta no Batuque, Bimba pensou sua capoeira regional diferente da angola, com vistas ao combate direto com ataques e contra-ataques imediatos, seguidos, rápidos. Para tanto, o corpo é aquecido e preparado, em movimentos inicialmente lentos (ao toque do berimbau no ritmo da Banguela), crescentemente acelerados, mas que podem ser retardados para acalmar os ânimos.

¹⁴ Na capoeira, mandinga significa a habilidade do “lutador” ou “jogador” em surpreender (enganar) o oponente, como uma espécie de “malícia de jogo”. Essa “esperteza” é muito apreciada e consta na letra de diversas canções.

Outro elemento que aponta a complexidade na movimentação corporal da vertente regional é o uso equilibrado de movimentos nos níveis alto e baixo. Segundo Evani Lima (2002), a capoeira angola, mais lenta, embora use movimentos corporais em todos os níveis, dá ênfase ao nível baixo. De fato, as notícias remotas da capoeira fazem analogia aos chutes, pontapés e às rasteiras, que então compunham a movimentação básica dessa luta/jogo/dança, à vegetação baixa que cresce em solo que sofreu queimada (Soares, 1988 *apud* Soares, 2004, p.63).

Os acréscimos de Mestre Bimba à capoeira foram certamente criados durante a década que antecedeu os anos de 1930, e sua sistematização deve ter sido estimulada pela política de patrimônio cultural do Estado Novo. Desse modo, o Mestre contribuiu para o disciplinamento do corpo do capoeira, tirando-o das ruas, modificando seu traje que remetia ao figurino hoje percebido como o do “malandro”, então combatido, “escolarizando” seu aprendizado corporal com regras, fundamentos e filosofia de vida e classificações dos movimentos que punham o corpo sob controle.

O instrumento de controle do movimento corporal do capoeira é o berimbau. É em relação a esse instrumento que Campos (2009, p. 99) afirma: a “Capoeira Regional tem força, garra, ritmo e filosofia de vida”. Explicando: a garra, vontade, mobiliza a força corporal e ambas são mobilizadas pelo ritmo ou tempo, determinante dos movimentos, sejam lentos ou rápidos. O ritmo mobilizador, dado pelo berimbau, também pode ser percebido como um determinante das escolhas dos movimentos quanto a direções, planos, níveis, espaços e peso aplicado. A filosofia deve, por conseguinte, residir no domínio dos movimentos, isto é, no controle do corpo em si e sobre si e em relação ao outro com quem joga, ao toque do berimbau.

Sobre a sistematização do ensino da capoeira regional, observei que Mestre Bimba destacava a ginga como movimento fundamental. O Mestre convidava o aluno para o centro da sala e, frente a frente, pegava-o pelas mãos e ensinava a ele, primeiramente, os movimentos das pernas e a colocação exata dos pés, e, em seguida, realizava o movimento completo em coordenação com os braços. Esse momento era importantíssimo para o iniciante, pois lhe transmitia coragem e segurança, relatava-lhe “a arte de gingar com a vida” (Campos, 2009, p. 215).

Em virtude de as inovações da capoeira regional não terem se limitado à técnica dos movimentos, mas também, como o próprio Mestre Bimba revela em trechos de entrevistas, ter se estendido à sistematização do ensino e à prática em recintos fechados (esta até então ocorria em espaços abertos e pela tradição oral) os capoeiras passaram a ser identificados pelo

pertencimento à academia do mestre. Atualmente, o que marca a identidade destes é o pertencimento a um grupo. Vários elementos fundamentam e formalizam esse pertencimento, entre os quais: o uso do uniforme, os rituais de batizado, troca de cordas para graduar o capoeira e a formatura, momento em que este recebe a titulação de mestre.

Em Belém, duas personalidades herdaram e difundem a capoeira estruturada pelo Mestre Bimba. Estas personalidades são: Mestre Bezerra e Contra-Mestre Canela. Os próximos subtópicos contam a história da capoeira regional em Belém, por meio desses dois personagens vivos: o Mestre Bezerra, que a introduziu e a consolidou como uma prática esportiva, e o Contra-Mestre Canela, representante do Grupo Capoeira Brasil, que apresenta um recorte da capoeira regional na atualidade.

1.2 MESTRE BEZERRA, O INTRODUTOR DA CAPOEIRA REGIONAL EM BELÉM

A capoeira regional¹⁵, em Belém do Pará, tem Mestre Bezerra como um dos seus pioneiros. Tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente e entrevistá-lo por duas vezes nos meses de dezembro de 2010 e janeiro de 2011, em sua residência, em Belém.



Foto 04 – Mestre Bezerra. Belém, 01/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Monteiro. Foto: Raymond Santos.



Foto 05 – Mestre Bezerra, em sua residência tocando berimbau e caxixi. Estes dois instrumentos e os demais, pendurados na parede ao fundo, foram por ele construídos. Belém, 01/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Monteiro. Foto: Raymond Santos.

¹⁵ A presença da capoeira no Pará data provavelmente do século XIX (Leal, 2008), bem antes da criação da vertente objeto deste estudo, qual seja, a capoeira regional.

O Mestre disse que nasceu em Coroatá (MA), em 20 de junho de 1944, e que conheceu a capoeira naquele estado (Santos, 12/12/2010. Entrevista), por meio de um colega, numa situação que ele relata da seguinte maneira:

Pois bem, estava dando aula de judô em uma academia, quando apareceu esse colega querendo me mostrar uma luta, ele gingava pra lá e pra cá e me mostrou uma coisa que fiquei impressionado, mas ele me apresentou batendo no meu rosto, por um golpe que se chamava queixada, fiquei zangado e depois fui saber que era capoeira (Santos, 07/01/2011. Entrevista).

Esse fato envolvendo um colega de quem Mestre Bezerra não recordou o nome foi o seu maior incentivo. “Ele me mostrou a capoeira, me batendo” (Santos, 07/01/2011. Entrevista). Após esse episódio, Mestre Bezerra começou a fazer aulas com o Mestre Ruberval, pioneiro do ensino desta manifestação, simultaneamente às aulas de judô que ministrava na Polícia Militar do Maranhão, mais especificamente no Corpo de Bombeiros, e não parou mais de jogar. Em 1966, fez a sua primeira apresentação de capoeira no Teatro Municipal de São Luís (MA) (Santos, 12/12/2010. Entrevista).

Na década de 1970, Mestre Bezerra foi convidado pelo amigo Valbert, paraense praticante de boxe, a divulgar a capoeira em Belém. Chegando a esta cidade, o Mestre fez a sua primeira apresentação na sede náutica do Clube do Remo. Em 15 de março de 1972, fundou o Grupo Zumbi de Capoeira, primeiro grupo em Belém do Pará e também um dos que mais têm contribuído para o desenvolvimento dessa manifestação na cidade. Em 08 de outubro de 1974, Mestre Bezerra realizou o primeiro Batizado de capoeira da história de Belém, graduando doze alunos em seu grupo. O acontecimento foi noticiado pela imprensa local:

Ao som de berimbau, atabaque, pandeiro, agogô e maracá, foi realizado recentemente no ginásio Miranda Sobrinho, da Tuna Luso Brasileira, o batismo de novos capoeiras de nossa capital, alunos de Mestre Bezerra, que se encontra há cerca de três anos em nossa cidade ministrando os primeiros segredos de um dos mais antigos esportes conhecidos pelo homem. O batismo¹⁶ propriamente é a entrega dos cordões¹⁷ aos novos capoeiras, que desta forma,

¹⁶ Normalmente a cerimônia do batismo é realizada com a presença de vários mestres e, na falta deles, o aluno escolhe um padrinho, entre si mesmos, para jogar capoeira. Todos os golpes aprendidos durante as aulas são demonstrados com perfeição sob o olhar do Mestre, que dá o aprovo final, finalizando com a queda de cada aluno, quando então é considerado um capoeira (Santos, 07/01/2011. Entrevista).

¹⁷ “Cordão”: o mesmo que “corda”, sobre a qual se trata adiante, neste mesmo capítulo.

depois de um ano de intensos treinos, recebem seus cordões, que lhes habilita a praticar o conhecido esporte (A Província do Pará, 08 de outubro de 1974).

A notícia atribui à capoeira características relacionadas a treino, condicionamento físico, identificando-a como esporte, que envolve competições, premiações, *rankings*. Esse fato associa os movimentos corporais da capoeira a significados que se distanciam dos aspectos étnicos e culturais de origem desta, que são os aspectos da luta, do combate e da defesa visando à sobrevivência, quando emergia como uma manifestação intuitiva, genuína. Na atualidade, revela-se sistematizada, institucionalizada visando ao espetáculo, à exibição e à competição. Indicativos dessa mudança de significado dos movimentos corporais da capoeira já se anunciavam com a interferência das políticas culturais governamentais e a sua influência sobre a sistematização da vertente regional pelo Mestre Bimba.

Nesse contexto de competições e de premiações, exige-se que a identidade de cada grupo, marcada por estilizações que já haviam sido introduzidas por meio dos floreios pelo Mestre Bimba, seja avaliada internamente, o que permite perceber a busca de distinção, registrada pelos *rankings*. Geralmente, na vertente da capoeira regional, os capoeiras se voltam para as competições, para demonstrar a sua técnica de combate. Segundo Mestre Bezerra: “a competição faz com que o capoeira procure sempre o seu aprimoramento técnico de luta, combate e desafios” (Santos, 07/01/2011. Entrevista). O que era luta pela sobrevivência tornou-se luta-espetáculo-competição.

A seguir, cena do batismo, que marca o ritual de entrada dos novos capoeiras:



Batizado dos primeiros alunos de capoeira.
Foto 06 – O primeiro batizado de capoeira em Belém.
Fonte: Jornal A Província do Pará. Belém, 08 de outubro de 1974. Arquivo pessoal de Mestre Bezerra.

Ainda em Belém, Mestre Bezerra foi campeão paraense de judô em 1977. De 1978 a 1979, morou em St. Laurent Du Maroni (Guiana Francesa), onde lecionou judô, no *Centre de*

Culture et de Loisirs. Também realizou cursos e palestras no Canadá, nos Estados Unidos e na França.

Em 1995, Mestre Bezerra fundou a Federação Paraense de Capoeira. Como praticante de capoeira, obteve algumas premiações no Campeonato Brasileiro de Capoeira, como: em 2002 e 2007, obteve o 2º lugar, em 2003, o 3º lugar, e em 2010, consagrou-se campeão brasileiro na categoria *master*, ou seja, acima de 50 anos de idade.

Mestre Bezerra ainda joga capoeira:

Eu estou preparado para jogar capoeira e participar de campeonato, porque a capoeira é arte e quanto mais tempo você tem de arte, mais preparado você está. Eu primeiro aprendo para depois ensinar (Santos, 07/01/2011. Entrevista).

O reconhecimento pelo trabalho de Mestre Bezerra em prol da capoeira em Belém está registrado em documento datado de 14 de março de 2002, do então Prefeito Municipal de Belém, Edmilson Brito Rodrigues. Neste documento, Bezerra é destacado como “artista [...], Mestre e operário eletricitista, artesão, judoca e acima de tudo um dos maiores mestres de capoeira no Brasil”¹⁸, que em 1972 trouxe essa “arte negra do ritmo e do movimento” para Belém, fundando o “primeiro núcleo de capoeira da nossa terra, o Grupo Zumbi”, bem como a Federação Paraense da Capoeira. O documento encerra identificando em Mestre Bezerra “a coragem simples dos escravos rebeldes e o coração generoso dos guerreiros tupinambás”.



Foto 07 – Prefeito de Belém Edmilson Rodrigues entrega a Medalha Comendador Caldeira Castelo Branco a Mestre Bezerra. Em: 12 de janeiro de 2003 - Belém-Pará.
Fonte: Arquivo pessoal de Mestre Bezerra.

¹⁸ À época, Mestre Bezerra era o vice-campeão brasileiro de capoeira e integrante do Conselho Superior dos Mestres da Confederação Brasileira de Capoeiras, segundo esse mesmo documento.

O documento evidencia características dos mestres, a exemplo de Mestre Bimba, quais sejam: várias profissões para o sustento, já que a capoeira nem sempre garantia ganhos financeiros; criação de um grupo que dava aos seus integrantes uma identidade; colaboração com a institucionalização da prática da capoeira por meio da criação e filiação a órgãos oficiais que a aproximaram do esporte; e, por fim, a percepção social como pertencente e representante de etnias historicamente marginalizadas e combativas – o negro e o índio.

Atualmente, Mestre Bezerra trabalha com a comunidade desenvolvendo projetos. Um deles é o Pró Capoeira¹⁹, que tem como um dos objetivos inserir a capoeira como disciplina nas escolas. Como citou o próprio Mestre: “eu quero que a capoeira seja no Brasil o que o judô é no Japão” (Santos, 07/01/2011. Entrevista), ou seja, matéria obrigatória nas escolas e universidades. A perspectiva de integração da capoeira no currículo escolar representa para Mestre Bezerra a possibilidade de difusão dessa manifestação, garantida, assim, pela escola de educação básica, que treinaria corpos com profissionais específicos, objetivos, conteúdos, provas, horários, espaços, inspeção e certificação desse domínio de conhecimento. Ele toma como referência o judô no Japão. Portanto, o Mestre vê a capoeira como esporte – jogo ou luta –, não mais como dança ou holisticamente, distanciando-se do sentido dos movimentos corporais dessa manifestação em suas origens.

Mestre Bezerra também tem o objetivo de tornar a sua própria residência um local apropriado para o aprendizado da capoeira. Para isso, está preparando o filho a fim de que ele desenvolva as aulas. Enquanto isso, trabalha em prol do crescimento da capoeira, como fez em sua administração, quando foi presidente e fundador da Federação Paraense de Capoeira na década de 1990.

Na época, Mestre Bezerra convidou um grupo do Canadá para realizar Exame de Graduação de Capoeira²⁰ e abriu espaço para outros capoeiras de Belém participarem. Entre esses capoeiras, estava o conhecido Canela que hoje em dia é Contra-Mestre. Antes desse acontecimento, o Contra-Mestre Canela já conhecia o Mestre Bezerra, o qual havia realizado oficina de capoeira, a convite daquele. Segundo Mestre Bezerra, “Canela é um capoeira esforçado e inteligente, uma pessoa que tem boa capacidade” (Santos, 07/01/2011. Entrevista). Juntos, o Mestre Bezerra e o Contra-Mestre Canela participaram do 1º Campeonato de Capoeira de Goiânia (GO), como árbitros.

¹⁹ É um projeto idealizado pelo Mestre Bezerra para que a capoeira se torne o ponto de partida para o turismo em Belém, no Brasil e para o mundo (Santos, 07/01/2011. Entrevista).

²⁰ Segundo Mestre Bezerra, o exame consiste na realização de uma prova prática, em que o aluno demonstra os conhecimentos básicos referentes ao nível de graduação em que se encontra (Santos, 07/01/2011. Entrevista).

1.3 CONTRA-MESTRE CANELA E A DIFUSÃO DA CAPOEIRA REGIONAL DO GRUPO CAPOEIRA BRASIL EM BELÉM



Foto 08 – Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Monteiro.

Ivenir Pereira da Silva nasceu em Araguatins (Goiás), em 1975, hoje Estado de Tocantins, e vive no Estado do Pará há mais de trinta anos, onde há mais de vinte pratica capoeira, sendo conhecido como Canela, e reconhecido pelo seu vigor físico, jogo virtuoso, forte, ágil e objetivo. Dá aulas de capoeira, de *muay thai* e é aluno de *jiu-jitsu*²¹.

Ele relatou como foi o seu primeiro contato com a capoeira:

Eu era fanático por artes marciais e tinha o sonho de fazer Karatê [...]. No final do ano de 1989, encontrei um camarada treinando [capoeira] na casa dele; era ele e o irmão. Observei algo diferente, o cara dando umas pernadas e, naquele mesmo dia, fui falar com eles, e perguntei o que eles estavam fazendo. Eles me responderam que estavam praticando capoeira. E daí comecei a treinar com eles. Um deles era o Zeca, hoje o Mestre Zeca do grupo ACANP (Associação de Capoeira Arte Nossa Popular), no qual treinei por doze anos e não parei mais. Atualmente, faço parte como representante do Grupo Capoeira Brasil em Belém, sob a coordenação do Mestre Cabeça, [de] Aracajú (SE) (Silva, 17/04/2010. Entrevista).

O Grupo Capoeira Brasil é uma dissidência do Grupo Senzala, e tem grupos filiados em todo o Brasil e no exterior. Foi criado pelos mestres Paulinho Sabiá, Paulão e Boneco, no dia 14 de janeiro de 1989, em Niterói (RJ). O grupo foi trazido para Belém em 2003, onde o

²¹ *Muay thai* e *Jiu-jitsu* são modalidades de artes marciais orientais.

mais graduado é o Contra-Mestre Canela. No grupo, existem aproximadamente 120 alunos, com idades entre 14 e 35 anos. Os treinamentos são realizados em espaços alternativos, embora atualmente estejam acontecendo na Escola Estadual de Ensino Médio Raymundo Martins Vianna, localizada na Rodovia Augusto Montenegro, aos sábados e domingos.

O Contra-Mestre Canela apresenta marcas de um capoeira da contemporaneidade, ao integrar um grupo que compreende rede nacional e internacional difusora da capoeira regional. Ele falou sobre o assunto:

Eu faço parte do Grupo Capoeira Brasil, sou aluno do Mestre Cabeça de Aracaju, em Sergipe, que é aluno do Mestre Paulino Sabiá que é de Niterói. Então essa é a nossa árvore genealógica, Mestre Paulino Sabiá, que é mestre do Mestre Cabeça, que é mestre do Contra-Mestre Canela, e tenho um trabalho aqui em Belém onde eu sou o divulgador e o representante do grupo por ser o mais graduado (Silva, 22/05/2010. Entrevista).

Canela trabalha em algumas academias e desenvolve atividade social nas comunidades, como ele mesmo relatou:

Eu convido as pessoas de várias comunidades a fazer aulas aqui no colégio, um espaço conquistado por intermédio da articulação com a direção da escola. Aqui, cobramos uma taxa no valor mensal de R\$10,00 para manter o espaço livre e manter um caixinha para compra de materiais de limpeza e abadas, que são compostos de calça, camisa e corda do grupo, mas acaba sendo de graça (Silva, 19/06/2010. Entrevista).

A atuação profissional do Contra-Mestre Canela permite situá-lo num possível novo momento da capoeira regional: o da profissionalização. Ele próprio observou que hoje em dia a capoeira é vista como uma profissão, à qual ele se dedica exclusivamente e da qual obtém o seu sustento. Além disso, para ele, a capoeira requer disciplina de quem a pratica e oferece retorno na área prática e teórica, e principalmente pessoal. Canela ressaltou: “a capoeira tem esse retorno que ela nos dá, quando a gente leva a sério, como eu levo como profissão, educação e divulgação de seu aprendizado. Ela traz benefícios enormes” (Silva, 08/05/2010. Entrevista).

Canela é um capoeira que domina lutas marciais, portanto, um praticante de esportes, como Mestre Bezerra e como os seguidores de Mestre Bimba, que aproximaram a capoeira regional do esporte, acrescentando-lhe disciplina, frequência e regularidade nos treinamentos, visando às competições e às suas premiações. No entanto, tanto os capoeiras fazedores de

artes de movimentos para realizações e participações nas rodas, quanto os capoeiras com objetivos competitivos possuem corpos condicionados por meio de treinamentos que revelam a força que caracterizava os negros capoeiras, escravos e libertos, mantendo esse traço das origens da capoeira. Nesse âmbito, Canela ressaltou a sua qualidade como atleta, o seu preparo com exercícios diários, exercícios aeróbicos aplicados para o esportista, ou seja, exercícios baseados na força corporal. Enfatizou que sempre foi adepto das artes marciais e já participou de vários eventos.

Por fim, Canela destacou as contribuições da capoeira para a vida pessoal, sobretudo a disciplina. Talvez essa percepção da capoeira tenha se dado por influência de suas vivências nas artes marciais, que relacionam o comportamento na prática das lutas a uma filosofia de vida.

Na hierarquia do Grupo Capoeira Brasil, Canela é Contra-Mestre (corda ou cordão marrom). Ele recebeu o título de Contra-Mestre ao final do ano de 2009, quando participou do XVI Evento Internacional, que se realizou de 2 a 6 de novembro, em Aracaju (SE). Para receber o título, Canela seguiu uma rotina de constantes treinamentos. Futuramente, ele tem o objetivo de conquistar o título de Formado (corda preta) e, mais tarde, o título de Mestre, caso a comunidade mais antiga dos capoeiras permita.

Canela explicou sobre a graduação em capoeira regional específica do Grupo Capoeira Brasil:

No nosso grupo [...], o camarada começa iniciante que nós chamamos de crua que é uma corda branca. O termo “crua” porque, [para] alguns grupos, a corda branca é de Mestre. Para não depreciar, então, é conhecido como corda crua, ou seja, é aluno iniciante. Depois participa do primeiro evento que é denominado batizado [e] recebe a primeira corda no grupo que é crua/amarela e depois amarela, crua/laranja e laranja. [Na corda] laranja, o aluno tem [de] 4 a 5 anos de capoeira. Aí vem [a corda] azul/vermelha que nós já chamamos de aluno estagiário, e depois a azul que é aluno graduado. Da azul vem a verde [que] é instrutor. No caso, eu tenho quatro instrutores aqui em Belém do Pará, que [são] o Fanho, Minhoca, Pé e o Pimenta. Depois vem a roxa que é Professor, em seguida [a corda] marrom [do] Contra-Mestre e por último a [corda] preta [do] Formado e futuramente Mestre, depois da aceitação de mestres mais antigos (Silva, 22/05/2010. Entrevista).

Nesse entendimento, identifiquei uma escala crescente, progressiva, hierárquica na graduação do capoeirista, desde o Iniciante, ao Estagiário, depois Graduado, Instrutor,

Professor, Contra-Mestre ou Formando, Formado e, finalmente, Mestre. O quadro a seguir demonstra a descrição de Canela.



Figura 05 – Hierarquia da Graduação do Grupo Capoeira Brasil.
Arte realizada exclusivamente para essa pesquisa por Ítalo Costa, 2011.

Percebi que na capoeira regional o batizado significa, além de um ritual de entrada, o estímulo que leva o aluno a almejar as cordas e, conseqüentemente, seu crescimento na hierarquia da capoeira. A esse respeito, Abreu (2009, *apud* Campos, 2009, p. 110) diz: “a noção do batizado afirma uma condição essencial para a continuidade do aprendizado, representando um símbolo de uma nova etapa”.

Ainda sobre a particularidade do batismo, Silva (2003) destaca sua função de purificação, de “iniciação”, um “rito de passagem”, a atribuição de “uma nova identidade” por um padrinho, ou seja, “um apelido com o qual [o capoeira] passará a ser identificado”. Assim, o batizado, herança deixada por Bimba, atribui uma “nova identidade” dentro da comunidade, marcada pela cor da corda e pelo apelido. O apelido é dado antes do batismo, dentro de um grupo, no momento dos treinos diários ou semanais, e se relaciona a alguma característica física que diferencia o aluno dos demais e o faz perceber a si mesmo. Canela contou como surgiu o seu apelido:

Na capoeira regional é tradição existirem pseudônimos. No momento da roda, fui atingido por um golpe e respondi com uma rasteira e como sou praticante do *muai thay*, [em que] trabalhamos bastante a canela que fica bem resistente, então no momento que dei a rasteira, a minha canela atingiu a canela dele [o outro capoeira], e ele caiu gritando de dor e dizendo que a minha canela era dura. Um mestre que estava presente pôs meu apelido de Canela (Silva, 19/06/2010. Entrevista).

Canela também esclareceu sobre a entrada no grupo de capoeira, passo que precede o batismo:

O grupo é aberto para crianças, jovens, adultos, mulheres e qualquer pessoa que queira praticar a capoeira. Não tem restrição de idade. No futuro tenho um projeto para trabalhar com idoso, mas tem grupos trabalhando com deficientes visuais, ou seja, capoeira adaptada para deficiente físico. Então, na capoeira não existem barreiras, basta ter a força de vontade e a curiosidade. Eu sempre convido as pessoas a fazer aula experimental. A partir dessa aula, geralmente as pessoas ficam (Silva, 19/06/2010. Entrevista).

Sobre o momento atual da capoeira, Canela refletiu:

A capoeira está inserida em todas as camadas. Hoje, as pessoas estão com uma consciência, uma visão melhor, treinando capoeira com mais responsabilidade. [...] Sempre falo: a capoeira é uma arte marcial, teve um tempo em que ela passou por uma fase em que era misturada com bagunça. Assim, as pessoas viam, por exemplo, [que] uma roda de capoeira sempre terminava em pancadaria. Hoje, existe o “jogo duro” que é normal para os capoeiras. Observa-se [que] eles estão treinando melhor para se esquivar de uma rasteira com seus respectivos golpes mais ofensivos e isto é graças ao jogo duro que fica sempre entre os capoeiras. [...] No final, fazem uma avaliação, terminando com um aperto de mão (Silva, 24/04/2010. Entrevista).

A capoeira de que falou Canela consiste em luta-jogo, treinamento, aberta, acessível, democrática; evidencia um corpo competitivo, que dá ao combate o sentido do corpo no esporte competitivo: treinado, condicionado, atento, disposto, disciplinado. Nesse ponto, cabe a distinção que Canela, ainda que relutante, estabeleceu entre a capoeira regional e a capoeira angola:

São dois grupos distintos, [mas] eu não vejo a diferença. Na realidade, eu, no meu íntimo, penso que a capoeira é uma só. Agora, tem a angola e a regional. [...] Mestre Bimba, que é o propulsor da capoeira regional, ele treinou a capoeira angola por doze anos, ele era angoleiro, só que ele não gostava daquela postura da capoeira no chão, sem objetividade, ou melhor, tem objetivo, mas é escondido. Então, o que ele fez? Subiu a capoeira [golpes no nível alto], colocou alguns golpes de batuque – [...] o pai [dele] era batuqueiro - que é uma luta que tem na Bahia, colocou alguns golpes da luta livre e criou a capoeira regional que é uma ramificação da capoeira angola. Então por isso que penso que é só uma capoeira, pois o que rege é o berimbau. Para mim, se o berimbau toca lento, o capoeira tem que jogar lento, e, se toca rápido, tem que jogar rápido. Então, a diferença da angola para a regional é essa... Os mestres [da capoeira angola] são mais tradicionais, eles se atrelam mais a um jogo, a uma metodologia antiga, eles ficam lá. E o pessoal da capoeira regional é mais voltado para o desporto, competição e tudo mais. Tanto que na capoeira angola não existe nem uma forma de competição (Silva, 24/04/2010. Entrevista).

Os depoimentos do Contra-Mestre Canela demonstram que, na capoeira regional, ainda são buscados a força e a malícia dos corpos, o combate agora com sentido do esporte, a relação interpessoal, pois são necessárias pelo menos duas pessoas para jogá-la, o ritmo marcado pelos instrumentos com destaque mantido ao berimbau, o toque da Banguela, golpes do Batuque e os movimentos corporais nos níveis alto e baixo, passando pelo intermediário, acrescido de elementos das artes marciais. Portanto, os traços fundamentais das origens permanecem, mesmo que o sentido cultural da prática tenha sido atualizado do “divertimento” da senzala, da luta e defesa em relação ao feitor e à polícia nas ruas, ao jogo ensinado na academia e à competição e subida ao pódio.

Canela ressaltou essa evolução da capoeira em Belém:

Então, a capoeira está tendo evolução, eu gosto de falar [de] uma evolução diária. Todos os dias se passa por um processo de evolução. Por exemplo, antigamente se tinha uma base mais fácil de ser derrubada, hoje [se] tem uma base mais forte. O capoeira hoje se prepara muito mais que antigamente, hoje o camarada leva a capoeira com mais seriedade, treina mais, no mínimo de duas a três horas por dia e às vezes até mais. Então a sua evolução se dá nisso, com muitos grupos de fora que vieram para cá mostrando uma capoeira mais voltada para o jogo de perguntas e respostas com queda, com a arte marcial, pois a capoeira é uma arte marcial. Mas existem pessoas que desligam a parte cultural, esportiva, da marcial. A capoeira hoje em dia é estudo, pesquisa, arte etc. É um todo, em um jogo [em que] acontecem as quedas e as lutas decorrentes dessas quedas, mas ela é uma arte marcial, então

o seu processo de evolução é gradual, e até hoje aprendo e treino todos os dias. Porque tem que passar por esse processo de desenvolvimento, então até hoje eu treino o básico: a ginga, a esquivada e depois as outras movimentações (Silva, 28/08/2010. Entrevista).

Essas movimentações, apresentadas de modo detalhado no próximo capítulo, foram a matéria-prima desta pesquisa em criação na dança contemporânea.

1.4 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Este capítulo compreendeu um estudo sobre o contexto histórico da capoeira regional em um campo nacional, ressaltando a biografia de seu criador, Mestre Bimba e, em Belém do Pará, abrangendo seu pioneiro, Mestre Bezerra, e, finalmente, registrando a capoeira do Contra-Mestre Canela. Na verdade, por meio da história desses três capoeiras mestres e contra-mestre, respectivamente, busquei compreender os corpos da capoeira regional, quanto ao que se manteve e ao que se transformou nos traços distintivos de suas movimentações e seus significados. Assim, as biografias dos mestres Bimba e Bezerra me possibilitaram a esse respeito um entendimento teórico, enquanto a convivência com o Contra-Mestre Canela me oportunizou, além de conhecer a história mais recente da capoeira regional em Belém, experimentar a prática *in loco*, na qual observei os corpos dos capoeiras, identificando e realizando seus movimentos de base, que apresento nas próximas páginas deste estudo.

Força, velocidade, agilidade; ataque, contra-ataque, defesa; espaço e tempo; corpos humanos e instrumentos musicais; sons e movimentos; regras e liberdade; disciplina e mandinga; sagrado e profano compõem as movimentações corpóreas da capoeira e são elementos que identifiquei, vivenciei e apliquei neste estudo sobre processo de criação. Embora estes tenham sido organizados e afirmados, enquanto capoeira regional, a partir da década de 1930, não posso negar a história anterior de corpos com vigor e malícia, nos quais se originou a capoeira, quando não era nem angola e nem regional, corpos que parecem resistir nos corpos-capoeiras da atualidade, nos quais foquei o meu olhar de coreógrafo, sempre voltado para a arte da cena, em busca de desafios para os processos em criação.

A percepção desses aspectos foi fundamental para a elaboração dos capítulos seguintes, pois os movimentos dos corpos dos capoeiras foram os elementos fundamentais e iniciadores do processo de criação que aqui proponho.

2 CORPOS E CORPOS

Corpos e corpos
São espelhos, imitações, repetições...
Corpos condicionados, corpos que treinam;
Corpos que gingham, malícia, mandinga, corpos-capoeira;
Que suam que comprimem que alongam que se expandem; corpos ágeis.
Corpos e corpos
São espelhos, imitações, repetições...
Corpos-bailarinos, corpos que repetem;
Corpos que buscam essência, potência, vigor; corpos-capoeiristas;
Que negam padrões estéticos, e ao mesmo tempo têm técnica e não têm.
Corpos vigorosos e dinâmicos, corpos em tempo Lento/ Rápido.
Corpos no espaço que almejam fluxo Direto/ Flexível,
Corpos no peso Leve/ Contido, que criam e transformam;
Corpos-bailarinos que incorporam e intensificam,
Intensificam corpos e mais corpos.
Corpos e corpos
Que repetem e intensificam potência.
Movimentos que movem e repetem
Tornam-se corpos-capoeiristas.

Lindemberg Santos
Porto Alegre (RS), julho de 2011.

Este capítulo²², sobre *Corpos e Corpos*²³, apresenta o processo de desenvolvimento do condicionamento das movimentações básicas da capoeira regional no corpo-bailarino. O fato de se tratar de uma etapa de condicionamento não descarta a necessidade de se entender a complexidade dos movimentos corporais em uma perspectiva de comunicação dos dois sujeitos desta pesquisa com os seus corpos-bailarinos na incorporação de movimentos do corpo-capoeira, cuja trajetória pretendi orientar especificamente por processos sinestésicos, isto é, das sensações.

Tais sensações foram conectadas a pensamentos e fazeres corporais da capoeira e eu as tinha em vista em minha busca de domínio e retradução dos movimentos corporais dessa manifestação. Eu visava a organizações corporais guiadas pelas sensações que estimulassem a conexão entre aqueles corpos, ou seja, a comunicação entre eles.

Os processos sinestésicos a que me refiro evidenciam a complexidade do corpo, uma vez que põem em cena todos os seus sentidos, relacionando-os. Tal compreensão não é

²² Devo esclarecer que, já neste primeiro momento, se inicia o processo de “ressignificação”, embora este não seja o foco principal desta etapa, que, portanto, não desenvolverá tal conceito, oportunamente tratado no próximo capítulo.

²³ Esse jogo de palavras tem o objetivo de sugerir uma percepção sobre corpo na dança contemporânea, como “corpo aberto” a perceber as manifestações exteriores por meio de estímulos e abarcando todas as suas concepções culturais.

novidade e pode ser flagada em pesquisas realizadas em campos diversos, como a Biologia, a Sociologia, a Antropologia, a Psicologia, a Matemática, e principalmente nos estudos sobre movimentos na Dança e no Teatro. Segundo Christine Greiner (2005):

[...]. François Cusset lançou em 2003 uma obra importante (*French theory*) que mapeia mais de setenta anos de complexas relações entre a produção norte americana e francesa, de onde parecem emergir alguns dos mais importantes estudos do corpo. [...]. O primeiro ocorreu entre as décadas de 40 e 50 quando muitos intelectuais franceses se exilaram nos Estados Unidos. (Greiner, 2005, p. 29).

O êxodo europeu para os Estados Unidos, de uma certa maneira, reuniu pensamentos diversos da área artística, e pesquisadores e artistas de diversos países puderam prosseguir seus variados estudos e trabalhos sobre o corpo.

Para este capítulo, interessa a contribuição destacada por Greiner (2005) do coreógrafo e pesquisador alemão Amos Hetz, que escreveu um artigo na revista alemã *Balletanz International* (body.con.text), propondo um mapeamento para os estudos do corpo, partindo de três eixos principais, o formal, o emocional-associativo e o sensorio, e interessado na especificidade do corpo do artista, isto é, o corpo que dança e o corpo do ator. A análise formal proposta por Hetz investiga as partes do corpo, seus membros, tronco etc., ou pedaços do movimento, módulos ou padrões. Já os eixos emocional-associativo e sensorio são explicados pelo pesquisador como as diferentes possibilidades de relação do corpo com as informações que vêm de fora e são internalizadas, tratando do processamento das emoções como ignições de movimento e especificamente do tato (sensorio) e das funções da pele (de dentro e de fora).

A percepção das partes do corpo, das sensações e emoções é domínio fundamental para desencadear organizações corporais por processos sinestésicos, ao mesmo tempo que dá as condições para conexões intra e entre corpos.

2.1 AS MOVIMENTAÇÕES BÁSICAS DA CAPOEIRA REGIONAL APREENDIDAS PELOS BAILARINOS

Os movimentos básicos da capoeira regional foram evidenciados e contextualizados em cada dia do processo. Além disso, foi feita a visualização, pelos bailarinos, das imagens captadas em vídeos, colhidas em pesquisa anterior (Santos, 2011), que foram suportes para a

prática dos movimentos corporais da capoeira. Dessa forma, as movimentações da prática da capoeira puderam ser entendidas e levadas para a prática em sala de aula, onde trabalhávamos, de modo que estas partiram corporalmente entendido por mim e, logo então, repassado para os bailarinos e por eles percebido.

Pois bem, quanto ao ponto das execuções dos movimentos básicos da capoeira regional, depois de longas conversas com os bailarinos sobre a práxis daquela manifestação, foram sendo trabalhados, aos poucos, sete movimentos básicos: Ginga, Cocorinha, Aú, Negativa, Esquiva, Rolê e Queda de Rim²⁴. Tais movimentos foram estudados, apreendidos e percebidos corporalmente durante os meses de abril a setembro de 2010.

2.1.1 Ginga

É o principal movimento da capoeira. Na ginga, o capoeira poderá defender-se com auxílio das mãos e dos braços, negaceando²⁵ em várias posições, deslocar-se para qualquer posição permitindo-lhe uma melhor posição para a defesa, o ataque e o contra-ataque, além da utilização do “floreio”²⁶, que consiste no jogo de corpo, onde o capoeira, como já disse, utiliza movimentos corporais, com o intuito de distrair o adversário para melhor aplicar-lhe o golpe (Mestre Bola *apud* Campos, 2009, p. 43).

Para a realização da movimentação corporal da Ginga, o corpo deve estar “relaxado”. A Ginga compreende “o movimento semicircular da região pélvica, havendo uma transferência de peso para que os pés não percam o contato com o chão. Os braços acompanham o balançar do corpo. Essa integração de balanço e movimento é relevante para o estudante de capoeira” (Santos, 2011, p. 55).

²⁴ A seleção desses sete movimentos foi baseada em Silva (2008, p. 12). Segundo esse autor, “ A ordem em que aparece cada movimento básico da capoeira foi elaborada observando-se uma possível escala evolutiva para o desenvolvimento do potencial da pessoa no processo de aprendizagem dessa arte, baseada no nível de complexidade de cada movimento e respeito à integridade corporal do estudante. Essa sugestão pode ser utilizada numa primeira etapa de capacitação, a qual chamo de capacitação individualizada”.

²⁵ Negacear significa enganar, ludibriar, iludir.

²⁶ “Floreio” consiste em movimentação corporal externa à capoeira, utilizada como elo na passagem entre movimentos da capoeira. Ver sobre “floreio” no capítulo 1 desta dissertação.

Ver fotos abaixo:



Fotos 9, 10 e 11 – Movimento da Ginga, pelo Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Observei acima a estrutura do movimento corporal da Ginga. Ela possui as suas particularidades em termos de movimentação, por exemplo: o alinhamento do quadril e as posições dos pés em paralelo. Quanto ao posicionamento dos pés, estes estão evidenciados dentro da figura geométrica de um quadrado²⁷, daí a necessidade de se repetir o movimento do corpo em deslocamento; só assim, o bailarino se sentirá mais condicionado para realizá-lo.

Essa movimentação é complexa devido às suas particularidades nas execuções dos exercícios, e leva algum tempo para ser apreendida pela dimensão da estrutura corporal. Tais particularidades dizem respeito a características dos movimentos, quais sejam: intensidade, agilidade, fluência e surpresa.

Na minha concepção, todas essas particularidades da movimentação corporal da Ginga remeteram ao balanço do mar ou da própria onda desse mar, e me arrebataram a uma jornada em mares nunca antes navegados por mim, de águas furiosas e tenebrosas da eloquência corpórea da Ginga. Instigado por essas sensações, pensei nesses gingados corporais e concebi variadas possibilidades de criação para a dança, transformei significados e estabeleci uma conversão semiótica na passagem dessa movimentação da capoeira à movimentação da dança para a cena.

²⁷ A figura geométrica do quadrado foi integrada ao “ensino” da capoeira regional por Mestre Bimba. Sobre isso, tratarei no item 2.4.1 deste capítulo.

2.1.2 Cocorinha

O movimento da Cocorinha é executado por um agachamento com o apoio de uma das mãos no chão e a outra na altura da cabeça para proteção. Tal movimento se dá por meio do “efeito mola”, ou seja, o corpo em sua verticalidade, em momentos de execução, segue para baixo mais próximo ao chão.

[Nessa] movimentação da capoeira vê-se a verticalidade do corpo e ao mesmo tempo um toque de recolher desse corpo, ou seja, o corpo que sofre algo comprimido, tendo a sua trajetória de movimentação saindo do plano alto para o médio, e já havendo o contato da mão no chão [alcançando o plano baixo] (Santos, 2011, p.56).

A repetição da ação motora da cocorinha faz com que o corpo busque uma forma comprimida, potencializando a busca do chão ou do movimento ao chão.



Fotos 12, 13 e 14 – Movimento da Cocorinha pelo Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Silva (2008, p. 26) assim relata: “esse movimento da capoeira sempre me lembra a posição fetal, ao qual, de modos diversos, procuramos retornar inúmeras vezes em nossa vida, principalmente quando nos encontramos em situação de fragilidade, desprotegidos”.

De fato, o movimento corpóreo na Cocorinha é considerado de defesa, tanto que a mão na altura da cabeça tem o fim de proteção. Essa movimentação da capoeira provavelmente surgiu durante as fugas dos negros, quando suas sensibilidades ou percepções estavam à “flor da pele”, e a qualquer sinal da presença do capitão da mata, o corpo do

escravo fugitivo descia ao chão com a intenção de se esconder ou no ato de sua própria defesa.

Para efeito artístico, no ato de convergir a Cocorinha para o palco, foram evidenciados vários signos por meio das movimentações, principalmente nos níveis baixo, buscando uma estética da movimentação não como o virtuosismo, mas como estranhamento das células criadas. Essa movimentação foi ressignificada para a cena em conexões com outras movimentações.

2.1.3 Aú

No movimento corpóreo do Aú, há uma transferência da massa do corpo no ato de sua execução, usando os braços como ponto de partida do movimento, percebendo-se um alinhamento da cabeça, tronco e pelve, quando o movimento leva o corpo a ficar invertido, aparentemente faz-se no ato invertido do corpo a letra “A”, com os braços e a letra “U”, com as pernas (Santos, 2011, p.56).

No Aú, os bailarinos ficaram bem à vontade no decorrer dos laboratórios, e puderam reproduzir a “estrela” das brincadeiras de infância, momento que é semelhante àquele. O movimento do Aú foi ensinado começando pela “estrela”, depois sendo aperfeiçoado o formato da letra “U” nas pernas, embora esse formato seja descaracterizado em uma roda de capoeira.



Fotos 15, 16 e 17 – Movimento do Aú, pelo Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

A movimentação do Aú é bastante utilizada no mundo dos capoeiras. A agilidade e a fluência da movimentação em inversões do corpo me suscitaram vários sentidos, por exemplo, de inversões dos valores sociais como uma busca de equilíbrio entre as classes sociais. Creio que a sua dimensão estética na dança diz respeito à permanente busca do equilíbrio periférico do corpo, da organização ou sequências das linhas corporais que proporcionam a qualidade dessa movimentação. Quanto à sua forma no ato de conversão, foram necessários estímulos de pesquisa de movimentos, de transformação ou desconstrução da movimentação, sempre conectando as particularidades de células de movimentos a outras ações.

2.1.4 Rolê

A execução do movimento corpóreo no Rolê se dá em contato das mãos e dos pés com o chão, realizando um giro por completo de forma de espiral, esse movimento pode ser utilizado em várias direções do espaço, onde o [capoeira] tem a possibilidade de “brincar” com essa movimentação, onde a mesma pode ser realizada a partir do nível alto, passando pelo plano médio com as mãos em contato com o chão [alcançando o plano baixo]. Nesse sentido, vai haver um deslocamento do posicionamento do corpo, devido a entradas e saídas propostas por essa movimentação (Santos, 2011, p.57).

Os movimentos de repetição do rolê praticados pelos bailarinos se deram de uma forma bem espontânea, porque essa movimentação é livre quanto ao uso do espaço, uma vez que o seu objetivo é “escapar” dos “golpes” do “adversário” e ao mesmo tempo preparar o movimento de “contra-ataque”.



Fotos 18, 19 e 20 – Movimento do Rolê pelo Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

A movimentação do Rolê na capoeira me fizeram pensar nas agilidades e destrezas corporais do capoeira, pois os movimentos de “fuga” são constantes, e, embora aconteçam geralmente no nível baixo, também alcançam o nível médio. Neste, quanto mais rápido, melhor, exigindo-se eficácia na agilidade. A sua dimensão artística requereu experimentações de movimentos, tendo sido trabalhado um corpo maleável.

2.1.5 Queda de Rim

O movimento corpóreo da Queda de Rim, segundo Silva (2008, p. 59), “à primeira vista, parece ser um movimento muito complexo, no entanto, com um bom entendimento da sua mecânica, a aprendizagem pode ser adquirida de forma organizada e simples”.

Por conseguinte,

Deve-se pensar na execução corpórea realizada pela potencialidade corporal dos músculos dos braços (bíceps e tríceps), e um bom trabalho nos músculos do abdômen, onde a força irá predominar em sua execução. O movimento da Queda de Rim é realizado a partir do movimento da cocorinha, e apoiando-se nas palmas das mãos o corpo é sustentado para o lado (direito ou esquerdo) com os membros inferiores suspensos e apoiados nos braços próximos ao chão (Santos, 2011, p.57).



Foto 21 – Movimento da Queda de Rim pelo Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.

Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Nessa movimentação, a particularidade do nível baixo é essencial ao capoeira para mostrar força e ao mesmo tempo agilidade. Relacionei essa movimentação da capoeira a estruturas corporais genuinamente trabalhadas por meio das ações musculares, em especial a

força e equilíbrio. A força nesse movimento me remeteu ao porte físico “avantajado” dos negros escravizados ou libertos. Essa imagem me ofereceu suporte e estímulo para a criação, mobilizando-me a transformar essa movimentação ordinária em realidade no campo da arte.

2.1.6 Negativa

O movimento corpóreo na Negativa, segundo Silva (2008, p. 27), “é [...] similar à cocorinha, pois contém a mesma natureza ou estrutura (forma e dinâmica) da espiral ou de agachamento existente nesta, podemos dizer que a negativa é um prolongamento da cocorinha”.

Observei duas sequências de movimentações: a primeira, a Cocorinha, uma estrutura fechada corporalmente; e a segunda, a Negativa, cuja estrutura é mais aberta e alongada referente à perna, podendo-se utilizar tanto a perna direita quanto a esquerda para sua execução.



Fotos 22 e 23 - Movimento da Negativa pelo Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

O movimento da Negativa foi bem compreendido pelos bailarinos, mas só depois de algum tempo nos laboratórios, em face da dificuldade da sua sustentação, que é o momento mais importante deste. No começo, os bailarinos deixavam o movimento um tanto relaxado, não essa sendo a intenção, e sim de estabilizá-la no ar rente ao chão. Para isso, sempre afirmei nos laboratórios o trabalho de força dos músculos do abdômen, essencial também para o bailarino.

2.1.7 Esquiva

Segundo Silva (2008, p. 39-40), a Esquiva “está diretamente relacionada com a negaça [engodo, isca, chamariz] e a negativa, ao mesmo tempo em que tem sua independência. Negaça é engodo, isca. Negativa é negar, também no sentido de contestar”. A Esquiva pode ser executada de várias formas, como se fosse “um pêndulo”, mas criando as diversidades de mobilidades do tronco. Nessa perspectiva desta movimentação na roda de capoeira, a Esquiva serve para estudar o opositor, no sentido de evidenciar as “manobras” corporais a serem utilizadas pelos capoeiras a fim de livrar-se de golpes e chutes.



Fotos 24, 25 e 26 – Movimento da Esquiva, pelo Contra-Mestre Canela. Belém, 02/02/2011.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

A Esquiva é considerada o jogo corporal do capoeira, pois nesse movimento existe a liberdade de se movimentar, o que ressalta o caráter complexo de sua movimentação, que envolve uma liberdade associada à aplicação de elementos de outras movimentações mais “ofensivas” da capoeira (Santos, 2011, p.60).

Observei que a Esquiva reflete a influência de seu caráter “mandingueiro” sobre os movimentos mais “ofensivos” trazidos da Negativa. Essas movimentações foram percebidas, compreendidas e executadas pelos bailarinos, pois requereram certo “relaxamento” do corpo, em virtude de transparecerem uma soltura corporal; porém, estes possuem dinamismo em aplicar estes golpe.

Foram realizadas várias repetições desses sete movimentos básicos da capoeira regional, nos laboratórios desenvolvidos para pesquisa. Também sempre eram realizados

exercícios de força pelos bailarinos, dentre quais, o exercício de apoio nos braços e abdominais.

Nesse processo de repetições de movimentos corporais, os bailarinos aos poucos foram se identificando com a capoeira, apesar de os laboratórios terem sido orientados por mim, um bailarino coreógrafo-pesquisador, que é um capoeirista e não um capoeira. O interesse da bailarina Leidiana Ribeiro a respeito dessa diferença fez com que em março de 2011, ela buscasse algumas aulas de capoeira com um capoeira, e, assim, experimentasse alguma sensação diferenciada do que estava vivendo nos laboratórios dirigidos por mim. Após a experiência, ela me relatou o seguinte:

Hoje fiz uma aula de capoeira no colégio Augusto Meira, pela parte da manhã e foi muito bom ver de fato aqueles movimentos, os movimentos aqui aprendidos por mim não têm diferença alguma, porém observei outros tipos de movimentos que realizei na prática e foi fácil-fácil, inclusive o professor me perguntou se eu já fazia capoeira há muito tempo, respondi que não. Ele me convidou para fazer as aulas constantemente. Respondi que talvez sim (Ribeiro, 12/03/2011. Depoimento).

Depois de algum tempo, no período de abril a setembro de 2010, por meio dos laboratórios, emergiram as diferenças corporais naqueles corpos de bailarinos, sendo visível um desenvolvimento corporal adaptado à capoeira, em que esses corpos já revelavam uma mudança em sua identidade, em face da potencialização de um capoeira em sua forma corporal.

As movimentações básicas da capoeira regional mencionadas acima me trouxeram várias percepções de suas dimensões físicas, culturais, sociais e históricas. Quando eu as levei para o campo arte, tais percepções me trouxeram ideias na área da Dança, no qual experimentei com os dois bailarinos um processo criativo de metamorfosear aquelas dimensões, porque as ressignificávamos, fosse em exercícios, fosse para a cena, em várias possibilidades de criação. Nesse processo, iniciado com a aplicação das movimentações básicas da capoeira regional, estas já deixaram de ser da capoeira, então convertidas para a realidade da dança.

2.2 AS SENSações CAUSADAS PELAS MOVIMENTAÇÕES DA CAPOEIRA EM CORPOS DE BAILARINOS

O aprendizado nesta primeira etapa, como proposta de corpos *e* corpos, consistiu em uma forma de realizar os movimentos corpóreos da capoeira, por meio da repetição especificamente dos movimentos básicos desta. Para isso, estes movimentos foram primeiramente praticados por mim durante nove meses em campo (Santos, 2011). Convivendo com os capoeiras, pude perceber e praticar determinadas ações de movimentos e, conseqüentemente, levá-los aos intérpretes-criadores, que desde então tiveram contato com tal prática. Desse modo, eles desenvolveram uma certa identificação com os movimentos. Sobre esta etapa, coletei alguns depoimentos, a partir da seguinte pergunta: Quais as sensações causadas pelas movimentações da capoeira em seu corpo de bailarino?

[...] difícil, está sendo estranho em virtude de nunca ter praticado a capoeira, embora em alguns movimentos sinto uma certa liberdade, soltura no corpo, às vezes, sensações de relaxamento do corpo, por outro a intensidade de certos movimentos, [...] sensações diferenciadas e identificadas com os mesmos (Ribeiro, 11/06/2010. Depoimento).

O processo está bastante instigante e prazeroso. Embora eu nunca tenha tido contato com a capoeira, creio que estou me adaptando ao processo de construir um corpo-capoeira e ao mesmo tempo entender determinados movimentos da mesma. Mas está sendo novidade para o meu repertório corporal na área da dança (Ribeiro, 08/08/2010. Depoimento).

Nunca tive nenhum contato com a capoeira, já vi algumas rodas e gosto das suas movimentações [...]. O processo está sendo muito bom, mas é complicado realizar alguns movimentos da capoeira, mas estou aprendendo pouco a pouco [...], pois as movimentações da capoeira são complexas (Góes, 08/08/2010. Depoimento).

Os depoimentos acima registram uma reação já esperada, ou seja, o estranhamento dos bailarinos no primeiro contato com a capoeira quanto às execuções dos movimentos e a dificuldade de perceberem e se adaptarem àqueles movimentos, que compunham uma linguagem corporal diferente para eles. A capoeira requer mandinga (“malícia”), e para os dois bailarinos encontrarem essa mandinga, essa “malícia” da capoeira, foi preciso vivenciá-la. Por ser um trabalho corporal diferente e o movimento nascer de uma forma internalizada, houve necessidade de certo tempo até que os corpos dos bailarinos se apropriassem da

mandinga, e bem mais tarde, extrapolassem a sua “utilidade” no jogo da capoeira, e tornassem a sua expressividade “gratuita” na dança.

Não há técnica ou cultura corporal da capoeira nesses dois corpos, e talvez por isso mesmo tais corpos podem ter sido mais interessantes e melhores de trabalhar, porque estavam livres da “forma”. Nesse entendimento, foi necessário obter compreensão dos movimentos corporais da capoeira para os “corpos diferentes”, no sentido de buscar como potencializar aqueles corpos-bailarinos.

Nessa primeira etapa do processo, observei detalhes daquele estranhamento da partitura corporal da capoeira. Porém, mesmo sendo diferentes, os movimentos da capoeira que são movimentos tanto quanto há outros em danças, com particularidades. Mas nesse momento foi importante levar em conta a não prática corporal da capoeira por Leidiana Ribeiro e Tiago Góes. Leidiana identificou algumas características do próprio movimento desta que podem ser relacionadas com a dança contemporânea, com a qual ela está familiarizada, como “liberdade”. Mas, quando Leidiana falou em liberdade de movimento, acredito que essa certa “liberdade” estava condicionada ao fato de a intérprete pensar em movimento como dança, o que esta última torna uma finalidade “gratuita”, “sem fim”, diferente da capoeira, cujo jogo, por mais livre que seja, exige a “utilidade” do movimento, para atender ao objetivo ou ao fim da “defesa” ou do “ataque”.

Outras características de movimentações corporais, como a soltura do corpo, as sensações de relaxamento, a intensidade de movimento e as sensações prazerosas, foram relatadas pela própria Leidiana Ribeiro, enquanto percepções de particularidades corporais, quando entrou em contato com a capoeira.

2.3 A NECESSIDADE DAS REPETIÇÕES

Durante o meu já mencionado período de vivência da capoeira regional, junto ao grupo Capoeira Brasil, em Belém, percebi e experimentei, entre outros processos, a repetição de movimentos. Quando falo em repetição, refiro-me ao fato de eu estar literalmente repetindo as movimentações realizadas pelo líder do grupo, o Contra-Mestre Canela, que explicava ser aquele momento de “pura” repetição: “um dos aprendizados na capoeira [é] por meio da repetição de movimentos”. A prática da dança também requer este procedimento.

Do mesmo modo, o depoimento a seguir de Leidiana indica que, para o estudo específico de movimentos, é necessário primeiramente familiarizar-se com eles, apreendendo-

os, pois o corpo-bailarino e o corpo-capoeira, assim como o movimento na dança e o movimento da capoeira, são diversos entre si, não obstante haver a possibilidade de potencializar o corpo-capoeira no corpo-bailarino. Isto foi possível por meio de repetições, a partir das quais os dois bailarinos compreenderam a “mecânica” dos movimentos da capoeira regional. Segue abaixo o depoimento de apenas um bailarino.

Agora compreendo a tua ideia de repetição, eu como bailarina sempre fui obrigada a repetir, pois havia que repetir, se eu não repetisse não participaria das coreografias, foi sempre assim, com repetições e intermináveis “de novo: 7 e 8” [...]. Hoje ainda é presente, mas a tua ideia de trazer a capoeira como forma de aprendizado e movimentação me deixou instigada cada vez mais. Quanto ao processo repetitivo das movimentações da capoeira, está sendo muito bom, hoje o meu corpo já está adaptado, meus movimentos e amplitudes corporais melhoraram bastante [...]. Agora percebo o meu corpo maleável com ginga, “malandreado”, como você sempre falava, o potencializar o corpo-capoeira. Acho que estou conseguindo perceber e entender um corpo potencializado (Ribeiro, 15/04/2011. Depoimento).

Além dessa particularidade da repetição, percebo o que há em comum entre capoeira e dança no campo da movimentação: é que ambas são possíveis somente a partir do movimento; assim como o que há de diferente entre elas é a presença ou ausência do lúdico, pois há o movimento com um “fim” evocado pelo jogo na capoeira, e um movimento com o “fim”. estético e da “gratuidade”, na dança. Nesse campo, por meio das repetições, foram se aprimorando os movimentos ditos da capoeira, para o bailarino compreendê-los e apreendê-los, pois nesse campo o corpo só aprende se repetir. Assim, no corpo dos bailarinos participantes desta pesquisa introjetou-se em potência o corpo capoeira, permitindo que o movimento passasse a trazer inúmeras potências: da capoeira, da dança etc.

O depoimento de um dos bailarinos evidencia mais uma vez impressões sobre esse procedimento das repetições dos movimentos da capoeira:

[...] movimentos diferentes, amplos, rasteiros, ondulatórios, energéticos, sei lá, uma espécie de entusiasmo corporal, cansaço muito cansaço [...]. Será, Berg, que isso que estamos fazendo pode ser uma espécie de condicionar o corpo? Se for um tipo de condicionamento para o corpo, estou gostando, apesar de incomodar o meu joelho, a sobrecarga do joelho é intensa, os exercícios de flexão das pernas são intensos, só falta eu gritar no momento de

sentir o ácido lático em meu corpo²⁸. Mas estou adorando as dores, o cansaço, as repetições, creio que essas repetições são importantes para mim, pois sempre fui condicionada a esse tipo de repetições na dança, não como essas, é claro, e esse processo está sendo bem interessante, principalmente ouvindo as músicas de capoeira com os seus sons de berimbau e pandeiro (Ribeiro, 11/08/2010. Depoimento).

Mas não foi tão simples para os bailarinos participantes desta pesquisa trabalhar o aprendizado das repetições de movimentos. Por que as repetições? A resposta seria, então, simples, clara e objetiva: porque o corpo precisa se adaptar aos movimentos da capoeira, até então “novos” para aqueles bailarinos. Obviamente todo corpo, quando traz para si algo novo, precisa da repetição, mas, como evidencia acima a fala de Leidiana Ribeiro, não se trata de um evento fragmentado, porque envolve o ouvir, olhar, observar, para incorporar literal e de forma integrada uma ação pela repetição.

Além disso, não há imitação e tampouco repetição 100%, porque cada corpo tem a sua particularidade na realização de movimentos. Posso dizer que o que há é uma “intenção” de “repetição”, logo, falar em repetição é apenas uma força de expressão, em vista do objetivo de fixar determinados movimentos. Nesta investigação, segui as etapas de um processo realizando o *step by step*, ou seja, degrau por degrau, a fim de alcançar o objetivo geral desta pesquisa, iniciando pela repetição.

Nesse sentido, o termo “repetição” ou a expressão “repetição de movimentos” não interdita a criação, que pressupõe liberdade, embora ordinariamente pensar em repetição de movimentos pressuponha “amarras”.

²⁸ O melhor remédio para combater o excesso de ácido lático que provoca dores musculares é mais exercício, só que em doses menores, segundo o médico especialista em esportes, Luiz Eduardo Martins Castro, da Escola Paulista de Medicina. Quando uma pessoa realiza esforço físico, seu organismo "queima" glicose, que está armazenada no corpo, principalmente com o oxigênio proveniente da respiração. Essa reação produz energia. Se o exercício estiver além do que o atleta está condicionado a fazer, a queima da glicose por meio do oxigênio não será suficiente e o organismo a queimará sozinha. Essa reação solitária produz o ácido lático, que é um dos causadores das dores musculares. <http://super.abril.com.br/esporte/como-eliminar-acido-latico-causado-exercicios-fisicos-488409.shtml>. Acesso em: 18/07/2011.

Segundo Ciane Fernandes (2007, p. 46):

Em sistematizadas técnicas de dança, como o balé clássico e muitas formas de dança moderna, a repetição é parte do treinamento e do processo criativo. Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de sequências de movimento pré-estabelecidas é um método básico para o aprendizado técnico. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar a sequência aos [bailarinos], que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memorizá-los. [...] no processo criativo de Bausch, a repetição não confirma nem nega os vocabulários impostos nos corpos dançantes [...] a repetição é parte estrutural no processo criativo do Wuppertal Dança-Teatro.

O meu entendimento é de que o processo criativo se dá em várias possibilidades e, dependendo de cada criador, tais possibilidades incluem a repetição como imprescindível em quaisquer dos estágios ou momentos dos processos de criação cênica. Alguns autores-criadores já haviam pesquisado estes processos, por exemplo, o caso citado de Pina Bausch, que estimulava um aprofundamento de ideias nos corpos de seus intérpretes-criadores.

A pesquisa dessa coreógrafa e diretora se baseava na repetição. Bausch trabalhou com determinadas construções coletivas de textos; em seguida, com os textos organizados, realizava as cenas de interpretação e movimentações, que eram repetidas várias vezes, para que os intérpretes entendessem as intenções e o dinamismo corpóreo que, às vezes, conectavam com os objetos em cena: “[...] as cenas foram inicialmente organizadas em duas categorias ou variações de repetição, com suas subdivisões: repetições formais e repetições implícitas no processo criativo da obra” (Fernandes, 2007, p.43). Dessas repetições, interessam a esta etapa da pesquisa as formais, “obsessivas”, isto é, a “exata” repetição de uma frase de movimento. Os bailarinos participantes desta investigação tiveram de seguir a “exata” repetição de sequências corporais dos movimentos da capoeira (“repetição obsessiva”), rompendo, em princípio, com a expressão espontânea da dança. O objetivo era de que as repetições dos movimentos corporais da capoeira fossem potencializadas nos corpos de bailarinos.

É bom frisar que a repetição no processo de criação em Bausch não tem o sentido de treinamento que alguns autores julgam apropriado para atletas e para artistas. Embora alguns autores e coreógrafos utilizem a repetição como parte de treinamento, não me aprofundarei nesse aspecto, mas em evidenciar o “treinamento” como uma forma de utilização de técnicas

e de construções de células de movimentos, e, conseqüentemente, as incansáveis repetições realizadas por alguns bailarinos.

A repetição como forma de “treinamento” é de certo modo evocada na área da dança como uma fórmula para aprimorar o corpo técnico e condicionar o preparo físico-corporal do bailarino. Considero que o termo não seja apropriado para tal área, embora em minha vida artística eu o tenha escutado de professores e coreógrafos. Pois bem, para esse capítulo proponho o termo repetição como resultado artístico de potencialização dos movimentos da capoeira nos corpos-bailarinos. Este resultado exige observar e realizar repetidas vezes tais movimentos a fim de se alcançar o aprimoramento corporal da capoeira.

É nesse sentido que justifico a primeira etapa do processo em criação se chamar “corpos e corpos”, isto é, quando os bailarinos potencialmente com os movimentos da capoeira perceberam as ações de incorporar um capoeira em suas mandingas e gingas ; e, conseqüentemente, as ações corporais de um capoeira presentes em seus próprios corpos. Enfim, os capoeiras não estão de corpo presente, mas os bailarinos estão lidando com os movimentos dos corpos destes. Desse modo, percebo que a ação de “repetir” é necessária para que os bailarinos possam incorporar os movimentos, antes da apropriação no sentido de criação, da ressignificação propriamente dita, porque daí surgem os estímulos para a criação de novas células de movimentos.

2.4 A APLICAÇÃO DAS MOVIMENTAÇÕES BÁSICAS DA CAPOEIRA REGIONAL

O objetivo das repetições nos laboratórios nessa primeira etapa de “corpos e corpos” era executar os movimentos, não apenas executar por executar, mas buscar incorporar a mecânica e as técnicas daquelas movimentações, de tal modo que com o passar do tempo fossem conscientemente ativadas (potencializadas) nos corpos dos bailarinos. Lembro-me muito do nosso primeiro dia de prática corporal da capoeira, assim como lembram Tiago e Leidiana em seus depoimentos:

Muitas sensações, a primeira a falta de coordenação motora de alguns movimentos, mas gostei da Ginga, apesar de estar um pouco dura corporalmente, mas para o primeiro dia está ótimo. Apesar de nunca ter feito capoeira, mas sempre tive vontade de fazer e o momento é esse (Ribeiro, 28/05/2010. Depoimento).

[...] muito complicado, muito cansativo, as execuções de movimentos me matam, as minhas pernas doem, meu coração só falta sair pela boca, me sinto um robô fazendo esses movimentos. [...] mas gosto da parte quando é para levantar as pernas... Elas sobem bastante. Como é o nome daquele movimento que se abaixa coquinho, cócoras? (Góes, 28/05/2010. Depoimento).

O movimento ao qual Tiago se refere é o da Cocorinha, um movimento de defesa na capoeira, conforme esclarecido no item 2.1.2 deste trabalho. Para apreender a dinâmica desse movimento, como a dos demais, tem-se que realizar várias repetições até introjetar no corpo a sua mecânica e a sua técnica. Saliento que tal repetição é para o aprimoramento (potencialização) do movimento.

O primeiro movimento que ensinei a Leidiana e Tiago foi a Ginga, pois como orientava Mestre Bimba, criador da capoeira regional no Brasil (Campos, 2006, p.36): “a ginga [é] o primeiro movimento a ser ensinado aos alunos”.

2.4.1 Aspectos de metodologias de aplicação da capoeira nos laboratórios da pesquisa

Para o ensino da Ginga, Bimba desenhava, no chão, a figura de quatro quadrados, cada um medindo 40 centímetros (de cada lado), contidos em um formato maior de um grande quadrado. Nesse desenho, o aluno começava o movimento da Ginga, até condicionar o seu corpo para o movimento. Abaixo, a figura criada por Mestre Bimba:

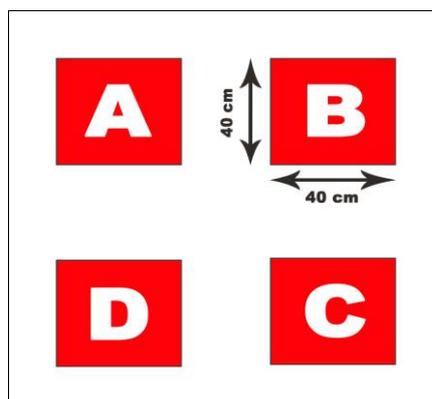


Figura 6 – Quadrado de Mestre Bimba.
Fonte: Santos (2011, p.30).

A figura geométrica acima, utilizada por Bimba em sua metodologia de ensino, era aplicada até que o aluno fixasse o caminho corporal para aquele movimento, na sequência A-

B-D-C, que envolve a forma de pisar no quadrado, a troca de pés e pernas e a sensação de “balanço do mar”. Esse é o corpo na Ginga, fundamental para o capoeira e capoeirista.

O uso do espaço no ensino da capoeira por Mestre Bimba aproxima-o do teórico do movimento, Laban, em virtude de este estudar os movimentos relacionando-os espacialmente a figuras geométricas, identificadas como formas cristalinas. Segundo José Lopes (2004), “Laban é o primeiro cientista da dança. Utiliza a Física e Matemática. É um platonista que utiliza as idéias dos sólidos geométricos e, a partir daí, analisa e cria ferramentas de trabalho”. Como pude observar por meio das leituras, “Laban utilizava os fundamentos da geometria e [aplicava-os] para pensar movimento no espaço, atualizando deste modo, a meu ver, antigos conhecimentos para um novo uso” (Lacava In: Mommensohn e Petrella, 2006, p. 175)²⁹.

O ensino da Ginga e demais movimentações básicas da capoeira regional consistiu em orientação aos dois bailarinos, para que interagissem com os movimentos desta, primeiramente demonstrados por mim quanto à maneira de como proceder, abordando as passagens de movimentos, sempre evidenciando as intenções de “defesa” e de agilidade, as entradas e saídas de “ataque”, e “contra-ataque”, explicando a ação motora relacionada com os movimentos. Os bailarinos percebiam e se adaptavam àqueles movimentos até então desconhecidos para eles.

A explicação verbal é importante nessa etapa e evidencia o método básico para esse aprendizado. Em minha experiência junto ao grupo Capoeira Brasil em Belém (Santos, 2011), observei que o Contra-Mestre Canela explicava a sequência dos movimentos corpóreos, a intenção destes, detalhando-os por onde (no espaço) devem passar e suas aplicações. Isso técnica, assim como acontece em aulas de dança, por exemplo, em que o professor vai explicando detalhes das movimentações para o aluno.

As aulas de capoeira se davam pela demonstração das particularidades de cada movimentação, seguida das explicações necessárias. Apliquei o mesmo processo que o Mestre Bimba usou com seus quadrados vistos acima: peguei as mãos dos bailarinos para identificar o movimento da Ginga e, em aulas mais adiante, recortei os quadrados em seus centímetros ideais utilizados por Bimba e os pus no chão, para completar o processo de condicionamento do movimento, trabalhando os deslocamentos dos corpos no espaço físico. Com o tempo, os bailarinos passaram a condicionar a movimentação da Ginga e, com isso, desenvolveram a consciência corporal de como esta é realizada e trabalhada no espaço físico.

²⁹ As relações entre movimentações corporais e espaço, tratadas por Mestre Bimba e Laban, são objeto do terceiro capítulo deste estudo.

Os coreógrafos sabem que as mudanças de espaço para os bailarinos, na maioria das vezes, são complexas. Assim, por meio das repetições da trajetória no espaço, os corpos foram sendo condicionados para aquele movimento. Abaixo, apresento o desenho do espaço utilizado pelos bailarinos nos laboratórios de repetições dos movimentos no espaço físico:

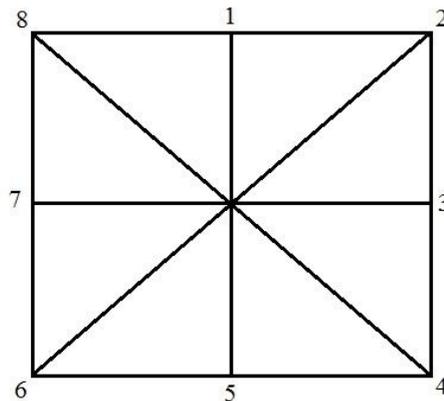


Figura 7 – Representação visual do espaço utilizado pelos bailarinos.

Arte: Allan Lima

O desenho acima é uma forma de os bailarinos visualizarem o espaço onde seus corpos se inserem e experimentam o próprio espaço, movimentos, posicionamentos e expressividades. São visualizados uma frente (1) com: uma diagonal direita (2), uma lateral direita (3) uma diagonal direita fundo (4), um fundo (5), uma diagonal esquerda fundo (6), uma lateral esquerda (7) e uma diagonal esquerda (8). Essa consciência espacial é importante porque o corpo do intérprete-criador deve estar inserido em um contexto “territorial” para a dança, sendo imprescindível conhecer o seu próprio “território” de trabalho corporal.

2.4.2 O Princípio da Respiração e das Correntes de Movimento de Bartenieff nos laboratórios

Para realizar movimentos é preciso ter técnica, independentemente de como estes sejam. Os movimentos corpóreos da capoeira também requerem técnicas, e, entre essas técnicas a respiração é fundamental, devido à carga excessiva de repetições de movimentos. Segundo Fernandes (2006), a respiração é suporte importante para a qualidade de movimentos. Como a primeira etapa desse processo foi de intensas repetições, era requerido saber “soltar” e “reter” o ar. Para isso, junto com os dois bailarinos, foram criadas sequências

de movimentos baseadas naqueles da capoeira, como exercícios preparatórios que antecederam os movimentos repetitivos. Tais exercícios tiveram como suporte teórico o chamado “Princípio da Respiração e das Correntes de Movimento”, do Sistema Laban/Bartenieff. Segundo Fernandes (2006, p. 52), Janis Pforsich (1994) entende que a “a técnica corporal criada por Bartenieff e aprimorada por seus discípulos baseia-se em dez princípios básicos, que abordam desde a respiração e postura até a expressividade e a relação com o espaço”. O primeiro destes, isto é, a respiração, é o que interessa a este estudo.

Sobre o princípio da Respiração e das Correntes de Movimento, Fernandes explica:

A respiração como suporte para o movimento corporal é fundamental no treinamento corporal do ator-[bailarino], estabelecendo uma sincronia para a expressão simultaneamente corporal e vocal. Todos os exercícios de Bartenieff baseiam-se na respiração abdominal, ou seja, inspirando-se profundamente até a região do abdômen (Fernandes, 2006, p. 53).

Nesse princípio, segundo Fernandes (2006, p. 53), “a grande maioria dos movimentos ocorre na expiração, aproveitando-se o impulso do músculo Iliopsoas”.

A sequência criada por mim para os dois bailarinos envolvidos nesta pesquisa, como uma forma de aquecimento e alongamento corporal, seguiu um padrão de organicidade corporal do indivíduo (respiração – inspiração – expressividade) e teve a seguinte estrutura:

2.4.2.1 Posição do Esquisito

Os bailarinos ficavam em uma posição ereta com as pernas fechadas e os braços ao longo do corpo com as palmas das mãos voltadas para trás em forma de concha. Em seguida, faziam uma inspiração, retendo o ar nos pulmões por volta de três segundos, e então soltavam o ar expelindo pela boca e, ao mesmo tempo, abriam as pernas em uma segunda posição paralela na mesma direção do alinhamento do quadril, até esvaziarem o diafragma, arqueando levemente a coluna para frente, realizando uma contração, enquanto o foco (olhar) ficava voltado para frente com a expressão facial tensa. Finalmente, inspiravam e expiravam e retornavam para a posição inicial. Esse exercício era repetido três vezes.



Fotos 27 a 30 – Posições do exercício do Esquisito.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

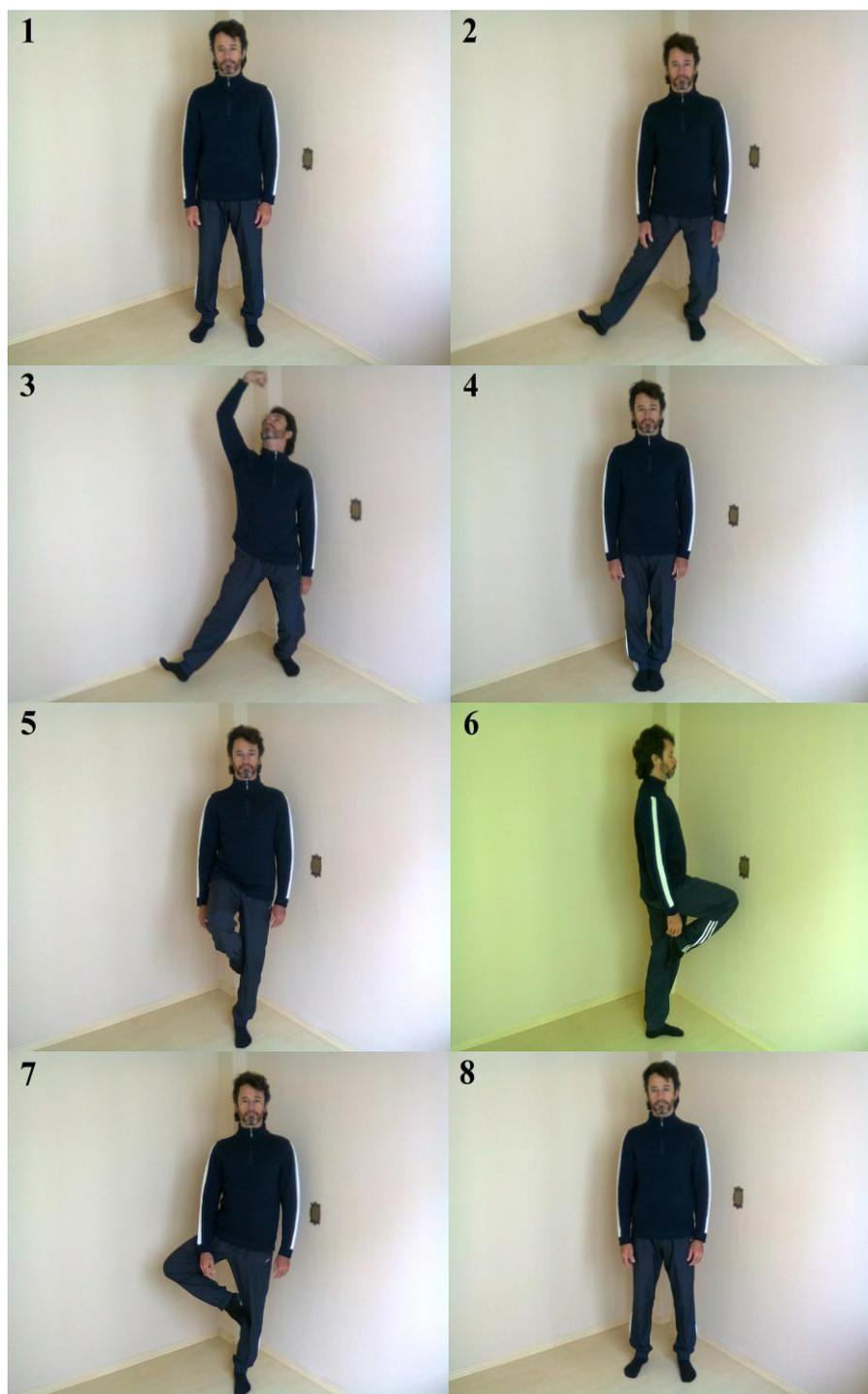
2.4.2.2 Estátua

Na segunda posição paralela, os bailarinos mantinham suas pernas com os pés paralelos alinhados com o quadril e mãos na linha do corpo. Eles inspiravam retendo o ar e fazendo ao mesmo tempo o *demi-plié*³⁰ com a perna esquerda. Eles levavam a perna direita para a lateral com o calcâneo ao chão e flexão de pé em posição *en dehors*³¹, ao mesmo tempo em que elevavam o braço direito pela lateral do corpo até chegar a sua amplitude máxima. Então, eles faziam um contorno com a articulação do punho voltado para os olhos e depois expiravam o ar pela boca até esvaziar os pulmões e permaneciam na mesma posição. Contavam até três e ficavam na posição estátua. Em seguida, faziam simultaneamente a inspiração do ar com um movimento súbito unindo as pernas com os pés paralelos e uma elevação do joelho, até ficar no *passé en dedans*³², finalmente, e ao mesmo tempo, expiravam o ar pela boca, com as pernas em *passé en dehors*, inspiravam e expiravam o ar pela boca, voltando à posição inicial.

³⁰ *Demi-plié*: joelhos meio dobrados. <http://www.corpoedanca.com.br/dicionario.htm>. Acesso em: 01/11/2011.

³¹ *En dehors* ou *Passé en dehors*: para fora. <http://www.corpoedanca.com.br/dicionario.htm>. Acesso em: 01/11/2011.

³² *Passé en dedans*: a perna para dentro. <http://www.corpoedanca.com.br/dicionario.htm>. Acesso em: 01/11/2011.

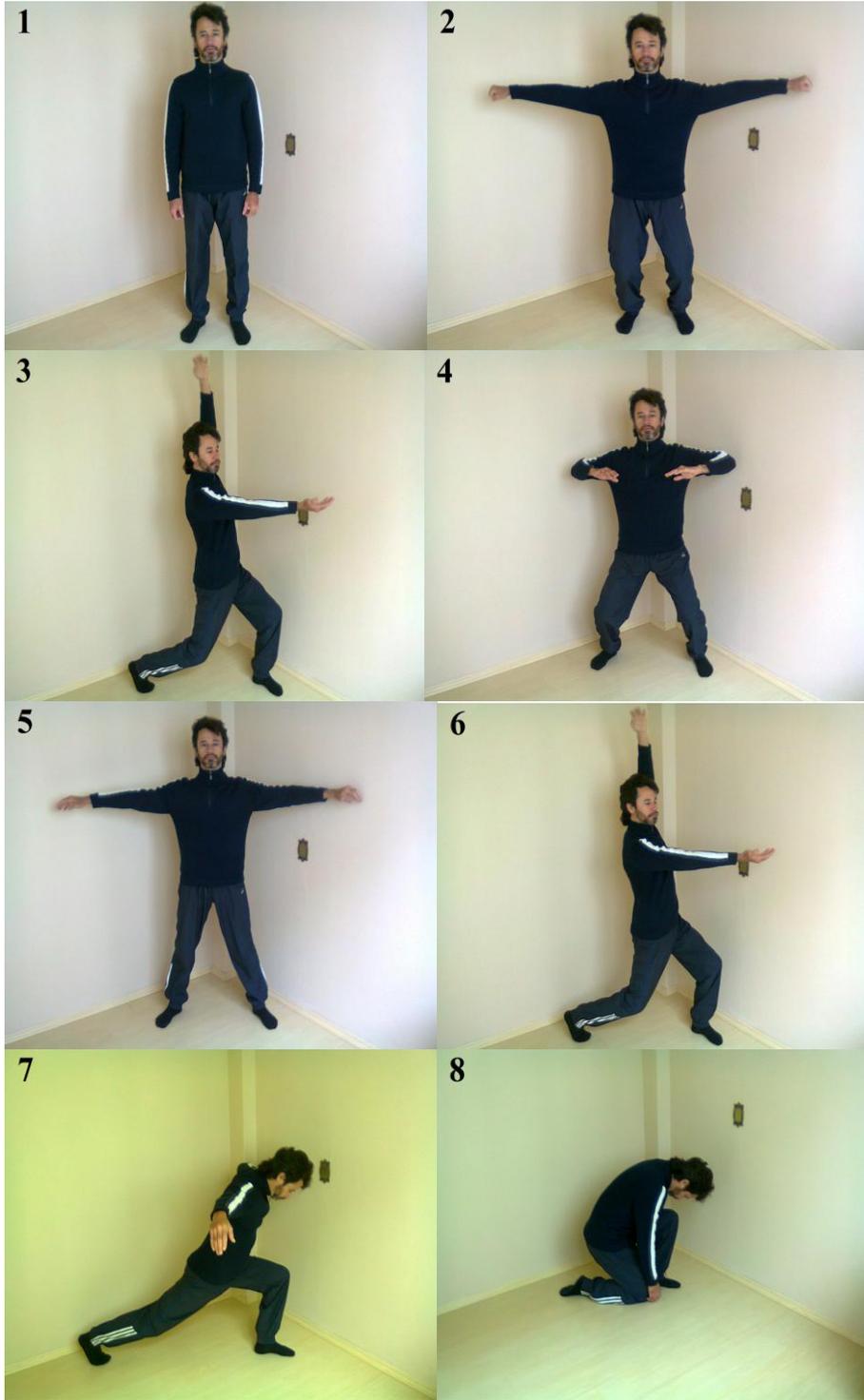


Fotos 31 a 38 – Posições do exercício da Estátua.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

2.4.2.3 Bênção

Na mesma posição do exercício anterior, os bailarinos inspiravam retendo o ar e elevando os braços pela lateral até chegarem à altura dos ombros. Ao mesmo tempo, as pernas realizavam um *demi-plié*. Em seguida, faziam, expirando, o movimento de açoitar com o braço direito, passando pela frente até chegar à sua amplitude máxima, e, ao mesmo tempo, o braço esquerdo com a sua amplitude máxima voltado para cima da cabeça. Logo, então, os dois braços, passando pelo esterno, abriam-se para a lateral, com expiração. Os bailarinos repetiam o movimento de açoitar enquanto seus quadris viravam para o lado esquerdo, expirando o ar. As pernas estavam em posição paralela em *demi-plié*, a perna esquerda à frente. Os bailarinos se joelhavam flexionando a perna esquerda e com o braço direito faziam o sinal da cruz (bênção). Em seguida, faziam o “corredor”, realizando a flexão profunda da perna esquerda; a perna direita estava atrás sobre os artelhos, o olhar voltado para o chão, e os braços estendidos na altura dos ombros. Permaneciam nessa posição por dez segundos. Os bailarinos elevavam o corpo um pouco para verticalidade, mantendo as pernas levemente flexionadas e batiam palma para frente do corpo, realizando o “martelo”, um chute lateral com o perna direita, com o pé flexionado, que, ao tocar no chão, fazia um semicontorno para a direita e

voltava para a posição inicial. A sequência desse exercício era repetida para o lado esquerdo.





Fotos 39 a 54 – Posições do exercício da Bênção.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

2.4.2.4 Repetição em dupla (movimento da Ginga)

Os bailarinos ficavam frente a frente de mãos dadas e realizavam os movimentos da Ginga, alternando as pernas para trás, em duas sequências: a primeira com o corpo ereto e a segunda com o corpo curvado para frente. Os bailarinos repetiam cada sequência durante dois minutos, com intervalo de dez segundos. Depois realizavam a Ginga de frente para o espelho, trocando as direções, começando pelo lado direito e depois pelo esquerdo, ao comando do orientador para as mudanças de posições. O tempo estimado para o exercício era de quatro minutos.



Fotos 55 a 60 – Posições do exercício da Ginga.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

2.4.2.5 Repetição individual (movimento da Bênção)

Os bailarinos iniciavam com a perna direita atrás, com os artelhos ao chão, enquanto a perna esquerda estava à frente flexionada, fazendo um ângulo de 90 graus com o chão. A posição dos braços era livre, geralmente na posição de combate. A cada orientação, geralmente pelo toque do pandeiro (instrumento musical da capoeira), a perna que estava atrás se dirigia à frente do corpo, estendida ao máximo, com os artelhos flexionados. O movimento era compreendido como se o pé empurrasse o oponente. O exercício era realizado em três oitavas, com intervalo de dois minutos. Após algum tempo realizando o exercício, o intervalo foi eliminado.



Fotos 61 a 65 – Posições do exercício da Bênção individual.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

2.4.2.6 Repetição individual (movimento da Negativa)

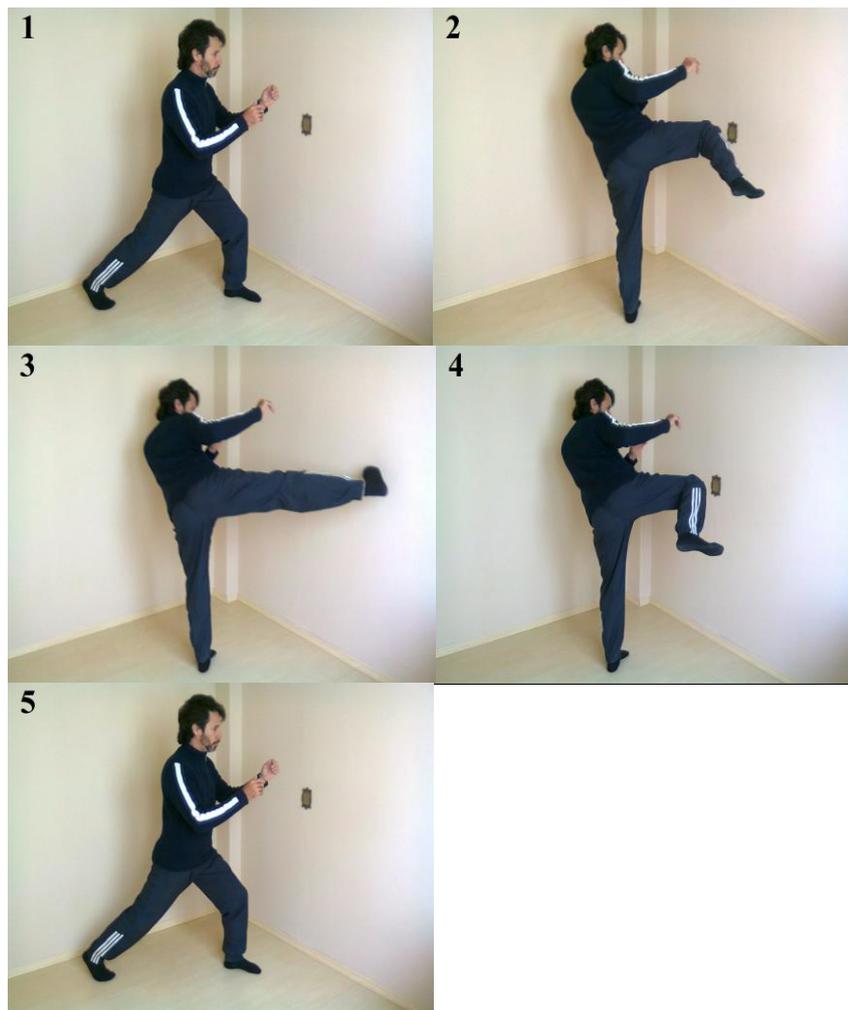
Em segunda posição com os pés paralelos, por meio de um movimento repentino voltado para o chão com o apoio da mão direita, os bailarinos estendiam paralelamente ao chão a perna direita para a diagonal esquerda, com o pé fletido e braço esquerdo na altura da cabeça. Os bailarinos voltavam para a posição inicial, realizando um contorno pela frente do corpo e faziam o movimento para o lado esquerdo. O movimento era realizado seis vezes, sendo três vezes para o lado direito e três vezes para o lado esquerdo.



Fotos 66 a 72 – Posições do exercício da Negativa individual.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

2.4.2.7 Repetição individual (movimento do Martelo)

Os bailarinos iniciavam com a perna direita atrás, com os artelhos ao chão, enquanto a perna esquerda estava à frente flexionada, fazendo um ângulo de 90 graus com o chão. A posição dos braços era livre, geralmente na posição de combate. A cada comando do orientador, geralmente pelo toque do pandeiro, a perna que estava atrás chutava à frente do corpo. Na execução do movimento, o quadril realizava uma rotação lateral e automaticamente a perna acompanhava a trajetória do quadril chutando o ar e voltava para a posição inicial. Para a realização desse exercício, era preciso alinhar o quadril; quando o corpo estava de frente, as cristas ilíacas eram voltadas para frente e os pés sempre paralelos. O exercício era executado em três oitavas, com intervalo de dois minutos. Após algum tempo cumprindo o exercício, o intervalo foi eliminado. O exercício era realizado com os lados direito e esquerdo.



Fotos 73 a 77 – Posições do exercício do Martelo.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

2.4.2.8 Repetição individual (movimento da Cocorinha)

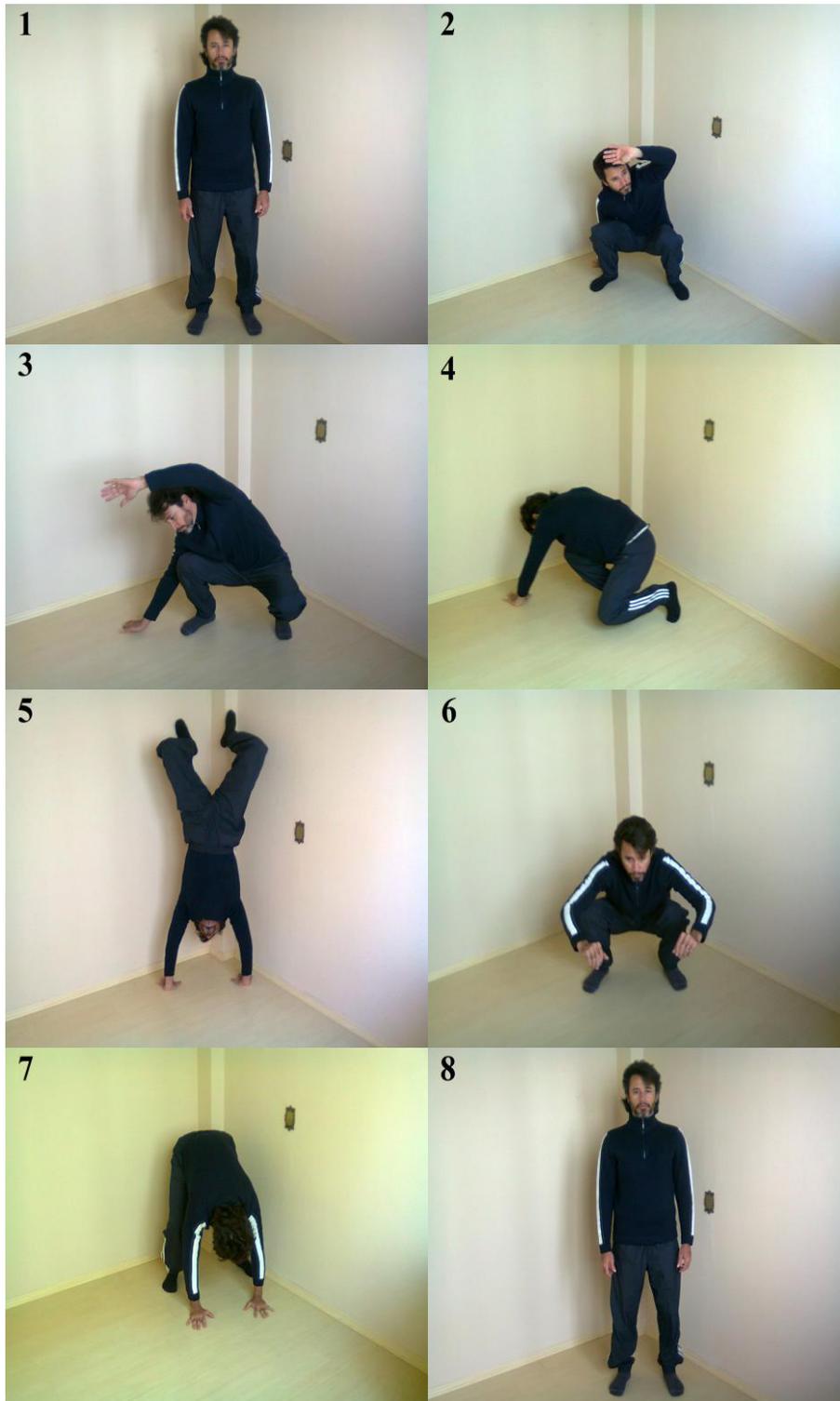
Os bailarinos iniciavam na segunda posição paralela de pé. Inspiravam retendo o ar e o expiravam, fazendo ao mesmo tempo o agachamento corporal para o chão (posição de cócoras), levantando um braço levemente flexionado na altura da cabeça, enquanto o outro ficava no chão dando apoio para a sustentação, e elevavam o corpo retornando à posição inicial. Esse exercício era realizado em duas oitavas para cada lado, alternando o braço, com intervalo de um minuto, depois repetindo a sequência.



Fotos 78 a 80 - Posições do exercício da Cocorinha individual.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

2.4.2.9 Repetição individual (movimento do Aú)

Os bailarinos iniciavam na segunda posição paralela de pé. Inspiravam retendo o ar e o expiravam, realizando ao mesmo tempo o agachamento corporal para o chão (posição de cócoras), levantando o braço levemente flexionado à frente da cabeça e fazendo uma torção do quadril para o lado direito até tocar o chão com as duas mãos, transferindo o peso com a posição invertida do corpo e retornando para a posição inicial. O exercício era repetido quatro vezes para os lados direito e esquerdo.



Fotos 81 a 88 – Posições do exercício do Aú individual.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Nos intervalos entre a realização desses exercícios, era feito o movimento da Esquiva, utilizado como uma forma de relaxamento corporal, a exemplo do que acontece nas rodas de capoeira, quando os capoeiras a usam para se recuperarem entre uma movimentação e outra. Nos laboratórios, as Esquivas também eram aplicadas como uma maneira de brincar com o corpo, com as suas formas sinuosas e gingas. Quanto ao movimento da Queda de Rim, foi mais utilizado na segunda etapa desta pesquisa, em virtude de trabalhar com força e equilíbrio corporal.

As atividades dos laboratórios se iniciavam sempre com as execuções desses exercícios de aquecimento, em que as repetições de tarefas corpóreas permitiam que os bailarinos fossem adquirindo qualidades, como a concentração, percepção corporal e técnica. Depois desses exercícios preliminares, eu dava início às execuções dos movimentos corporais da capoeira. O primeiro exercício executado envolvia a Ginga e, nesse sentido, foram criadas sequências variadas particularmente com os movimentos da capoeira.

2.5 CONSIDERAÇÕES PARCIAIS SOBRE A ETAPA CORPOS *E* CORPOS

A respeito da primeira etapa, *corpos e corpos*, ressalto a importância dos movimentos corporais da capoeira para a prática da dança. Nesta etapa, foi possível observar, compreender e experimentar um processo de apreender uma parte do mundo da capoeira, possível de ser inserida no mundo da dança, para criar células ou partituras corporais que fossem perpassadas por movimentos daquela manifestação cultural. Nessa busca, foram propostos estímulos aos participantes desta pesquisa para seguirem em frente, a fim de que, a partir daí, em seus devaneios e suas reflexões, pudessem interagir corporalmente com as movimentações da capoeira.

Numa avaliação parcial sobre esta primeira etapa de desenvolvimento da pesquisa, acredito que o trabalho foi desenvolvido de forma bastante instigante, tanto para mim quanto para os bailarinos. No meu ponto de vista, o processo foi desgastante no sentido de condicionar os corpos dos bailarinos por meio das repetições. Entretanto, o aprimoramento dos corpos com a finalidade de adquirir um corpo potencializado em movimentações corpóreas da capoeira foi alcançado e entendido pelos dois participantes da pesquisa. Enfim, quanto ao condicionamento corporal dos bailarinos, estes foram preparados para as realizações dos movimentos básicos da capoeira.

Devo ressaltar que o processo de repetição de movimentações da capoeira fez com que eu percebesse particularidades como por onde estas perpassam no espaço físico, suas trajetórias e técnicas. A repetição, a memorização, o condicionamento, a compreensão dos conceitos utilizados nesta primeira etapa, tudo isso fez com que eu percebesse as nuances, as possibilidades e os devaneios no ato de buscar estratégias para criação em dança. Por fim, observei que o processo de ressignificação já acontece nesta etapa, apesar de esta especificar “corpos *e* corpos”, ou seja, corpos que passaram por um processo de potencialização; já aqui, as movimentações foram ressignificadas por meio dos exercícios propostos.

3 CORPOS CAPOEIRISTAS POTENCIALIZADOS E CORPOS RESSIGNIFICADOS

Corpos que convergem à mandinga cultural,
 Cultural de uma manifestação Capoeira,
 Capoeira no seu ato do fazer e viver,
 Viver uma arte que foi massacrada e exaltada,
 Exaltada no seu berço oprimido.
 Corpos que ressignificam gestos corporais,
 Corporais em arte corpórea de incorporar,
 Incorporar gestos capoeiras e movimentos,
 Movimentos ressignificados pelo ato singular,
 Singular ou em suas particularidades ou suas idiossincrasias...
 Corpos criativos em suas essências,
 Essências camufladas em espaços cognitivos,
 Cognitivos no seu fazer e deixar ser estimulados,
 Estimulados por meio do observar, para então criar, transformar, retraduzir ou então
 Ressignificar corpos-capoeiras em corpos-capoeiristas ou bailarinos.

Lindemberg Santos
 Porto Alegre (RS), julho de 2011.

Nos versos acima, ao imaginar as diversidades de conceitos sobre o corpo, defronto-me com a imensidão do mundo do conhecimento, mas delimito minha pesquisa a sugestões sobre como criar, o que envolve observar corpos em suas estruturas e criatividade. Esta etapa, considero o “coração” desta pesquisa, devido ao grau de complexidade. Abrange o estudo do corpo, a partir de conceitos desenvolvidos por Laban, e a conexão entre corpo e pensamento criativo dos intérpretes frente aos estímulos propostos pelos movimentos corporais da capoeira, a partir do aporte teórico sobre a “ressignificação”. Doravante tratarei as ações corporais como movimentos potencializados e ressignificados, uma vez que os corpos dos intérpretes já estão preparados no sentido de criar células com movimentos que perpassam a capoeira.

Na complexidade dessas ações corporais, podem ser evidenciados conceitos que falam sobre o corpo de forma ampla, no campo da dança contemporânea. O que foi mencionado, pesquisado e experimentado até agora nesta investigação sugere dimensões sensíveis e reflexivas no campo da dança, assim como no campo da capoeira, quanto a vocabulários e possibilidades do ato de criar, enquanto contribuições para a sistematização de conexões entre movimentos e movimentos ou corpos e corpos. Também espero que essas contribuições estimulem o surgimento de outros olhares sobre as ações de movimentos, fundadas em percepções, sensibilizações e reflexões.

Nos experimentos de criação, deparo-me com os riscos de contradições, como a da “forma” e do virtuosismo, para os corpos dos dois bailarinos, pois os corpos inseridos ou encenados nos contextos da capoeira e da dança sempre são “vigiados” quanto ao aprimoramento da movimentação e domínio das técnicas. Na capoeira, em relação aos movimentos de ataque e contra-ataque, saltos e golpes; na dança, aos giros e saltos. No entanto, esta pesquisa procurou desviar dessa virtuosidade e “forma”, o que não significa o abandono do aprimoramento.

Nesse âmbito, devo esclarecer que há um grau de comprometimento do capoeira em apreender os movimentos, assim como o bailarino cumpre regras e disciplina de sua arte. O capoeira estuda a história, os fundamentos e princípios da capoeira. Um destes princípios é o respeito pelo sagrado, por exemplo, a permissão para entrar em uma roda de capoeira, fazendo o sinal da cruz. O bailarino, por sua vez, tem no artístico o que lhe é sagrado.

É essa “carga” complexa que compõe as dimensões das movimentações corporais que sugiro como base da proposta para criações coreográficas, constituindo-se este capítulo a segunda etapa do processo de experimentação artística desta pesquisa.

3.1 RESSIGNIFICAÇÃO

Os movimentos corporais da base da capoeira praticados e incorporados na primeira etapa, agora nesta segunda etapa (corpos-capoeiristas e corpos ressignificados), foram retraduzidos ou ressignificados pelos corpos dos intérpretes. A evidência desse processo de retradução ou ressignificação serve para explicitar que uma prática como a da capoeira, que pertence ao cotidiano de uma cultura, quando é vivenciada em outra perspectiva como a da arte, é transformada.

Para o entendimento de “ressignificação” ou “retradução”, tomo como aporte teórico o conceito de Conversão Semiótica. Segundo Loureiro,

a conversão semiótica significa o quiasma de mudança de qualidade simbólica em uma relação cultural no momento em que ocorre essa transfiguração. Ela pode ser observada, por exemplo, na criação artística [...]. Propomos a denominação de conversão semiótica a essa passagem de mudança de qualidade de signos, que resulta do cruzamento e da inversão das funções situadas no alto e no baixo de um fenômeno cultural determinado, parte do movimento dialético de rearranjo das funções (Loureiro, 2001, p. 51).

A potencialização do corpo-capoeira no corpo-bailarino e, como efeito, a integração dos movimentos da capoeira regional no processo de criação em dança apontam o “rearrançamento” das funções dos movimentos da capoeira num outro contexto, o da dança contemporânea.

A “transformação” das funções sinaliza recontextualização (mudança de contexto cultural) que exige reelaborações dos usos, dos papéis e, enfim, dos significados. Sobre as reelaborações promovidas a partir de recontextualizações, o mesmo autor explica:

A conversão semiótica também é possibilitada por esse estado de pensamento simbólico, veículo de recepção da realidade através de significações que são decorrências da recepção dos objetos e sua transformação em formas compreensivas para o pensamento humano. Essa capacidade humana de elaboração e reelaboração de símbolos a partir da realidade do mundo permite que algo percebido simbolicamente sob uma determinada função passe a ser recebido de uma outra forma e por estímulo, evidenciando uma outra função, se for modificada sua inserção cultural, uma vez que as funções são qualidades percebidas/atribuídas aos objetos. A sua recepção sob uma outra configuração simbólica, culturalmente legitimada, converte o objeto no outro de si mesmo (Loureiro, 2007, p. 15).

O autor usa palavras como “ressignificar” ou “retraduzir”, no sentido de “convergir” ou “conversão semiótica”. Nesta pesquisa, esse sentido foi aplicado à percepção e lida com o elemento “movimento” de uma manifestação cultural – a capoeira regional do Grupo Capoeira Brasil. Sendo os movimentos desta percebidos e experimentados por meio de um olhar de um coreógrafo e dois bailarinos, o aporte teórico da “ressignificação” ou “retradução”, a partir da noção de “conversão semiótica” tal como é apresentada por Loureiro (2001; 2007), tornou-se fundamental.

Nessa perspectiva da ressignificação, os “corpos-capoeiristas” foram potencializados nos “corpos-bailarinos”, modificando os corpos dos bailarinos, mas também os movimentos da capoeira. Nesse processo, como minha proposição, surgiram outros elementos, relacionados aos movimentos corporais e à ressignificação, identificados na figura do tetraedro, em analogia com a figura do tetraedro de Laban, que apresentarei mais adiante. Nesse sentido, proponho as seguintes palavras: “movimento corporal”, localizado ao centro da figura e que interage com a sua “singularidade” e “criatividade”, no processo de “ressignificação”, representadas na figura abaixo:

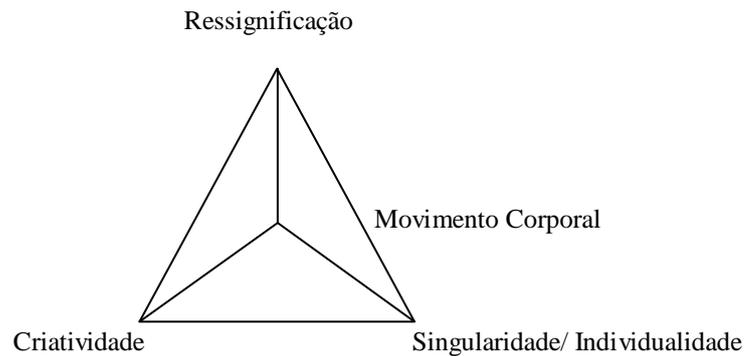


Figura 8 – Elementos relacionados aos movimentos corporais e à resignificação.
Arte: Allan Lima

Na concepção desta pesquisa, o movimento corporal envolve criatividade/ Singularidade, individualidade e resignificação que desde já serão consideradas princípios. Aqui, a criatividade é inerente à perspectiva dinâmica na lida com o corpo na realização dos movimentos da capoeira. A individualidade emerge nesse processo criativo por meio da busca dos movimentos singulares de cada indivíduo. A resignificação se evidencia no processo do trabalho criativo e singular dos movimentos corporais, que transformam ou metamorfoseiam os significados dos movimentos da capoeira em movimentos de dança contemporânea.

As singularidades ou individualidades emergem quando os bailarinos realizam com seus corpos os seus atos de descrição de movimentos da capoeira na dança propriamente dita, revelando os seus modos de criar, como sentem e percebem os movimentos da capoeira regional e o processo de criar em dança a partir desses movimentos. Na construção de células coreográficas, nesta pesquisa, foi primordial a apreensão das diversidades/ individualidades/ singularidades de movimentos. Isto não significou um trabalho solitário, isolado, embora envolvesse momentos dessa natureza; mas aqui predominaram os momentos coletivos, que integraram o coreógrafo e os dois bailarinos.

É importante observar que se as singularidades emergem no âmbito da resignificação, é porque esta é possível se dar no âmbito individual; mas também pode se dar no coletivo. Segundo Loureiro (2007, p. 15), a resignificação: “É particular porque marca uma relação do indivíduo com sua realidade. E, ao mesmo tempo, é coletiva porque acontece, ou pode acontecer, em todos os indivíduos interligados pela mesma teia cultural”.

Por sua vez, a criatividade emerge do imaginário, da sensibilidade e curiosidade, da busca pelo diferencial (singularidade ou individualidade), ao se perceber, realizar e criar

movimentos. Fayga Ostrower entende a criatividade como uma característica inerente ao ser humano.

As potencialidades e os processos criativos não se restringem, porém, à arte. Em nossa época, as artes são vistas como área privilegiada do fazer humano, onde ao indivíduo parece facultada uma liberdade de ação em amplitude emocional e intelectual inexistente nos outros campos de atividade humana, e unicamente o trabalho artístico é qualificado de criativo. Não nos parece correta essa visão de criatividade. O criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano. De fato, criar e viver se interligam (Ostrower, 1987, p.5).

Por meio das suas singularidades ou individualidades e criatividade, os bailarinos envolvidos nesta pesquisa foram ressignificando os movimentos da capoeira na dança. Portanto, já não são somente bailarinos, mas também “intérpretes-criadores”, porque participaram do processo de criação e interpretação. Nesse processo, foram envolvidas as suas percepções, experiências e vivências, não só do corpo na capoeira, na dança, na contemporaneidade da dança, mas também foram mobilizados os seus saberes pessoais, as técnicas e teorias intuídas na investigação e experimentação da ressignificação dos movimentos básicos da capoeira regional.

3.2 CONCEITOS DE LABAN CONVOCADOS NESTA PESQUISA

Nesta etapa, dois conceitos de Laban também constituíram o aporte teórico desta pesquisa, *fatores de movimentos e ações básicas de esforço*, que foram conectados com as movimentações corporais da capoeira. A compreensão sobre esses conceitos foi de suma importância para esta etapa, em face da análise dos movimentos da capoeira à luz de Laban, no processo de ressignificações destes para a dança contemporânea. Ao mesmo tempo, os fatores de movimentos, assim como suas qualidades foram ferramentas necessárias para criação em dança, a partir da capoeira regional potencializada nos corpos dos intérpretes-criadores, que, por meio da ação de suas singularidades, evidenciaram o ato de criar.

Segundo Lenira Rengel, os fatores de movimento são

[...] componentes que foram identificados por Laban como fluência, espaço, peso e tempo, ao observar as atitudes corporais na experiência do movimento. Como estes fatores pertencem à própria natureza do fato de existir, o agente com eles se relaciona, de uma forma

integral. Esta relação é aparente no movimento e se estrutura por meio da capacidade mental emocional/racional e física, de forma consciente ou não. O movimento, portanto, é ativado e expresso com gradações de qualidades de esforço por meio desta capacidade de múltiplas atitudes internas que se tem perante os fatores de movimento (Rengel, 2003, p.63).

Cada fator possui as qualidades de movimentos que são: Livre/Contida (quanto à fluência), Direto/Flexível (quanto ao espaço), Leve/Firme (quanto ao peso) e Súbito/Sustentado (quanto ao tempo). A seguir, apresento os fatores com as suas respectivas qualidades de movimento:

A fluência é o primeiro elemento a surgir no desenvolvimento da movimentação corporal de uma pessoa.

Para o coreógrafo autor desta pesquisa, o fator fluência é considerado eficaz em uma prática de movimentos quando são observadas as amplitudes corporais e o dinamismo dos movimentos corporais do bailarino. Tal fator evidencia a essência do movimento (ou seja, as propriedades inerentes aos movimentos do bailarino), assim como a sua qualidade (atributos relativos à realização libertada ou controlada dos movimentos corporais pelo bailarino), uma vez que ambos perpassam as ações livres e contidas (Santos, 2011, p.50).

O fator fluência divide-se em: Livre, na qualidade de ser libertada, e Contida, na qualidade de ser controlada. Nessa perspectiva:

O fator fluxo ou [fluência] relaciona-se com o “como” do movimento, o sentimento, a emoção e a fluidez ao realizá-lo. Os líquidos corporais – sangue, linfa, líquido conectivo, líquido sinovial, líquido cefalorraquidiano etc. – e os órgãos – estômago, intestino, fígado, pulmões, coração etc. – concedem a fluidez e o grau de intensidade do fator fluxo no movimento corporal. O fator fluxo, por ser subliminar aos demais – espaço, peso, tempo – não possui uma afinidade espacial específica (Fernandes, 2006, p. 124).

O espaço é o segundo fator a surgir no desenvolvimento dos movimentos corporais da pessoa. O espaço divide-se em: Direto (único foco no espaço, o corpo ou parte dele dirigem-se para um só ponto espacial e linear) e Flexível (não com olhar de flexibilidade, mas sim com a ideia de multifoco, ou seja, o corpo ou parte dele dirige-se para vários pontos espaciais e indiretos). Segundo Antônio Oliveira:

Vale ressaltar que o foco indireto não significa falta de atenção ao espaço, nem vários pontos de atenção sucessivos (o que seriam focos diretos). Foco indireto implica em uma atenção múltipla e simultânea, ou seja, para vários pontos ao mesmo tempo (Oliveira, 2006, p. 54).

O peso é o terceiro fator a surgir no desenvolvimento dos movimentos corporais da pessoa. Segundo Rengel (2003, p.67): “este fator auxilia na conquista da verticalidade. É possível observar como o bebê deixa cair objetos várias vezes, descobrindo a força da gravidade”.

O fator peso divide-se em: Leve, na qualidade de ser relaxado, suave, frouxo, resistência fraca, e Firme, na qualidade de ser intenso, enérgico, resistência forte.

Nas movimentações corporais, este fator tem o sentido de “suporte” para a realização dos movimentos. Assim, novamente tomando o exemplo do golpe “ofensivo” (e defesa) na capoeira, percebe-se em seus movimentos o fator peso “firme”, enquanto nos movimentos corporais que antecedem e preparam para aquele golpe, o fator peso “leve”, porque nessas movimentações são essas as intensidades de sustentação e resistência exigidas (Santos, 2011, p.51).

O tempo é o quarto e último fator de movimento a surgir no desenvolvimento dos movimentos corporais da pessoa. O fator tempo divide-se em: Súbito, na qualidade de ser rápido, curto, passageiro, e Sustentado, na qualidade de ser lento, prolongado.

Por exemplo, na movimentação corporal da ginga, movimento de base, preparatório ou de “pausa” / “intervalo”, que, respectivamente, antecede ou “acalma” os ânimos, ensinada por Mestre Bimba, certamente o tempo é “sustentado”, isto é, lento, prolongado, embora possa ser acelerado e alcançar o tempo “súbito”, ou seja, rápido, curto, passageiro (Santos, 2011, p. 51).

Outro conceito importante para este estudo são as ações básicas de esforço. Segundo Rengel,

ação básica de esforço é a ação na qual fica evidente uma atitude do agente perante os fatores de movimento espaço, peso e tempo. [...] o fator fluência não é condicionante para a ação básica, pois qualquer que seja a qualidade da fluência, a ação acontece. A produção da ação se dá na ordenação dentre as possíveis combinações e integração harmoniosa das qualidades de esforço que são imprimidas aos movimentos (Rengel, 2003, p. 24).

As ações básicas de esforço, segundo Rengel (2003, p.24): “têm uma relação com os termos originários do balé clássico, como *frappé*³³, *jeté*³⁴, *battu*³⁵ etc. Essas ações se remetem também à Teoria das Cores – as ações de esforço fazem analogia às cores primárias”³⁶. Segundo a mesma autora (*ibid*): “Laban fez uma relação com as sete notas musicais e suas sucessões, e com as nuances das cores, com base na teoria do pintor Wassily Kandinsky³⁷, para experienciar e desenvolver as pesquisas [sobre] as ações derivadas”.

Desse modo, Laban estabeleceu relações complexas entre o movimento corporal, música e pintura, envolvendo pensamento filosófico e matemático no estabelecimento dessas relações. A seguir, duas pinturas de Kandinsk, que foi contemporâneo de Laban: “Multicolored Resonance” e “Balancement”, com figuras geométricas trabalhadas por Laban.

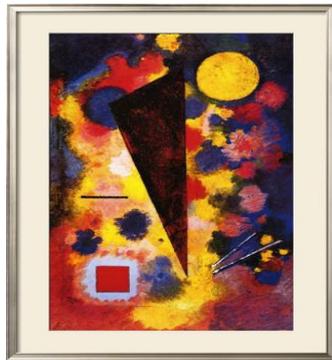


Figura 9 – Multicolored Resonance

Fonte: <http://www.ricci-arte.biz/pt/Wassily-Kandinsky.htm>. Acesso em: 14/07/2011.

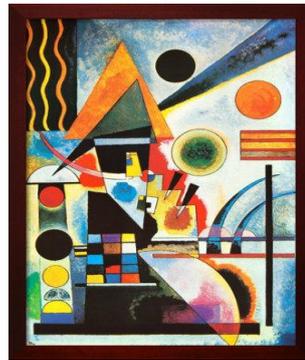


Figura 10 – Balancement

³³ *Frappé* : significa bater, golpear. A almofada da planta do pé toca a superfície do chão quando a perna se estende para a posição aberta. <http://mozenabatista.sites.uol.com.br/Arquivo/Glossar.htm>. Acesso em 15/11/2011.

³⁴ *Jeté*: significa jogado. É um pequeno salto alternado numa perna em outra. <http://mozenabatista.sites.uol.com.br/Arquivo/Glossar.htm>. Acesso em 15/11/2011.

³⁵ *Battu*: significa um movimento de batida. <http://mozenabatista.sites.uol.com.br/Arquivo/Glossar.htm>. Acesso em 15/11/2011.

³⁶ O que se convencionou chamar de Teoria das Cores, de Leonardo da Vinci, são as formulações históricas esparsas contidas em seus escritos e reunidas no livro Tratado da Pintura e da Paisagem – Sombra e Luz, cuja primeira edição só foi publicada 132 anos após a morte do artista. São anotações recolhidas pelo artista ao longo de anos de observação e é a teoria mais corrente, sendo um dos legados do Renascimento para as artes visuais. <http://www.ffcomputadores.com/hst/TEORIA%20da%20COR%20CFPF.htm>. Acesso em 14/07/2011.

As Cores Primárias seriam um número mínimo de pigmentos a partir dos quais se poderiam obter as demais cores. As cores possuem determinadas simbologias, têm diferentes efeitos psicológicos sobre as pessoas, por exemplo: Vermelho seria paixão, entusiasmo, encontro entre pessoas, estimularia ações agressivas [...]. http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_das_cores#cite_note-0. Acesso em 14/07/2011.

³⁷ Wassily Kandinsky nasceu em Moscou, a 4 de dezembro de 1866 e faleceu em Neuilly-sur-Seine, a 13 de dezembro de 1944. Foi um artista, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais. <http://www.ricci-arte.biz/pt/Wassily-Kandinsky.htm>. Acesso em: 14/07/2011.

Ao relacionar o movimento corporal à pintura, Laban considera: “Ainda que haja apenas oito ações básicas ou primárias, pode-se discenir toda uma multiplicidade de matizes, do mesmo modo que das cores primárias se podem obter matizes intermediárias, combinando dois ou mais graus diferentes” (Laban, 1990, p. 102).

Rengel (2003, p. 24) descreve as oito “ações básicas” ou “primárias” de esforço mencionadas por Laban:

Se o agente fizer combinações com as qualidades de esforço dos três fatores, espaço, peso e tempo, condicionantes para a ação básica, notará que são oito as combinações possíveis, portanto, são oito as ações corporais básicas:

- 1- Torcer: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 2- Pressionar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 3- Chicotear: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 4- Socar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é firme; sua qualidade de tempo é súbita.
- 5- Flutuar: sua qualidade de espaço é flexível, sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 6- Deslizar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é sustentada.
- 7- Pontuar: sua qualidade de espaço é direta; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita.
- 8- Sacudir: sua qualidade de espaço é flexível; sua qualidade de peso é leve; sua qualidade de tempo é súbita.

A compreensão dos conceitos de Laban até aqui expostos deve ser aprofundada com o entendimento do tetraedro do Sistema Laban/ Bartenieff, com as quatro categorias propostas pela Laban Movement Analysis – LMA, assim explicadas por Fernandes:

A Laban Movement Analysis – LMA pode assumir formas mais complexas de descrição, e suas duas categorias de Expressividade e Forma foram acrescidas de outras duas: Corpo e Espaço. Assim, a disciplina internacionalmente conhecida como *Effort-Shap* ou Expressividade/ Forma expandiu-se, nos últimos anos, para *Body-Effort-Shape-Space*, ou Corpo-Expressividade-Forma-Espaço (Fernandes, 2006, p. 36).

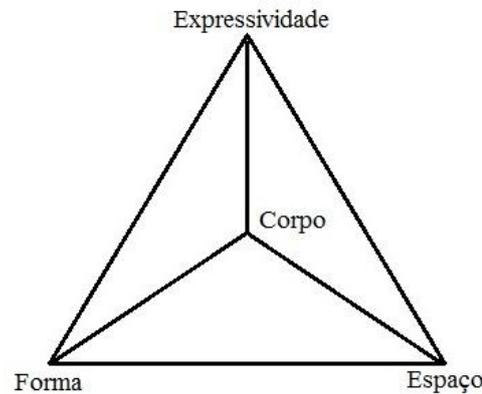


Figura 11 – A forma cristalina “tetraedro” desenvolvida por Laban em suas pesquisas.
Fonte: Fernandes (2006, 37).

As quatro categorias da LMA estão presentes nos movimentos de um corpo individual, criativo e ressignificado e, como mais adiante descrevo, mantêm relação com os fatores e qualidades de movimento, anteriormente apresentados. Neste ponto, é necessário enfatizar que as divisões entre os quatro fatores, entre as qualidades de movimentos e entre as categorias da LMA são apenas para efeito de descrição para identificação, não implicando em elementos isolados ou em oposição, uma vez que no âmbito dos movimentos corporais todos estão sempre presentes e integrados, havendo tão somente a ênfase em algum fator, em alguma qualidade e em alguma categoria. A esse respeito, especificamente em relação às categorias da LMA, Fernandes (2006) afirma:

Esta separação em categorias é de natureza metodológica, possibilitando a observação e a descrição organizadas. De fato, as quatro categorias estão sempre presentes em todo movimento, porém com diferentes graus de importância ou destaque. Da mesma forma, cada unidade didática no treinamento corporal tem uma das categorias como eixo principal ou ênfase, e inclui as outras três categorias subliminarmente (Fernandes, 2006, p. 36).

Embora aquele tetraedro apresente quatro categorias (Corpo – Expressividade – Forma – Espaço), esta pesquisa destacará somente três delas: Corpo – Expressividade – Espaço: a primeira, devido à forte relação com o princípio da Respiração e Correntes de Movimento de Bartenieff já citado na etapa “Corpos e corpos”; a segunda, porque será evidenciada na presente etapa, face aos quatro fatores de movimentos e ações básicas de esforço de Laban; e a terceira, por referenciar o movimento do corpo no espaço (cinesfera),

noção que será desenvolvida na terceira etapa, “Corpos criativos e desenhos topográficos”, no próximo capítulo desta dissertação.

A categoria “Expressividade”, do Sistema Laban/Bartenieff, também é conhecida como Eukinética ou Esforço. Segundo Fernandes (2006, p. 120): “A categoria Expressividade (como nos movemos) refere-se à teoria e prática desenvolvidas por Laban, onde qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo”. Nesta pesquisa, a Expressividade ou *Effort* se apresenta na perspectiva de como são utilizados os fatores de movimento (fluência, peso, tempo e espaço) e as ações básicas de esforço (torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir) na percepção ressignificada dos movimentos corporais da capoeira regional.

A categoria Corpo ou *Body* foi percebida na expectativa de como criar as propostas de movimentações corporais da capoeira regional para a dança contemporânea, com base no princípio da Respiração e Correntes de Movimento de Bartenieff.

A categoria Espaço ou *Space* foi trabalhada nesta pesquisa na perspectiva de onde, em que espaço o corpo se move para realizar os movimentos ressignificados, sendo abordado o conceito da Cinesfera, que na etapa “Corpos criativos e desenho topográficos” envolve corpos e espaço visualmente representado.

Fernandes (2006, p. 75) faz um esclarecimento importante: “os fatores expressivos são escritos com minúsculas para diferenciá-los das categorias. Assim, “Espaço” refere-se à categoria, enquanto “espaço” refere-se a fator expressivo”.

Concluída a exposição dos conceitos de Laban, dou início ao processo criativo, a partir dos movimentos corporais da capoeira que são perpassados por tais conceitos. Sigo, para aplicação prática destes movimentos já ressignificados, por meio de estratégias elaboradas para esta pesquisa. Evidencio, antes, para suporte dessa prática, a estrutura criada segundo os Temas de Movimentos, de Laban.

Segundo Rengel (2003, p. 101), os Temas de Movimentos de Laban: “são um instrumental didático, de aprendizado da Teoria de Movimento de Laban. Cada um dos temas trata de um conceito e/ou uma idéia de movimento e corresponde a uma etapa na progressão da sensação e compreensão mental/emocional do movimento”.

Ao todo, são “XVI Temas” desenvolvidos por Laban. Em cada tema são vistos conceitos relacionados com as formas de movimentos, com os fatores de movimentos, com o uso instrumental do corpo, com a consciência das ações básicas de esforço, com ritmos ocupacionais, com as dinâmicas, com a orientação espacial, com as formações grupais e com

o significado de expressão. São temas que ajudaram a entender todo esse processo de criação dos exercícios práticos realizados em sala de aula.

Os temas propostos por aquele autor foram relevantes para as criações e ressignificações dos movimentos corporais da capoeira; foram estímulos para criação de movimentos e proporcionaram a consciência destes nos bailarinos. Abordarei aqui nesta etapa da pesquisa somente três temas, devido à conexão destes com os fatores e as ações básicas de esforço.

O tema de movimento I, relacionado à consciência do corpo, visa

conscientizar para as possibilidades do uso do corpo e partes do corpo para se mover ou dançar. Este tema trata de como coordenar as bases mecânicas constituintes do movimento, as quais são dobrar, esticar e de torcer e de funções cinéticas elementares. O sentido cinestésico é o sentido mediante o qual percebe-se esforço muscular, o movimento e a posição do corpo no espaço (Rengel, 2003, p. 101).

Este tema foi um suporte interessante, devido ao fato de os intérpretes terem desenvolvido a consciência de suas movimentações, ou seja, dos detalhes dos movimentos, passando pela frente, ou por trás, um apoio dos braços, ou jogo de quadril, enfim, a criatividade surgiu em virtude de eles terem, junto comigo, compartilhado informações e estudo de movimentos ressignificados da capoeira. Então, foram construídos módulos de exercícios. Nesta etapa foquei as ações musculares, isto é, as funções cinestésicas das movimentações, que foram permeando as movimentações ressignificadas. Nesse contexto, os intérpretes foram criando as suas movimentações.

O tema de movimento II busca a consciência do peso e do tempo, uma vez que pretende “conscientizar para as possibilidades da experiência do movimento sustentado ou súbito, firme ou leve, de qualquer parte do corpo. Este tema é o primeiro, entre vários que lida com dinâmicas e ritmos do movimento” (Rengel, 2003, p. 102).

Neste tema, os bailarinos foram criando movimentos a partir dos fatores tempo (Lento/Rápido ou Sustentado/Súbito) e peso (Firme/Leve). Estes fatores integrados às ações básicas de esforço fizeram com que as criações de movimentos ficassem mais claras em sua organização.

O tema de movimento IV, o qual se volta à consciência da fluência do peso corporal no espaço e no tempo,

trata da fluência e suas qualidades e completa a explanação e experiencição dos quatros fatores de movimento. Este tema também lida com momentos no movimento. Estes momentos são identificados como as qualidades de esforço associados aos fatores: Leve, Firme, Sustentado, Súbito, Direto, Flexível, Livre, Controlado (Rengel, 2003, p. 103).

Nesse tema, foi aplicado o fator fluência de movimentos com suas respectivas qualidades (Livre/ Contida), mesclando-o ainda aos demais fatores e respectivas ações básicas de esforço.

A partir da aplicação dos temas acima, foram criadas alternativas de ressignificações dos movimentos da capoeira, que podem ser desenvolvidas em aulas, ensaios, oficinas ou cursos, na execução de propostas de mesma natureza.

3.3 PROPOSTAS PARA OS TEMAS DE MOVIMENTOS I, II E IV

As características desses temas foram abordadas nas construções de sequências de movimentos corporais da capoeira regional ressignificados durante os laboratórios. A criação de movimentos se deu na etapa anterior e nesta. Na próxima etapa, evidencio outros termos como proposta de criação em dança, quais sejam, sensações e imagens.

Os três temas propostos para esta etapa constam mais adiante, nos exercícios práticos criados para esta pesquisa, que permeiam os movimentos da capoeira. Tais exercícios foram desenvolvidos em módulos para evidenciar os movimentos da capoeira e foram sugeridos por mim com a colaboração dos intérpretes-criadores participantes desta pesquisa. A compreensão dos módulos foi um suporte para criação de movimentos propostos para a dança contemporânea, embora este tinha sido utilizado como forma de condicionar o corpo para os movimentos ressignificados.

Os exercícios a seguir apresentados evidenciam uma abordagem cinesiológica, com aparência de um modelo mais “rígido” de posicionamento e alinhamento do corpo, assim como da estrutura muscular. Esta etapa se conecta com a primeira e nela os bailarinos, já potencializados pela movimentação da capoeira ainda realizaram ações de repetições com outros exercícios práticos desenvolvidos nas diagonais da sala de aula.

3.3.1 Exercícios práticos desenvolvidos nas diagonais da sala de dança

3.3.1.1 Mapeamento do movimento corporal ressignificado da capoeira

Os movimentos corporais da capoeira foram ressignificados pelos intérpretes-criadores individualmente, a partir dos fatores de movimento e das ações básicas de esforço. Com os movimentos apreendidos na primeira etapa (*Corpos e corpos*) e partindo dos movimentos básicos da capoeira regional, intérpretes-criadores passaram a se identificar com os fatores de movimento e as ações básicas de esforço. Depois de explanação sobre os aportes teóricos desta pesquisa, eles passaram por algumas leituras de livros e textos durante os laboratórios. Foi um processo de compreensão que se estendeu de outubro a dezembro de 2010, e com o passar do tempo o entendimento ficou claro.

Foram realizados os seguintes passos no processo criativo em dança: os fatores de movimento, assim como as ações básicas de esforço foram escritos em folhas de papel, por exemplo: fluência (*Livre e Contida*) em uma folha, espaço (*Flexível e Direto*) em outra, e assim sucessivamente, tempo (*Lento e Rápido*) e peso (*Leve e Firme*); e, em outras folhas foram escritas as ações básicas de esforço: torcer, pressionar, chicotear, socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir. As folhas foram espalhadas no espaço físico, expostas sobre o chão, a partir do quê os intérpretes-criadores teriam de criar, com suas singularidades, movimentos perpassados por aqueles de capoeira. Cada intérprete teve que escolher uma dupla de papel (uma folha com os fatores de movimento e a outra com as ações básicas de esforço). Primeiramente, foram exigidas quatro células de movimentos, devendo uma ser da capoeira regional.

O primeiro a demonstrar o exercício fui eu, e escolhi o fator de movimento fluência (*Livre e Contida*) e a ação de esforço pontuar. No meu fluxo de movimento, criei um movimento com a qualidade *Contida*, realizei o movimento da capoeira (*Aú*); em seguida, criei duas ações de esforço pontuar (pontuei com a perna e depois com a cabeça). E, assim, deu-se o processo de ressignificação.

Em seguida, Leidiana escolheu o fator de movimento tempo (*Lento e Rápido*) e a ação de esforço deslizar. No seu fluxo de movimento, ela criou um movimento com a qualidade *Rápido*, realizou o movimento da capoeira (*Negativa*) e, em seguida, criou duas ações de esforço deslizar (deslizou com o quadril e depois com os pés).

Depois foi a vez de Tiago, que escolheu o fator de movimento peso (*Leve e Firme*) e a ação de esforço sacudir. No seu fluxo de movimento, ele criou um movimento com a

qualidade Firme, realizou o movimento da capoeira (Ginga), em seguida, criou duas ações de esforço sacudir (sacudiu com o tronco e depois com os braços).

Os exercícios foram executados durante os laboratórios, e os movimentos criados eram sempre recriados e se tornavam experimentos para outros dias. Nesse processo, as progressões das execuções dos movimentos foram sendo evidenciadas pelos estímulos da capoeira, que naquele momento era o foco de todos nós. Aqueles exercícios foram compartilhados várias vezes, gradativamente perpassados por aquela.

Para Leidiana Ribeiro:

Os exercícios criados neste ambiente, como eu posso dizer, nesse espaço, executados por mim, foram um aprendizado que irei levar comigo para sempre, ninguém vai me tirar esse momento a não ser Deus. É interessante que houve, sim, uma mudança em meu corpo, no início os movimentos da capoeira eram “travosos”, depois de algum tempo o corpo foi se adaptando [...]. Hoje, diria que o meu corpo está apto a realizar movimentos da capoeira e, melhor, criar movimentos! Por exemplo, quando vejo o Tiago executando os movimentos criados por ele mesmo, me surpreendo pela sua capacidade de criar. No meu entendimento [anterior], eu não seria capaz de criar [movimentos], hoje me sinto capaz.

Os movimentos da capoeira desde aquele processo da repetição, depois o entendimento de ressignificar e mais o entendimento sobre os fatores de movimento, suas qualidades e ações básicas de esforço foram suporte incrível para a minha criação em dança (Ribeiro, 21/05/2011. Depoimento).

O depoimento de Leidiana revela a sua percepção, compreensão e reflexão sobre o processo de criação de movimentações, durante o qual ocorreram mudanças em seu corpo. Ela se deu conta de que o processo da primeira etapa, que agrega repetições dos movimentos corpóreos da capoeira, fez com que as suas ações corporais apreendessem movimentos desta e os reorganizassem, situando-os na realidade da dança.

Em sua fala, quando menciona “movimentos travosos”, Leidiana evidencia um momento de adaptação corporal, permitindo que se perceba que o corpo aos poucos vai se adaptando a determinados movimentos; por isso as ações de repetições de movimentos são importantes.

Acredito que o trabalho realizado até aqui, em termos de execuções de movimentações, foi importante no sentido de aprimoramento corporal, de compreensão do que está sendo feito, de estímulo às singularidades de movimentações no processo individual/coletivo de criação em dança.

Para Tiago Góes:

Toda essa vivência me trouxe um lado escondido que eu tinha, nunca criei nada em dança, na verdade, aqui, foi a minha primeira vez, e tudo isso parece bem legal, porque parece que eu realizei uma viagem longa, por meio disso tudo, e foi muito bom conhecer e vivenciar isso tudo.

A ressignificação da capoeira foi muito boa porque as mudanças de movimentos pareceram ser vistas com mais dança [...]. Vejo a Leide dançando, e ela melhorou muito. Quando me observei no vídeo, tomei até um susto, pois não imaginava que eu estava dançando e criando movimentos tão bem (risos)! (Góes, 21/05/2011. Depoimento).

Nessas reflexões, Tiago evidencia a descoberta de suas próprias possibilidades de criação de ideias e “doação” corporal para concretizá-las em movimentos. Sua fala permite que se perceba que a criação de movimentações passa por um processo cognitivo e, quando encontra estímulos, desperta e é desencadeada.

3.3.1.2 Movimento ressignificado da Ginga

Módulo sequencial 1. Primeiramente os bailarinos seguiam gingando com fluência Livre por toda a extensão diagonal da sala, começando pelo lado direito; na volta, o movimento começava pelo lado esquerdo. Em seguida, era feito o mesmo movimento, mudando-se as direções (espaço Flexível) dos pontos da sala. Esses movimentos eram realizados primeiramente no nível médio e depois no nível alto e, em seguida, sofriam algumas variações de níveis e fluência. Também era feito pelo lado esquerdo da sala.

Módulo sequencial 2. Os bailarinos realizavam a Ginga em fluxo Livre e, na terceira vez, faziam o agachamento em movimento tempo Súbito/Rápido em posição de cócoras com a proteção do braço esquerdo, ativando os músculos do quadríceps, abdominais e coxofemoral. Realizavam estes movimentos nos lados direito e esquerdo da sala.



Fotos 89 a 91 – Posições dos exercícios com movimentos ressignificados da Ginga.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 3. Os bailarinos executavam a mesma Ginga (fluxo Livre), duas vezes no nível médio, sendo na terceira, já ressignificada, elevado o *passé en dedans*, ativando os músculos dos quadríceps e abdominais, assim permanecendo por quatro segundos. Realizavam estes movimentos nos lados direito e esquerdo da sala.

Módulo sequencial 4. Os bailarinos executavam duas Gingas (fluxo Livre), a terceira indo até o chão com a qualidade do movimento tempo Súbito/Rápido, realizando a Cocorinha. Em seguida, realizavam pela frente do corpo um semiconto, com o braço em forma de semicírculo. Realizavam estes movimentos nos lados direito e esquerdo da sala.

Módulo sequencial 5. Os bailarinos executavam duas Gingas (fluxo Livre), realizando na terceira uma torção de tronco, levando braços e cabeça à posição de pirueta. Em seguida, executavam o mesmo movimento com pirueta, com os dois pés deslizando no chão e trabalhando o giro da cabeça. Realizavam estes movimentos nos lados direito e esquerdo da sala.

Módulo sequencial 6. Os bailarinos realizavam duas Gingas (fluxo Livre), sendo a terceira em movimento tempo Súbito/Rápido. Executavam a elevação dos cotovelos em movimento peso Firme, pontuando ou socando o as duas vezes. Na terceira vez, faziam a elevação da perna direita esticada no sentido da direita para esquerda (meia altura da perna) com o pé fletido, ativando, assim, os membros inferiores. Também executavam estes movimentos com a elevação da perna esquerda, pelo lado esquerdo da sala.



Fotos 92 a 97 – Movimentos ressignificados da Ginga.
 Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 7. Os bailarinos executavam duas Gingas (fluxo Livre), sendo a terceira realizada com um meio giro com os pés deslizando pelo chão, com as pernas levemente flexionadas, e retorno com o movimento amplo da perna direita, fazendo um movimento da perna em círculo com o pé fletido. Ao tocar o chão, esticavam a perna direita com o pé fletido ao chão. Executavam os exercícios para os dois lados, ou seja, o direito e o esquerdo.

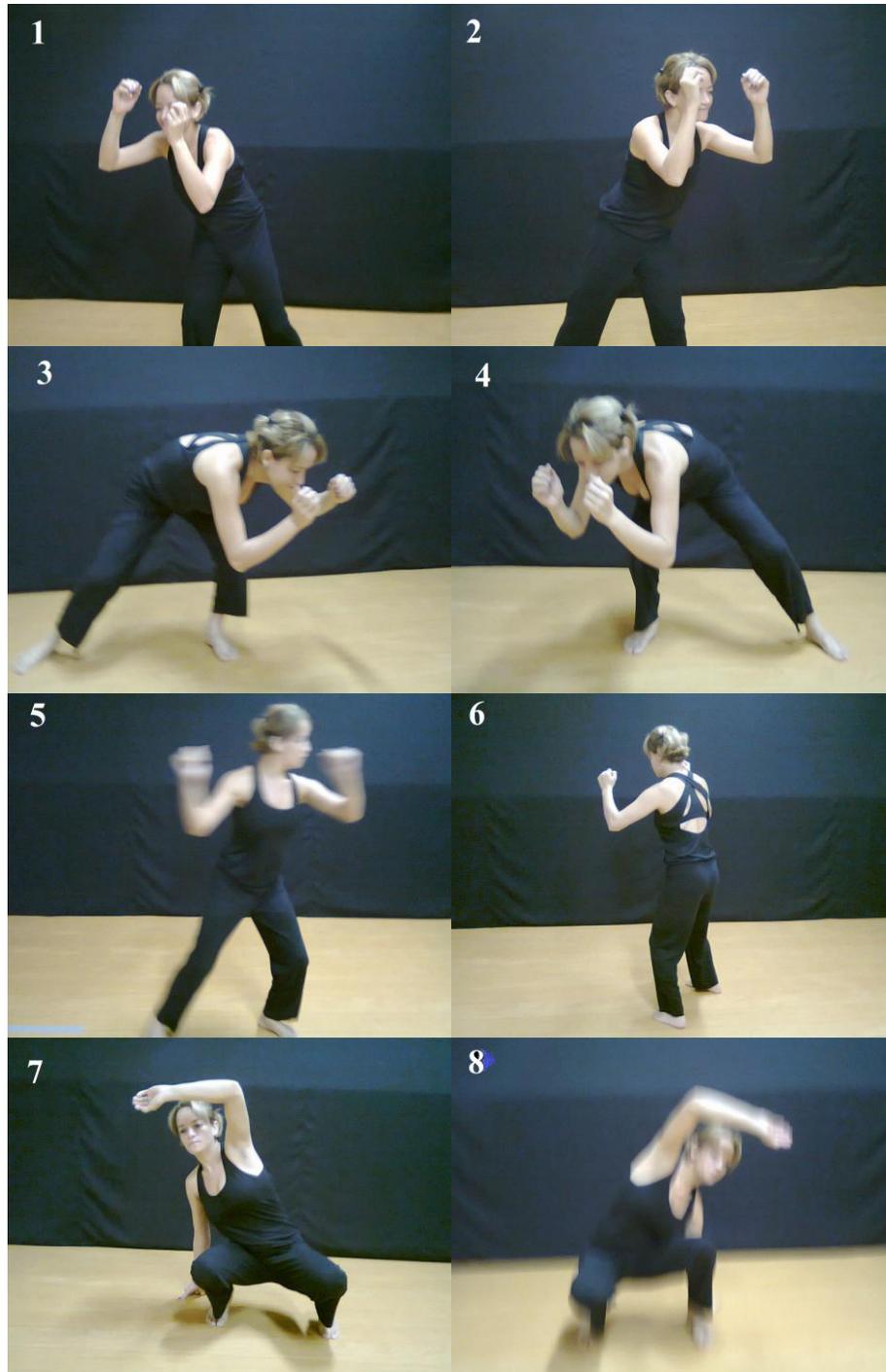


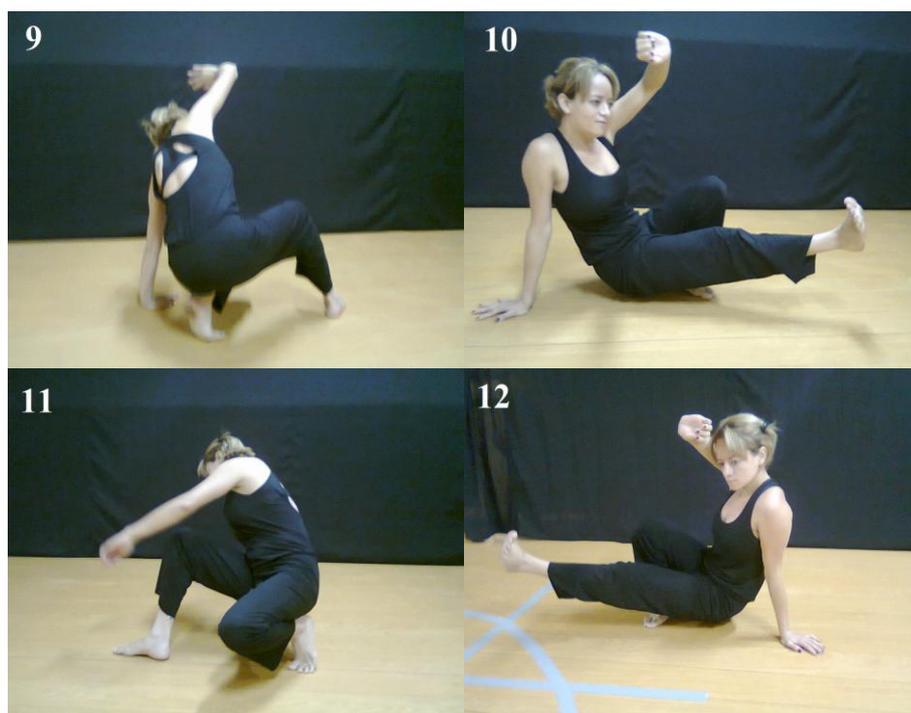
Fotos 98 a 103 – Movimentos ressignificados da Ginga.
 Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

3.3.1.3 Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa

Módulo sequencial 1. Os bailarinos faziam a Esquiva ressignificada quatro vezes, sendo duas vezes no nível alto e duas vezes no nível médio em fluxo Livre. Na quinta vez, realizavam um giro para o lado direito, com os pés arrastados no chão e as pernas levemente flexionadas. Continuavam o movimento da Esquiva por duas vezes, em seguida praticando o movimento ressignificado da Cocorinha, com qualidade de movimento Súbito/Rápido, com o apoio da mão direita do lado do corpo e com o braço esquerdo flexionado acima da cabeça e troca rápida de lado, então com o braço esquerdo ao chão e o braço direito flexionado acima da cabeça. Primeiramente executaram um giro para o lado direito, com os dois pés deslizando pelo chão, efetivando a Negativa ressignificada com a perna direita (pontuar) para o lado

esquerdo, e realizando novamente o giro, desta vez, para o lado esquerdo, e a Negativa para o lado esquerdo (pontuar). O exercício também era executado para o lado esquerdo.





Fotos 104 a 115 – Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 2. Os bailarinos faziam a Cocorinha ressignificada, lados direito e esquerdo, em tempo Súbito/Rápido, realizando a ação deslizar com os dois pés pelo lado direito, com o apoio do braço direito, fazendo um círculo com o corpo. Ao levantar, realizavam a Negativa ressignificada para o lado esquerdo, no fluxo de movimento Contido, espaço Direto, peso Firme, na ação de esforço pontuar e pressionar ao mesmo tempo. Também faziam o lado esquerdo.



Fotos 116 a 121 – Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

3.3.1.4 Movimentos ressignificados da Cocorinha e do Rolê

Módulo sequencial 1. Na segunda posição de pé, com pés paralelos na mesma linha do quadril, os bailarinos realizavam o movimento da Cocorinha ressignificado, no espaço Direto, com a proteção do braço direito acima da cabeça. Em seguida, faziam a torção lateral do tronco, com o braço direito e depois o esquerdo, realizando a ação de esforço pressionar o chão, fazendo uma “estrela” com as pernas levemente flexionadas em tempo Lento, executando a ação deslizar com os dois pés pelo lado direito com o apoio do braço, fazendo o Rolê ressignificado em forma de círculo. Ao levantar, iniciavam para o lado esquerdo.



Fotos 122 a 128 – Movimentos ressignificados da Cocorinha e do Rolê.
 Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 2. Os bailarinos realizavam o movimento Rolê ressignificado no espaço Flexível, buscando sempre o foco (olhar) indireto em diversos pontos da sala, em forma de espiral, sendo executado quatro vezes. Na quinta vez, realizavam a Cocorinha ressignificada. Também era feito para o lado esquerdo.



Fotos 129 a 131 – Movimentos ressignificados da Cocorinha, Esquiva e Negativa.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

3.3.1.5 Movimentos ressignificados da Esquiva e do Aú

Módulo sequencial 1. Os bailarinos faziam quatro Esquivas ressignificadas em tempo Súbito/Rápido, duas no nível alto e duas no nível médio, com a ação de esforço deslizar com os pés. Em seguida, realizavam o Aú ressignificado, com a passagem e o tempo Lento, com a ação pressionar. Depois, faziam o alongamento lateral com a perna estendida rente ao chão e o pé direito fletido. Em seguida, levantavam e giravam ao mesmo tempo para o lado direito com a ação dos pés deslizar. Também faziam estes movimentos para o lado esquerdo.



Fotos 132 a 137 – Movimentos ressignificados da Esquiva e do Aú.
 Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 2. Os bailarinos começavam com as pernas na mesma linha do quadril, na segunda posição paralela. O movimento saía do Aú ressignificado com o tempo Súbito/Rápido, com a torção lateral para o lado esquerdo, com a ação de esforço pressionar, com as pernas levemente flexionadas. Em seguida, faziam um meio giro para o lado direito e executavam um grande “leque” com a perna direita estendida e o pé esticado. Depois realizavam o movimento do corredor com a ação de esforço pressionar o chão, os braços estendidos na lateral do corpo, na altura dos ombros, a cabeça voltada para o foco (olhar) no chão e a perna direita estendida com os artelhos ativados e perna esquerda à frente flexionada no ângulo de 90 graus. Em seguida, realizavam o movimento “permissão”, que consistia no corpo acoplado rente ao chão sobre o joelho esquerdo, fazendo ao mesmo tempo o sinal da

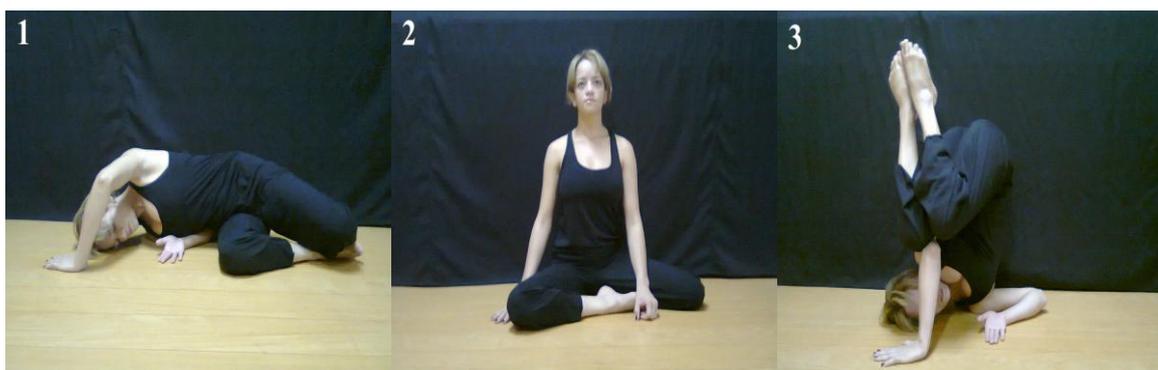
cruz com a cabeça levemente abaixada. Também faziam estes movimentos para o lado esquerdo.



Fotos 138 a 145 – Movimentos ressignificados da Esquiva e do Aú.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

3.3.1.6 Movimento ressignificado da Queda de Rim

Módulo sequencial 1. Na segunda posição de pé, com pés paralelos na mesma linha do quadril, os bailarinos executavam uma caída lateral para o lado direito, com o peso Leve. Ao cair ao chão, era demandado ficarem em decúbito lateral dois tempos e, em seguida, com o tempo Súbito/Rápido, ficarem na quarta posição sentados com a perna direita à frente. Com os ísquios ao chão, permaneciam nessa posição, por cinco segundos ativando a musculatura do quadríceps, primeiramente realizando o movimento Cogumelo, que era a Queda de Rim ressignificada. No movimento Cogumelo, eram procurados os apoios dos dois braços, cabeça e o músculo deltóide no chão, acionando a ação de esforço pressionar, a fim de encontrarem o equilíbrio. Naquele momento, o quadril estava acima da cabeça e as pernas totalmente encolhidas. Também era feito este movimento para o lado esquerdo.



Fotos 146 a 148 – Movimentos ressignificados da Queda de Rim.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 2. Os bailarinos realizavam o Cogumelo queda de braço no chão, procurando o apoio das mãos bem estendidas, em seguida executando a ação de esforço de pressionar o chão, e buscavam o equilíbrio com todo o corpo sobre o braço. O braço esquerdo servia de auxílio para encontrar o equilíbrio, pois o corpo estava todo fora do chão, sendo acionados os músculos abdominais, tríceps, quadríceps e a articulação dos punhos.



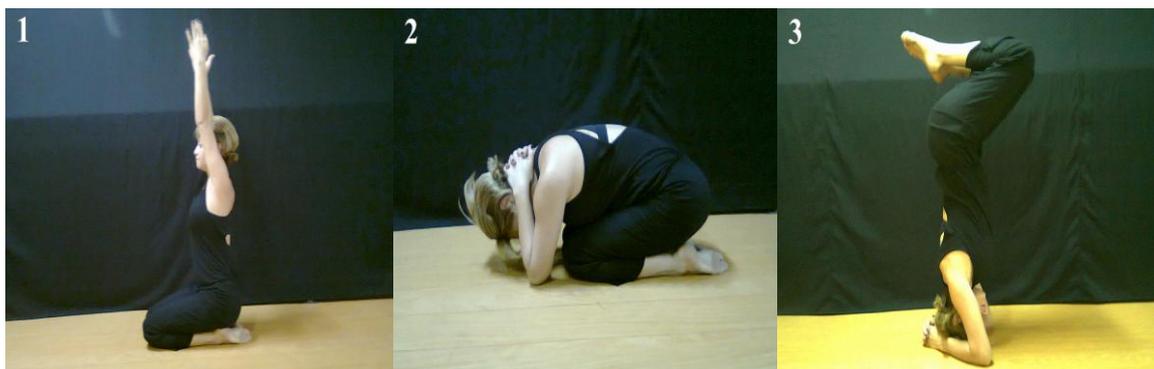
Fotos 149 a 151 – Movimentos ressignificados da Queda de Rim.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 3. Os bailarinos realizavam o Cogumelo triângulo, ficando primeiramente de cócoras e depois acionando as duas mãos estendidas ao chão, procurando desenhar mentalmente um triângulo no chão, sendo os dois braços os vértices e a testa o “topo” deste. Em seguida, eram postas as duas pernas sobre os cotovelos, prevalecendo a ação de esforço de pressionar o chão, e as pernas nos cotovelos, à procura do equilíbrio. Com mais treinamento, esse exercício passou para a segunda etapa, que consistiu em tentar por as duas pernas sobre um cotovelo, fosse do lado direito, fosse do esquerdo.



Fotos 152 a 154 – Movimentos ressignificados da Queda de Rim.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 4. No chão, sentados em cima das pernas, os bailarinos faziam a suspensão dos braços e, em seguida, descendo em tempo Lento, colocavam as mãos no pescoço, e, abaixando a cabeça ao chão, faziam uma leve ação de esforço de pressionar esta e o chão ao mesmo tempo. Tentavam erguer o tronco para que permanecesse acima da cabeça, com as pernas encolhidas, à procura de equilíbrio. Depois de um tempo de treinamento, esse exercício passou para a segunda etapa, que consistiu em estender as duas pernas bem unidas para cima.



Fotos 155 a 157 – Movimentos ressignificados da Queda de Rim.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Módulo sequencial 5. Deitados em decúbito dorsal com as pernas estendidas, os bailarinos traziam as duas patelas (joelhos) com as pernas flexionadas e postas sobre a testa, permanecendo assim alguns segundos. Em seguida, estendiam as pernas para trás da cabeça e permaneciam com estas estendidas e unidas com os artelhos acionados. Faziam essa sequência de movimentos várias vezes, para perceber o alongamento anterior e posterior das pernas.



Fotos 158 a 160 – Movimentos ressignificados da Queda de Rim.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

3.3.2 Quadro de movimentos ressignificados

O quadro a seguir apresenta, na percepção de Santos (2011), a relação entre os movimentos básicos da capoeira regional, e os fatores de movimentos corporais e as ações básicas de esforço propostos por Laban. Estes dois últimos deram suporte à criação dos exercícios anteriormente descritos.

Quadro 1 – Relação entre os movimentos básicos da capoeira regional, e os fatores de movimentos corporais e as ações básicas de esforço propostos por Laban.

Movimentos básicos da capoeira	Fatores de movimentos propostos por Laban				Ações básicas de esforço predominantes
	Fluência	Espaço	peso	tempo	
Ginga	Livre	Flexível	Leve	Lento	deslizar
Cocorinha	Contida	Direto	Firme	Rápido	pressionar
Aú	Contida	Direto	Firme	Rápido	torcer
Rolê	Livre/Contida	Flexível	Leve	Lento	deslizar/pressionar
Queda de Rim	Contida	Direto	Firme	Rápido	pressionar
Negativa	Contida	Direto	Firme	Rápido	pressionar/pontuar
Esquiva	Livre/Contida	Flexível	Leve	Lento	deslizar/pressionar/pontuar

Fonte: Santos (2011, p.61).

Durante esta etapa de ressignificação dos movimentos, “Corpos-capoeiristas potencializados e corpos ressignificados” e mesmo na etapa anterior, “Corpos e corpos” de repetição dos movimentos, os bailarinos desenvolveram a consciência dos fatores de movimentos e das ações básicas de esforço, propostos por Laban, realizando em ambas as etapas exercícios de ressignificação dos movimentos da capoeira.

Na Ginga, os fatores de movimentos, em suas qualidades propostas por Laban, abrangeram fluência Livre, espaço Flexível, peso Leve e tempo Lento. A ação básica de esforço predominante foi o “deslizar”. Ainda que o tempo pudesse ser acelerado, os fatores não tenderam a se alterar.

A ação básica de esforço predominante da Cocorinha foi “pressionar”, com fluência Contida, espaço Direto, peso Firme e tempo Rápido.

Pelo descrito da movimentação do Aú, “torcer” foi a sua ação básica de esforço predominante, em virtude da torção do tronco, que, ao inclinar tanto para o lado direito quanto para o lado esquerdo, fez uma compressão lateral. Quanto aos fatores de movimentos, a sua fluência foi Contida (a movimentação chegou ao máximo ao chão, com as mãos), o seu movimento no espaço foi Direto, o seu peso foi Firme (por condicionar o corpo a uma maior pressão sobre o chão) e seu tempo pode ser Lento ou Rápido.

Segundo Santos (2011, p. 58), “a movimentação do Rolê combina duas ações básicas de esforço predominantes: o “deslizar” e o “pressionar”, revelando fluência ora Livre ora Contida, espaço Flexível, peso Leve e o seu tempo foi Lento ou Rápido”.

A Queda de Rim foi um movimento que teve como ação básica de esforço predominante “pressionar”, por ter exercido uma pressão no chão que exigiu força e equilíbrio, tendo sido a sua fluência Contida no ato da realização do movimento, o seu espaço Direto, o seu peso Firme e o seu tempo Lento ou Rápido.

As ações básicas de esforço predominante da Negativa foram: “pressionar”, em virtude de estar pressionando o chão, intensificando a força do braço; o “pontuar”, devido à acentuação de uma das pernas em relação ao oponente. A sua fluência foi Contida, ao finalizar a sua movimentação; o seu espaço foi Direto; o seu peso, Firme; e o seu tempo, Lento ou Rápido.

A Esquiva apresentou três ações básicas de esforço predominantes: “deslizar”, como na Ginga, que também teve mandinga, tendo sido a passagem do movimento deslizar no chão e o “pressionar”/“pontuar”, como na Negativa, que envolve a Cocorinha.

Na etapa dos “corpos-capoeiristas potencializados e corpos ressignificados”, percebi a conquista de uma desenvoltura tanto da minha parte como na parte dos bailarinos intérpretes-criadores, e o crescimento de repertórios de movimentos que foram estimulados pelas ações corpóreas da capoeira. O processo de ressignificar os movimentos foi fundamentado pelos conceitos das categorias de movimentos, seus fatores e qualidades, bem como das ações básicas de esforço, que deram suporte ao ato de ressignificar os movimentos da capoeira e delinear um campo didático, por meio dos exercícios propostos até o momento. Assim, neste capítulo, a teoria de Laban cumpriu o papel de ferramenta pedagógica para a identificação, descrição, interpretação e análise dos movimentos básicos da capoeira.

4 CORPOS CRIATIVOS E DESENHOS TOPOGRÁFICOS

Corpos conectados a um Espaço direto/ flexível,
Corpos que interagem em meio a figuras geométricas,
Sejam elas quadradas ou redondas.
Corpos criativos que foram estimulados
Pelos movimentos corporais da capoeira.
Corpos ansiosos, apreensivos, exaustos,
Porém, corpos aprendizes e atentos.
Corpos conectados aos desenhos topográficos,
Em sua forma oval e quadrada.
Corpos sustentados e pesados,
E ao mesmo tempo leves e contínuos.
Corpos em suas expressividades,
Ressignificando movimentos,
E ao mesmo tempo,
Pensando e criando signos em sua esfera,
Ou em sua Cinesfera.
Corpos que se deixam se levar por seus devaneios,
A mares nunca antes navegados,
Porém, sinuosos em movimentos,
Onde na prática são desenvolvidos
Como criações em um ambiente.
Ambiente adesivado que remete a um esboço,
Mas ao mesmo tempo sendo sério,
E estabelecido por regras e respeito.
Respeito por um ambiente adesivado,
Consagrado, resignificado e criativo.
Um Espaço direto/ flexível,
Onde o corpo reage,
Por meio de suas ações de esforço.
Todas essas conexões,
Que perpassam aquele ambiente,
Requerem trabalho,
Trabalho e mais trabalho.

Lindemberg Santos
Porto Alegre (RS), julho de 2011.

É necessário ter a percepção de que a movimentação corporal de que trata esta pesquisa se manifesta em um espaço físico. Mestre Bimba delimitou esse espaço como uma figura geométrica, e a utilizou em sua própria metodologia de ensino para efeito de aprendizagem de seus alunos. Quanto a Laban, o estudo de seu sistema teórico aponta diversas possibilidades sobre o movimento corporal e sua relação com o espaço no processo educativo. O método de Mestre Bimba ainda hoje é aplicado nos exercícios de roda de capoeira regional, assim como a proposta de Laban pode ser percebida nos exercícios de criação de movimentações corporais na dança. Num caso e noutro, o corpo é atuante e

ocupante de um espaço, por sua vez submetido àquele corpo que também se submete a este espaço, relação evidenciada pelas amplitudes de movimentos dos membros desse corpo.

Quando se fala em espaço, vem à lembrança a ideia de harmonia espacial. Segundo Fernandes (2006, p. 177): “a categoria Espaço (onde nos movemos) ou Harmonia Espacial envolve uma ‘arquitetura do espaço’ criada por Laban a partir de seus estudos da ‘arquitetura do corpo’, numa relação ‘harmônica’”.

Rengel (2003, p. 75) informa que a “harmonia espacial é um conceito de Laban para designar o que ele via como lógica e/ ou harmonia existindo entre a estrutura espacial e os conteúdos dinâmicos do movimento”. A mesma autora explica que “a harmonia espacial é também nomeada de Corêutica”, que consiste no “estudo da organização espacial dos movimentos que Laban desenvolveu” (Rengel, 2003, p. 36). Detalha ainda que:

O estudo prático da corêutica consiste em exercícios espaciais ou escalas, executadas no treino corporal diário [...]. O espaço corêutico é concebido a partir do corpo. Assim, cada pessoa tem um território próprio. A corêutica trata do estudo das formas espaciais dentro da cinesfera [...]. Inclui a organização espacial da cinesfera e o modo pela qual as formas lógicas e/ ou harmônica, encontradas nesta organização, são implementadas no corpo do agente. Corêutica trata do espaço no corpo e do corpo no espaço (Rengel, 2003, p. 36).

A necessidade da reflexão sobre o “espaço no corpo e do corpo no espaço” e, portanto, desta etapa, é justificada pelo fato de que, a esta altura da pesquisa, os corpos que passaram pelas duas etapas anteriores e trabalharam com movimentos em sua imitação, repetição, elaboração e criação carecem de entrar em conexão com os desenhos topográficos³⁸ para aprofundar sua relação com a noção de espaço.

Neste estudo, “desenho topográfico” constitui a denominação da representação visual da organização do espaço sugerida para esta pesquisa. Os desenhos topográficos foram adesivados ao chão. Nesses desenhos, foram surgindo figuras geométricas a partir do desenvolvimento corporal no espaço no qual eram executadas partituras de movimentações estimuladas pela capoeira, em que estavam assinalados fatores e qualidades de movimentos e suas ações básicas de esforço, sugeridos pelos temas de movimento conforme orientações da

³⁸ Etimologia da palavra Topografia: TOPOS (palavra grega) – significa lugar; GRAPHEN (palavra grega) – significa descrição. Topografia significa descrição do lugar. Desenhos topográficos são as representações dos dados obtidos nas atividades de campo como resultado da execução dos diferentes tipos de serviços topográficos (Cuiabano, 2011). “É possível criar símbolos que podem ser facilmente empregados nos desenhos topográficos” (Veiga, Zanatti, Faggion, 2007, p. 167, *apud* Cuiabano, s/p, 2011).

segunda etapa desta pesquisa. A seguir, são descritos alguns esboços de desenhos topográficos.

4.1 DESENHOS TOPOGRÁFICOS

O conjunto de esboços da figura abaixo representa uma síntese das formas visíveis encontradas na capoeira, seja dos seus espaços de deslocamento, seja de seus instrumentos musicais, e em Laban. Na capoeira, percebi o círculo como uma constante, em diferentes formatos (redondo, oval, completo, incompleto), e que este poderia ser integrado ao quadrado utilizado por Mestre Bimba e às formas geométricas estudadas por Laban nas relações que ele estabeleceu entre corpo e espaço. Esses primeiros esboços me instigaram à investigação de desenhos que representassem o espaço, isto é, os desenhos topográficos.

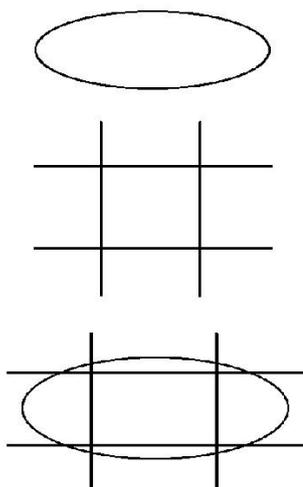


Figura 12 – Esboços de formas.
Criação: Lindemberg Santos.

Nesta pesquisa, os desenhos topográficos são aplicados com o objetivo de representar o espaço no qual os corpos dos bailarinos intérpretes-criadores realizam suas criações ou ressignificações dos movimentos da capoeira regional.

Para o estudo dessa categoria (Espaço), Laban aplicou o conceito de cinesfera³⁹, utilizado nesta etapa da pesquisa. A seguir, apresento o símbolo para a cinesfera criado por

³⁹ A cinesfera é um dos resultados dos estudos de Laban sobre a movimentação corporal em relação ao ambiente. Consiste na esfera dentro da qual acontece o movimento, ou na área em que o corpo está se movimentando – o que se relaciona, ainda, a uma intenção espacial, e a aspectos do movimento (observações sobre a direção do movimento, os sentidos, os lugares no espaço, entre outros aspectos). <http://www.arteesociedade.com/labam.htm>. Acesso em: 24/04/2011.

Janis Pforsich (Laban/Bartenieff Institute of Studies. New York), relativo ao termo inglês *Kinesphere* (Fernandes, 2006, p. 185):

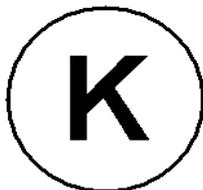


Figura 13 – Cinesfera ou kinesfera.
Fonte: Fernandes (2006, p. 185).

Rengel explica que:

A cinesfera é também denominada de kinesfera. É a esfera de espaço em volta do corpo do agente, na qual e com a qual ele se move. O centro da cinesfera é o centro do corpo do agente, e/ ou o corpo todo do agente é a locação central da cinesfera. A cinesfera é delimitada espacialmente pelo alcance dos membros e outras partes do corpo do agente, quando se esticam para longe do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio (Rengel, 2003, p. 32-33).

A autora ainda esclarece:

A cinesfera se mantém constante em relação ao corpo; se o agente se move, mudando a sua posição, ele “leva” consigo a sua cinesfera e suas mesmas relações de localização. Assim, ele transfere sua esfera pessoal para um novo ponto de apoio. “Na realidade, nunca sai de sua esfera pessoal de movimento, mas a leva consigo como uma carcaça” (Laban, 1990, p. 86 *apud* Rengel, 2003, p. 33).

É importante ressaltar o espaço físico em que são executados os movimentos. Daí, a relevância da cinesfera, onde o corpo será exposto por movimentações executadas na sua amplitude, evidenciando assim uma relação entre este espaço. Para esta pesquisa, foram importantes dois conceitos que integram a cinesfera: o Espaço do intérprete-criador, que é a área específica onde a ação acontece, ou seja, dentro dos desenhos topográficos, e o Espaço introspectivo, que é o próprio espaço dos intérpretes-criadores. De todo modo, o espaço se relaciona ao movimento da pessoa, e Fernandes (2006, p. 186-187) o delimita como “pequeno, médio ou grande, conforme o espaço que ocupe. E isto pode ou não estar associado ao tamanho real do corpo”.

Segundo Fernandes (2006, p. 190), “Laban escolheu especialmente cinco figuras geométricas para estruturar princípios de movimento do corpo no espaço, segundo graus de complexidade matemática: o Tetraedro, o Octaedro, o Cubo, o Icosaedro e o Dodecaedro”.

A respeito dessas figuras geométricas, Rengel (2003, p. 95) entende que “Laban faz uma abstração ao criar uma analogia entre os corpos físicos e os corpos geométricos. Seu estudo de harmonia espacial concentra-se em poliedros de seis faces (hexaedro) [ou cubo], oito faces (octaedro) e vinte faces (icosaedro)”.

A seguir, são apresentadas as figuras geométricas selecionadas por Laban para o seu estudo sobre a cinesfera, e que subsidiam os desenhos topográficos propostos para esta etapa da pesquisa.

4.1.1 Figuras geométricas

Segundo Rengel (2003, p. 41):

o cubo é um polígono regular e/ou um corpo geométrico tridimensional, com seis faces, estruturado pela ligação dos extremos alcançados pelas oito direções da cruz diagonal. [...] A cruz diagonal é estruturada a partir de oito direções diagonais, as direções diagonais irradiam do centro do corpo em direção aos oito cantos do cubo (Rengel, 2003.p. 38).

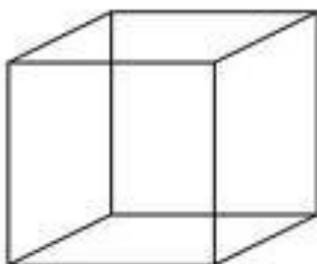


Figura 14 – Cubo.
Arte: Allan Lima.

A figura do icosaedro corresponde a de “um corpo geométrico de estrutura tridimensional, com vinte faces triangulares unidas por doze vértices [...]. O centro do icosaedro é o centro do corpo do agente” (Rengel, 2003, p. 75):

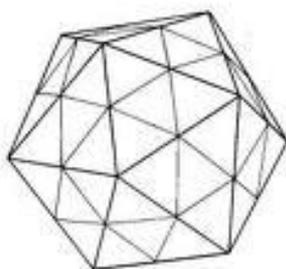


Figura 15 – Icosaedro.
Fonte: escola.org. Acesso em: 18/07/2011.

Segundo Fernandes (2006, p. 193):

o tetraedro regular possui quatro lados e quatro pontos (vértices) no espaço. É uma figura menos enfatizada por Laban [...] sua estrutura de base sólida (formada por três pontos) e apenas um outro ponto acima desta, concede uma imagem de repouso, indicando corpos em posições estáveis.

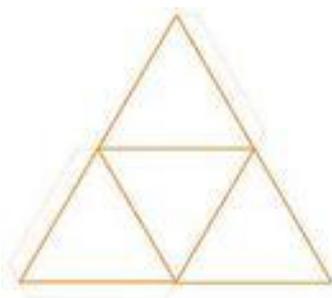


Figura 16 – Tetraedro.
Fonte: escola.org. Acesso em: 18/07/2011.

Rengel (2003, p. 89) explica que o octaedro “é um corpo geométrico de estrutura tridimensional, com oito faces, estabelecido pela ligação dos extremos alcançados pelas seis direções da cruz tridimensional”. A autora expõe que a “cruz tridimensional é estruturada a partir de seis direções dimensionais, as direções dimensionais irradiam do centro do corpo em direção às seis direções das dimensões” (Rengel, 2003, p.40).

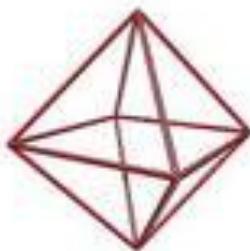


Figura 17– Octaedro.
Fonte: escola.org. Acesso em: 18/07/2011.

Sobre a figura do dodecaedro, Fernandes (2006, p. 231) descreve: O dodecaedro regular convexo possui doze lados e vinte pontos (vértices) no espaço. É uma figura usada no estudo avançado da Harmonia Espacial, formada por doze pentágonos regulares iguais, reunidos três a três.

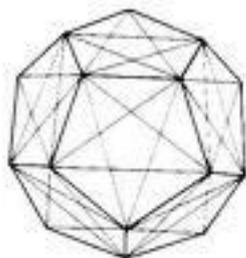


Figura 18 – Dodecaedro.
Fonte: escola.org. Acesso em: 18/07/2011.

Essas cinco figuras geométricas serviram para estruturar princípios de movimento do corpo no espaço criados por Laban. Não foi pretensão desta pesquisa abordar o amplo estudo sobre aquelas figuras geométricas trabalhadas pelo autor. Mas, alguns conceitos desse estudo servem de base para a pesquisa dos desenhos topográficos, ou seja, desenhos adesivados ao chão que lembram o espaço físico da capoeira e o ensino sistematizado de Mestre Bimba. No entanto, enquanto as figuras geométricas propostas por Laban foram trabalhadas de forma imaginária, os desenhos topográficos criados a partir de fitas adesivadas ao chão, ou seja, algo concreto, visto e percebido.

Desse modo, realizei uma analogia entre as figuras geométricas que foram aplicadas em pesquisas de Laban e seus seguidores, e o já mencionado quadrado de Mestre Bimba, aplicado em sua metodologia de ensino da capoeira, para propor os desenhos topográficos representados pela figura Oval e a figura do Jogo da Velha (síntese das formas geométricas).

A seguir, são apresentadas tais propostas dos desenhos topográficos que emergiram no processo de criação de movimentos.

4.1.2 Desenho do circuito oval

As figuras geométricas oval e círculo lembram a Roda de Capoeira⁴⁰ porém, há formatos diferentes entre essas duas figuras, sendo a primeira mais achatada em seus polos. A figura oval foi trazida para esta pesquisa em virtude de estar relacionada com a roda de capoeira ou pelo formato de círculo de vários instrumentos que compõem aquela, dentre os quais destaco o pandeiro. Geralmente, a roda de capoeira começa em um círculo de capoeiras e, no decorrer das atividades, sofre variação em sua estrutura espacial, tornando-se uma figura oval. São detalhes que foram observados durante a pesquisa em campo, por meio das participações nas rodas. Ver figuras abaixo:

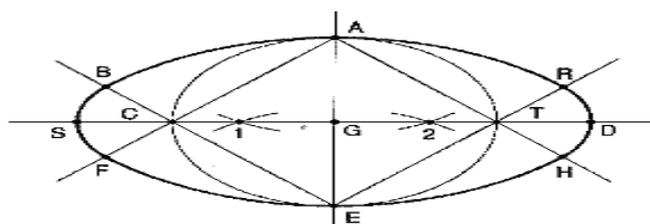


Figura 19 – Desenho do círculo oval.

Fonte:

<http://www.desenhogeometrico.com.br/exercicio.html>

Acesso em: 18/07/2011.

⁴⁰ A roda é a forma típica para praticar a capoeira, em que várias pessoas formam um círculo no meio do qual duas pessoas lutam. http://www.2brazil.info/Htmls-BA/capoeira_geral_por.html. Acesso em: 18/07/2011.



Foto 161 – Configuração oval da roda de capoeira.
Fonte: acritica.uol.com.br. Acesso em: 18/07/2011.



Foto 162 – Configuração oval da roda de capoeira.
Fonte:
<http://www.flogao.com.br/cicmestrebimba/108942120>
Acesso em: 18/07/2011.



Foto 163 – Configuração circular da roda de capoeira.
Fonte:
http://cabraliainforme.blogspot.com/2010_01_01_archive.html. Acesso em: 18/07/2011.

4.1.3 Desenho do Jogo da Velha

Essa figura remete à possibilidade de várias figuras geométricas. Por exemplo, ao ligar suas linhas diagonalmente, o desenho do Jogo da Velha se torna um cubo; ou ao completá-las, seriam revelados vários quadrados. Nesse “devaneio” entre figuras, surgem outros espaços, e neles, jogos corporais criativos. Ver figuras abaixo:

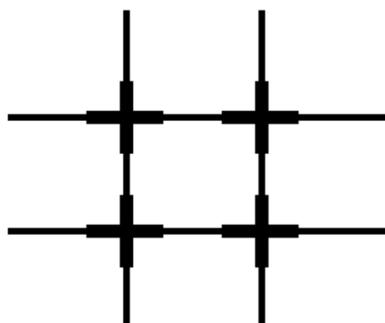
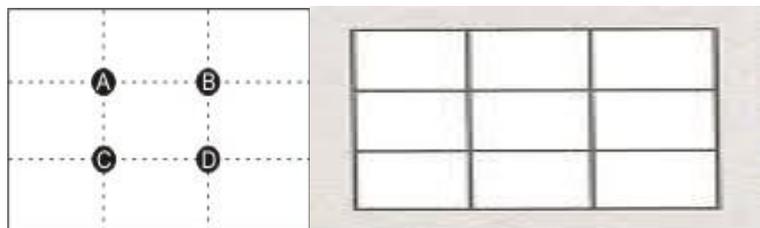


Figura 20 – Desenho do Jogo da Velha.

Fonte:

<http://josefranciscoartigos.blogspot.com/2010/12/como-ganhar-grana-no-verao-em-cabo-frio.html>. Acesso em: 18/07/2011.



Figuras 21 e 22 – Desenho do Jogo da Velha inserido em figura geométrica, e remetendo ao quadrado de Mestre Bimba.

Fonte: <http://pontodeouro.wordpress.com/tag/dicas/>. Acesso em: 18/07/2011.

Na figura (21) acima, pode-se observar o jogo da velha inserido em figura geométrica, e as letras A, B, C e D, a mesma disposição do desenho criado por Bimba em sua pedagogia de ensino. Há também a possibilidade já mencionada de inserção do jogo da velha no cubo, espaço imaginário em que Laban desenvolveu a sua pesquisa do movimento.

Por fim, são apresentadas as propostas de desenhos topográficos conectados aos movimentos corporais ressignificados.

4.2 DESENHOS TOPOGRÁFICOS CONECTADOS

4.2.1 Medidas do espaço dos desenhos topográficos

Primeiramente, foram especificadas as medidas exatas dos desenhos topográficos em um formato de um quadrado medindo 3 metros de comprimento e 2 metros de largura. No chão desse espaço, foram adesivadas as figuras do jogo da velha e do circuito oval. Nesse espaço, foram aplicados os conceitos do sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento: a categoria Expressividade ou Esforço; os fatores de movimento: fluxo ou fluência com as suas qualidades de movimento Livre/Contido, espaço com as suas qualidades de movimento Direto/Flexível, tempo com as suas qualidades de movimento Rápido ou Súbito/Lento e peso com as suas qualidades Firme/Leve; as ações corporais básicas: torcer, pressionar, açoiar, socar, flutuar, deslizar, pontuar e sacudir, no processo de ressignificação dos movimentos corporais da capoeira regional.

4.2.2 Ações corporais no espaço

Neste espaço, estiveram presentes dois corpos de bailarinos intérpretes-criadores (Leidana Ribeiro e Tiago Góes), manifestando as suas ações corporais por meio do processo criativo em dança e realizando experimentos de movimentos para a dança contemporânea.

4.3 EXERCÍCIOS PROPOSTOS PARA OS DESENHOS TOPOGRÁFICOS

Eis algumas “regras” para a realização dos exercícios:

- tempo de 10 minutos para permanência dentro do desenho topográfico, sendo 5 minutos para as qualidades de movimentos livres e outros 5 minutos para as modalidades de movimentos contidos;
- criação livre das movimentações, porém, respeitando o tempo estipulado no exercício;
- tempo de 10 minutos para realização de cada tarefa;
- interdito pisar ou “queimar” as fitas adesivadas;
- tempo de 30 segundos para oxigenação entre cada fator, ou seja, um tempo de “parada”, porém, essa “parada” deve ser focada.

4.3.1 Primeiro momento: fator fluxo ou fluência Livre/ Contido, movimentos ressignificados da capoeira Aú e Ginga e ações básicas de esforço Pontuar e Deslizar

Ao entrar no desenho topográfico, ou seja, nas figuras adesivadas ao chão (jogo da velha e o circuito oval), os intérpretes-criadores pediam a bênção (reverência de permissão para entrar no espaço) para o próprio espaço. Olhavam por onde entrar e decidiam o local de entrada. Porém, entravam com um dos membros inferiores, o pé direito com a fluência de movimento Contido, bem lentamente, e com uma ação repentina. Em seguida, realizavam as movimentações criativas somente com os movimentos ressignificados do aú com a ação básica de esforço “pontuar”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos contidos em câmera lenta. Depois de terminado o tempo para esse exercício, iniciavam a fluência de movimento Livre, mas agora com os movimentos ressignificados da ginga com a ação básica de esforço “deslizar”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos livres.



Fotos 164 a 166 – Movimentos ressignificados.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Tiago Góes falou sobre suas impressões acerca deste momento, revelando insegurança e ambiguidade neste início de trabalho, cuja lida reúne o desconhecido (desenhos topográficos), gerador de tensões, e o conhecido (qualidades de movimentos), campo da segurança e “distensão”:

Sinceramente não me sinto à vontade dentro dos desenhos topográficos; me sinto um pouco preso com a sensação de [necessidade de] fugir. Acho que é a falta de criatividade. Por outro lado, me sinto seguro em meus movimentos criados, as qualidades de movimentos me ajudam porque vou criando as movimentações e elas vão surgindo (Góes, 24/08/2011. Depoimento).

4.3.2 Segundo momento: fator espaço Direto/Flexível, movimentos ressignificados da capoeira Cocorinha e Rolê e ações básicas de esforço Torcer e Chicotear

Ao entrar no desenho topográfico, ou seja, as figuras adesivadas ao chão (jogo da velha e o circuito oval), os intérpretes-criadores pediam a bênção (reverência de permissão para entrar no espaço) para o próprio espaço. Olhavam por onde entrar e decidiam o local de entrada. Porém, entravam com um dos membros superiores, isto é, com o braço direito com a fluência de movimento Contido, com uma qualidade de tempo Lento. Em seguida, faziam as movimentações criativas somente com os movimentos ressignificados da cocorinha em espaço Direto, com a ação básica de esforço “torcer”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos Direto/Flexível. Depois de terminado o tempo para este exercício, iniciavam no espaço Flexível, mas agora com os movimentos ressignificados do rolê com a ação básica de esforço “chicotear”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos Direto/Flexível.



Fotos 167 e 168 – Movimentos ressignificados.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Leidiana Ribeiro, demonstrando reverência ao espaço que constituíram, expôs sobre a sua imersão nos desenhos topográficos, mencionando as “possibilidades” que estes lhe proporcionaram para a criação:

Os desenhos topográficos [constituem] um tablado sagrado, onde me concentro para realizar os exercícios, [e] me sinto bastante [...] focada. E aí, os movimentos surgem. No meu entendimento, os desenhos topográficos me [oferecem] as possibilidades da minha “fuga” daquele espaço. Me sinto, às vezes, sufocada daquele espaço delimitado, mas gosto do desafio e de respeitar as regras que tu [Lindemberg] criaste para desenvolver os movimentos (Ribeiro, 24/08/2011. Depoimento).

4.3.3 Terceiro momento: fator tempo Lento/Súbito ou Rápido, movimentos ressignificados da capoeira Esquiva e Aú e ações básicas de esforço Sacudir e Flutuar

Ao entrar no desenho topográfico, ou seja, nas figuras adesivadas ao chão (jogo da velha e o circuito oval) os intérpretes-criadores pediam a bênção (reverência de permissão para entrar no espaço) para o próprio espaço. Olhavam por onde entrar e decidiam o local de entrada. Entravam com um salto com uma qualidade de tempo Rápido ou Súbito. Em seguida, faziam as movimentações criativas somente com os movimentos ressignificados da Esquiva, em qualidade de tempo Lento, com a ação básica de esforço “torcer”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos Lento/Rápido. Depois de terminado o tempo para esse exercício, iniciavam no tempo Súbito ou Rápido, mas agora com os movimentos ressignificados do Aú com a ação básica de esforço “flutuar”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos Lento/Rápido.



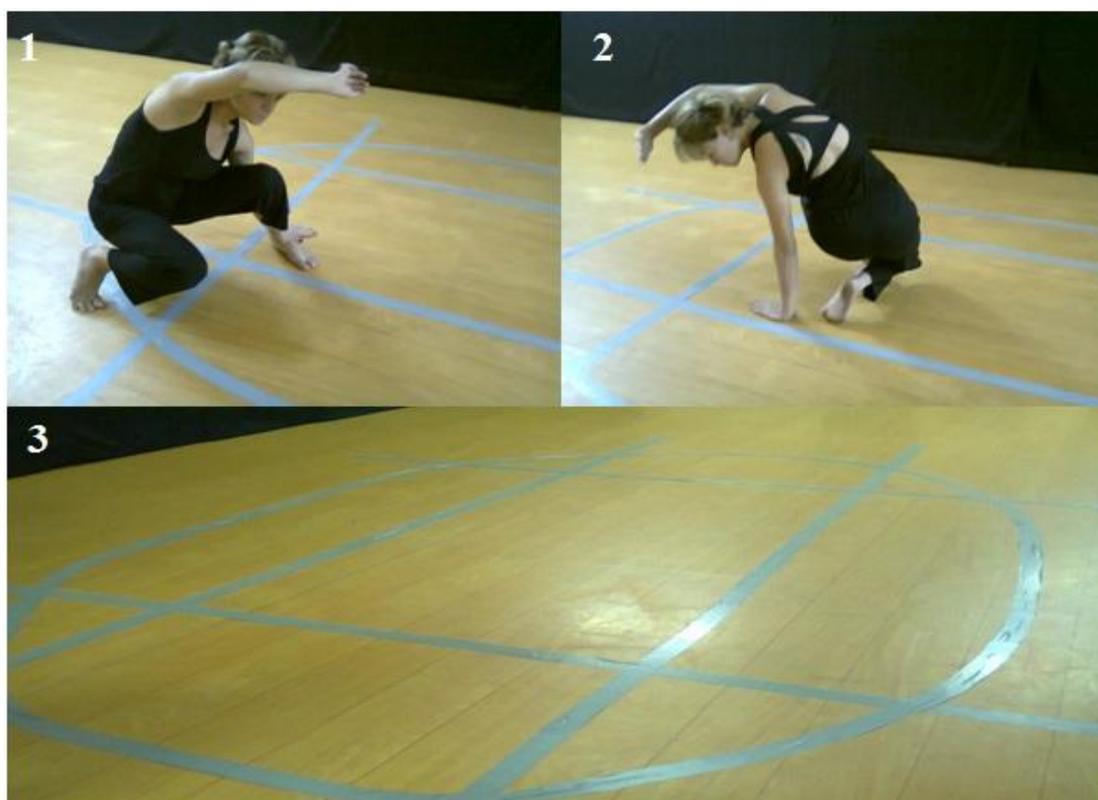
Fotos 169 a 171 – Movimentos ressignificados.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Sobre a lida com o tempo, neste terceiro momento, Tiago Góes ressaltou seu aprendizado:

As regras do desenho topográfico me ajudaram a perceber a questão do tempo. Não tenho a mínima noção de tempo, mas com um tempo [para cumprir] várias vezes, eu tenho percebido o tempo de cinco minutos. [Assim] quando eu acho que estou finalizando as tarefas dentro do desenho, tu [Lindemberg] acabas com o tempo (Góes, 24/08/2011. Depoimento).

4.3.4 Quarto momento: fator peso Leve/Firme, movimentos ressignificados da capoeira Bêncão e Queda de Rim e ações básicas de esforço Socar e Pressionar

Ao entrar no desenho topográfico, ou seja, as figuras adesivadas ao chão (jogo da velha e o circuito oval) os intérpretes-criadores pediam a bênção (reverência de permissão para entrar no espaço) para o próprio espaço. Olhavam por onde entrar e decidiam o local de entrada. Entravam com o movimento da “estrela”, com o peso de qualidade de movimento Leve. Em seguida, faziam as movimentações criativas somente com os movimentos ressignificados da bênção em qualidade de peso Leve, com a ação básica de esforço “socar”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos Leve/Firme. Ao findar o tempo do exercício, iniciavam na qualidade de peso Firme, mas agora com os movimentos ressignificados da queda de rim com a ação básica de esforço “pressionar”. O tempo para esse exercício era de 5 minutos para as qualidades de movimentos Leve/Firme.



Fotos 172 a 174 – Movimentos ressignificados no Desenho Topográfico.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Esta última etapa, que acumulou o aprendizado das duas etapas anteriores, revelou-se a mais complexa na realização de tarefas, uma vez que foram estabelecidas muitas informações e relações no processo de ressignificação. Apesar de os bailarinos intérpretes-criadores virem desenvolvendo seu aprendizado desde 23 de abril de 2010, eles pareceram ter sentido dificuldades também nesta última etapa, conforme os depoimentos abaixo:

Me senti em uma arena, como se fosse um ringue de boxe, um espaço para acontecer os movimentos, mas as ações dos movimentos desenvolvidos pelas tarefas me deixam um pouco confuso em como criar (Góes, 04/ 04/ 2011. Depoimento).

Nos desenhos topográficos me senti um pouco imprensada pelos mesmos no chão. A sensação é um pouco estranha no sentido de perceber um ambiente me sufocando (Ribeiro, 04/ 04/ 2011. Depoimento).

Depoimentos posteriores revelaram, entretanto, que essas dificuldades foram sendo superadas e um crescente domínio adquirido ampliou a percepção sobre a importância da consciência espacial para a realização de movimentos corporais:

Os desenhos me proporcionaram a visibilidade do que eu irei realizar no espaço. As indicações das ações básicas de esforço me ajudaram bastante para eu criar os movimentos (Ribeiro, 20/ 04/ 2011. Depoimento).

Em relação ao espaço que os desenhos me proporcionam, eu me aproprio de todo o espaço a meu favor, para poder criar e realizar uma boa execução dos movimentos. Os espaços do desenho me fazem ter cuidado em cada parte da figura, não pisar nos adesivos. Isso faz com que eu me adapte àquele espaço, para que, quando não tiver os desenhos, eu possa explorar mais os movimentos (Ribeiro, 18/ 05/ 2011. Depoimento).

Devo ressaltar que, nos exercícios propostos para esta etapa, os corpos dos intérpretes-criadores entraram em contato com os desenhos topográficos, mas também entre si, estabelecendo conexões de corpos potencializados na capoeira e envolvidos no espaço físico.

É importante enfatizar o espaço com “regras”, que pressupõe respeito a esse “ambiente”, tal como numa roda de capoeira; na verdade, trazendo para a dança o valor do

“sagrado”, absorvido e verbalizado por Leidiana em um depoimento seu aqui apresentado. Tal significado foi “exercitado” em situações como a que antecede a entrada na “roda”, com o pedido de “permissão” para nela entrar, assim como a “proibição” de pisar nas linhas ou fora do circuito.

Mas o “ambiente” com “regras” trouxe outro “valor” da capoeira comum à dança: a disciplina. Noto, entretanto, que este valor não impediu a emersão das subjetividades dos corpos presentes, demonstrando que disciplina e liberdade interagem no processo de criação.

Nos trabalhos de criação das três etapas descritas nos capítulos 2, 3 e 4 desta pesquisa, foram constituídas partituras de movimentos concebidos por mim e pelos intérpretes. Destaco, no entanto, que nesta etapa os dois intérpretes-criadores tiveram maiores oportunidades para criar as suas próprias partituras em dança, por meio dos estímulos da movimentação da capoeira e com o suporte de criação dos fatores de movimentos e ações básicas de esforço, além dos desafios dos desenhos topográficos, enquanto ambiente espacial físico demarcado pelos adesivos ao chão.

Por fim, as propostas de exercícios mais uma vez elencaram movimentos ressignificados; ou seja, os exercícios propostos até aqui envolveram um processo de ressignificação em face da descaracterização ou desconstrução observadas nas movimentações criadas por mim, junto com os intérpretes-criadores, ainda que tais movimentações tenham constituído exercícios de condicionamento específico para o corpo.

No próximo capítulo, detalharei a conversão realizada em processo de criação artística.

5 PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

A arte de criar em arte me leva ao devaneio,
Devaneio no sentido cognitivo infinito,
Infinito do meu ser... Nosso ser.
Arte de criar brincando, experimentando, desenhando, rabiscando,
Rabiscando tudo o que acontece no espaço físico,
Físico de fisicalizar é preciso.
Criando e descrendo corpos.
Corpos em espaço, corpos sagrados, corpos sensíveis,
Sensíveis por um canal íntimo da alma.
Alma e corpo se conectam neste espaço terreno.
Terreno que me lembra território da arte,
Arte desterritorializada em que prevalece a singularidade,
Singularidade de atos e ações por meio das sensações e imagens,
Imagens e sensações que me lembram a cruz da sensibilização.
Propostas criadas e ressignificadas,
Ressignificadas em duplo sentido,
Sentido corporal de condicionamento,
Condicionamento que nos leva a convergir,
Convergir ações para a cena,
Cenas significadas de imagens em desenho topográfico.
Desenho topográfico, área, espaço criativo de imaginações e ações,
Ações de configurar o que é meu o que é seu...
O nosso ato de criar.
Então vamos criar.

Lindemberg Santos
Belém (PA), outubro de 2011.

Até o momento trabalhei a conversão nas etapas de realização de exercícios necessários para a prática dos movimentos e sua compreensão. Com isso, creio que os bailarinos intérpretes-criadores puderam ter em seus corpos movimentos potencializados da capoeira. Porém, até então não fora trabalhada a composição coreográfica para a cena, embora tenha havido uma composição de movimentos para os exercícios propostos como forma de condicionar e potencializar corpos.

É importante esclarecer que os exercícios vistos nas etapas anteriores não estavam soltos, pois foram trabalhados de forma consequente, visando à consistência dos movimentos executados, repetidos e à sua potencialização. Penso que sem essas etapas, não teria sido possível convergir ações e intenções na organização e composição coreográfica para a cena, apresentada aqui neste capítulo.

O processo de criação nesta etapa compreendeu uma conexão entre as etapas apresentadas até agora – conexão de ideias, de experimentos das movimentações corpóreas da

capoeira, dos condicionamentos e potencializações dos movimentos da capoeira; conexões com os espaços físicos de um ambiente organizado pelos desenhos topográficos.

Acrescento que aqui também está incluído breve comentário sobre o espetáculo de dança-teatro “Ser Estar”, por mim coreografado e dirigido. Nesse espetáculo, verifiquei resultados desta pesquisa, em que a criação das movimentações envolveu a conversão dos movimentos básicos da capoeira, ressignificados para a cena, enquanto exemplo de conversão semiótica. É sobre o processo de criação artística em dança fundamentado na conversão semiótica que vou tratar neste capítulo.

5.1 OS PODERES SENSORIAIS

Um conceito utilizado neste capítulo é “poder sensorial”. Segundo A. Staats (1996, *apud* Brito, 2004, s/p):

A sensação não é apenas um processo sensorial; é um processo de resposta que produz um processo sensorial com características estimulantes internas, que por sua vez produz um estímulo interno. A vantagem de nomear as sensações como respostas é dizer que elas são aprendidas, que se pode condicionar um organismo a ter uma resposta sensorial.

Aqui, “poder sensorial” está relacionado a uma espécie de sensação corporal experimentada pelos participantes desta pesquisa a partir de estímulos por mim apresentados por meio de imagens. Eles idealizavam as imagens que eu lhes apresentava como “sensações aprendidas”, que emergiam como um suporte para criação de movimentos. Staats (1996, *apud* Brito, 2004, s/p) explica a imagem construída internamente, ainda que provocada por elementos externos, como uma “sensação aprendida”:

Uma resposta sensorial pode ser provocada por um estímulo diferente do estímulo que simplesmente provoca a sensação. Essa sensação aprendida, que ocorre na ausência de um estímulo sensorial, pode ser nomeada com terminologia simples: imagem. Uma imagem é, então, um estímulo interno.

Ana Flávia Mendes vai ao encontro dessa ideia quando diz que “dança é o resultado de uma sucessão de imagens mentais, isto é, uma combinação de elementos que, suscitados pela imaginação do criador, ganham vida por meio de uma organização de gestos visíveis”

(Mendes, 2010, p, 233). A autora propõe como base das vivências do processo criativo o conceito de *corpo visivo*, em que os intérpretes mentalmente visualizam a imagem do corpo. Em outras palavras, ela usa a imagem íntegra das sensações corporais, por meio de um processo de transfiguração de imagens visivas em imagens visíveis.

O processo de criação que aqui exponho criticamente utilizou ferramentas que estimularam os bailarinos a buscar sensações a partir de suas vivências com a capoeira e a construírem imagens. Como em Mendes (2010), ali também não se tratou de imagem visual, mas de imagem mental, externalizada por meio de movimentos.

As estratégias para o processo em criação nesta etapa surgiram a partir de imagens da capoeira em sua manifestação cultural, mais precisamente dos movimentos que permearam o ritual e o sagrado. Na etapa “corpos criativos e desenhos topográficos”, os intérpretes-criadores vivenciaram a manifestação da capoeira em sua forma ritualística-religiosa, nos momentos em que iniciavam as suas entradas no espaço do desenho topográfico, quando pediam permissão para estar naquele espaço físico.

Tanto na construção das imagens quanto na criação dos movimentos, orientei os trabalhos no sentido de escapar dos clichês; antes, busquei, na pesquisa, novas fabulações sobre o mundo cultural da capoeira, a fim de provocar sensações e movimentações corpóreas dos intérpretes, para alcançar como efeito a criação em dança.

A conversão que torna invisível o que era visível, na criação artística, aponta para uma arte sem fronteiras, desterritorializando o pensamento no ato de criação em arte, ou seja, a capoeira entra na dança, deixa de ser capoeira, embora existam em nosso processo de criação alguns elementos desta. No entanto, tornou-se invisível, tornou-se algo com outro sentido, ou melhor, tornou-se invisível, deixando de ser capoeira.

Como cita Loureiro (2002, p. 33): “como criação a arte não tem fronteiras. Nasce de uma ligação com a essência humana, satisfazendo as necessidades humanizadoras perante a realidade. Tendo o homem como origem e destino, torna-se trabalho privilegiado, uma das atividades essenciais da vida”. O autor acrescenta a esta perspectiva certo tom de engajamento social-político, evidenciando a criação (transformação) como forma de superação (ressignificação), que com a mera cópia (repetição) não seria possível:

No campo da criação, o artista deve solucionar, artisticamente, as questões que ele se decide formular. É como expressão estética que ele há de resolver os problemas de visão e conhecimento do mundo, decorrentes de sua atividade criadora. A função de refletir a essência do real, como forma de conhecimento, só pode ser cumprida pela arte, mediante a

criação de uma nova realidade e não por meio de cópia já existente. [...] a obra existe por si mesma, constituindo realidade própria, de onde emana aquilo que se expressa ou reflete (Loureiro, 2002, p.33).

No que se refere aos “poderes sensoriais”, tratei da busca da sensibilização dos intérpretes para conceberem as suas células de movimentos. Para isso, os intérpretes buscaram conhecimento do contexto cultural da capoeira, a fim de que pudessem criar imagens e sensações de movimentos, fortalecendo, assim, o próprio contexto criativo.

5.2 PRINCÍPIOS E PROCEDIMENTOS DE CRIAÇÃO DO EXPERIMENTO

Esta etapa da pesquisa marcou a conexão entre os elementos Movimento Corporal, Ressignificação, Singularidades e Criatividade referentes à figura do tetraedro por mim proposta e aos princípios concebidos para a criação de movimentos, que foram Sentar, Levantar, Recordar e Realizar, a partir dos quais se originou a sigla SLRR. Aqui, explicarei os quatro “pontos da sensibilização” que correspondem aos quatro princípios do processo de criação nesta pesquisa e que constituem o que denomino “cruz da sensibilização” que será apresentada mais adiante.

Devo enfatizar que o processo de criação em dança surgiu em corpos já potencializados e nesses corpos o ato de propor movimentos singulares deixou, de certo modo, ferramentas necessárias para criar os movimentos ressignificados da capoeira regional, por meio das sensações e imagens. Nesse âmbito, adotei como ponto de partida uma estratégia de provocação, qual seja a das sensações e das imagens relacionadas ao processo histórico vivenciado pelos escravos, sobretudo os capoeiras, no Brasil e no Pará, com base em pesquisa bibliográfica realizada para minha monografia de Especialização (Santos, 2011).

5.2.1 SLRR: a “cruz da sensibilização”

Em certo dia, visitando a minha estante de livros, o meu olhar foi direto a uma das obras de que eu já havia esquecido há algum tempo, *Para o ator*, de Michael Chekhov, exímio diretor e dramaturgo do teatro russo. Um dos capítulos desse livro aborda o tema: *Imaginação e incorporação de imagens*, que apresenta uma das histórias do autor sobre impressões, experiências, ações, imagens, sensações e palavras, a partir dos quais o ator deveria, por meio de seus devaneios, encontrar êxitos e fracassos que foram esquecidos, mas

que vagariam em suas lembranças. No processo de recordação, seria construída uma “imaginação criativa”, cujos produtos seriam imagens, que contribuiriam para a incorporação da personagem pelo ator: “[...] em meio às visões do passado, eis que surgem *como* lampejos, aqui e ali, imagens que lhe são totalmente desconhecidas. São produtos puros de sua *Imaginação Criativa* [...]” (Chekhov, 2003, p.26).

A leitura desse capítulo reafirmou a minha opção por trabalhar a partir de sensações e imagens no processo de criação artística. Na mesma época em que fiz essa leitura, eu, Leidiana e Tiago falávamos sobre as imagens e sensações em nosso processo de criação do espetáculo “Ser Estar”, do Grupo de dança do SESC–Doca/PA, em cujo processo criativo fora realizada conversão semiótica da capoeira para a cena. Percebi a conexão da pesquisa daquele espetáculo com esta pesquisa, ambas envolvidas com movimentações da capoeira, sensações e imagens.

A pesquisa do espetáculo “Ser e Estar” teve início no ano de 2010, sendo este apresentado ainda em 2010 e reapresentado no ano de 2011. Aqui destaco experimentações numa cena chamada *A capoeira ressignificada*, no qual trabalhamos com as movimentações corpóreas criadas pelos intérpretes. Essa criação foi se dando por meio das sensações causadas por alguns elementos, entre eles as máscaras.



Foto 175 – As máscaras no processo de criação do espetáculo “Ser Estar”.

Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

Dei-me conta de que aquele processo criativo, com movimentos convergidos da capoeira levados para a cena, fora uma prévia do que estávamos trabalhando, e recordei resultados bem interessantes da interação de Leidiana Ribeiro e Tiago Góes no processo da

criação em dança. Fui então buscar fala anteriormente registrada de Leidiana sobre as suas sensações desse processo no espetáculo “Ser Estar”:

O primeiro impacto com as máscaras foi a sensação do medo, e logo depois o que eu iria fazer? Então, visualizei no meu imaginário as máscaras e nelas estava contido o meu medo, as minhas dificuldades. Tudo isso me causou e me inspirou nas movimentações. Tudo me levou a crer que aquela máscara seria a minha segunda face, ou seja, o meu lado negativo das angústias, como medo, raiva, egoísmo, mentira, dor etc., no qual visualizei um signo, como se fosse uma fórmula de matemática e assim, o fiz: $m+m+d+s=2-f$. Onde: m =máscara, m =medo, d =dificuldade, s =sensação, $2-f$ =minha segunda face negativa. Em seguida, veio o processo de criação coreográfica, onde os meus movimentos eram sempre pesados, fortes, onde o tempo era lento ou acelerado, a expressão fechada, lembrando *o exercício do esquisito*, que ajudou a deixar as sequências de movimentações mais tensas e fortes (Ribeiro, 26/08/2010. Depoimento).

À época, eu também havia recolhido impressões de Tiago:

Minha sensação foi de agonia sem saber como iria interagir com a minha máscara, quanto aos movimentos não me sentia à vontade, pois a máscara me passava insegurança, medo. [...] mas com um tempo as minhas sensações foram mais fortes e pude, desta vez, experimentar as minhas sensações com os movimentos ressignificados da capoeira. Acredito que melhorei nas movimentações remetendo às minhas sensações para aquela máscara (Góes, 26/08/2010. Depoimento).

Destaco o depoimento de Leidiana, que sintetizou em uma fórmula as suas sensações em seu processo criativo; mas também me remeteu a teóricos sistematizadores do gesto e do movimento rítmico-corporal, como François Delsarte (1811-1871) e Émile Jacques Dalcroze (1869-1950), e também Laban, com suas escritas geométricas, e, atualmente, Ciane Fernades, entre outros, como a autora e coreógrafa paraense Ana Flávia Mendes, que também organizou o seu processo de criação na seguinte “estrutura”:

[...] proponho observar as três etapas de transfiguração/conversão semiótica do corpo imanente. Essas etapas são as seguintes: 1-proposição de exercícios de sensibilização/percepção/improvisação para os intérpretes-criadores, aplicado a partir de um repertório criado pelo coreógrafo/diretor nos laboratórios de pesquisa coreográfica. 2-geração de imagens visivas pelos intérpretes-criadores, etapa em que o corpo visivo é

vislumbrado na imaginação dos dançarinos. 3- observação do resultado estético da experiência, que compreende as qualidades de movimento predominantes, as formas evidenciadas a partir dessas qualidades e, por fim, as características expressivas do corpo (Mendes, 2010, p.277-78).

Diante dessas reflexões, perguntei-me sobre quais seriam as fases do meu processo criativo nesta etapa da pesquisa. Leidiana então sugeriu: “Por que não utilizar as ações básicas de esforço de Laban, no processo de criação?” Ora, já as estávamos aplicando, assim como os demais elementos do Sistema Laban de Movimento; o que eu almejava, na verdade, era encontrar um caminho no processo de criação artística, em que houvesse “possibilidades de descobertas de possibilidades”, “novos” conceitos no campo da dança, buscando alternativas para o processo de criação.

Quando Leidiana mencionou aquelas ações, lembrei-me da sigla FPTF, ou seja, Força, Peso, Tempo e Fluência (fatores de movimento). Esta sigla permaneceu em meus pensamentos durante toda esta pesquisa, e desde quando foi elaborada a minha monografia de especialização, pois eu, Leidiana e Tiago sempre a esquecíamos, ainda que aplicássemos esses quatro fatores de movimento do Sistema Laban durante as três etapas preparatórias ao processo de criação. Esse lapso de memória era flagrado quando verbalizávamos sobre os movimentos.

Percebi a utilização das ações desses quatro fatores na rotina de pesquisa e deles surgiu outra sigla: SLRR, ou seja, Sentar, Levantar, Recordar e Realizar. Essas quatro palavras foram percebidas como quatro pontos, permitindo o surgimento de imagens por recordações e associações a símbolos vivenciados ao longo da pesquisa, como a cruz. Este sinal é uma referência do cristão, também visto na capoeira, quando os capoeiras pedem a permissão para entrar em uma roda de capoeira, local sagrado. Eu já tinha feito essa analogia na terceira etapa, que relaciona “corpos criativos e desenhos topográficos”. Nas associações para a presente etapa, fomos além e associamos os quatro pontos a “pontos da sensibilização” que correspondem às quatro ações de nosso processo criativo, sendo:

Ponto 1 - na parte setentrional da cruz: Sentar.

Ponto 2 - na parte meridional da cruz: Levantar.

Ponto 3 - na parte oeste ou lado esquerdo da cruz: Recordar.

Ponto 4 - na parte leste ou lado direito da cruz: Realizar.

Estas passaram a constituir os quatro princípios contidos naquilo que denomino “cruz da sensibilização”, enquanto proposição de processo de criação em movimento para esta etapa, embora esta a “cruz da sensibilização” já houvesse sido trabalhada no espetáculo “Ser Estar”.

Abaixo, apresento a figura da “cruz da sensibilização”, como proposta desta pesquisa para processo de criação de células de movimentos e interpretação singular para a dança na cena, induzidos pelos movimentos básicos da capoeira regional.

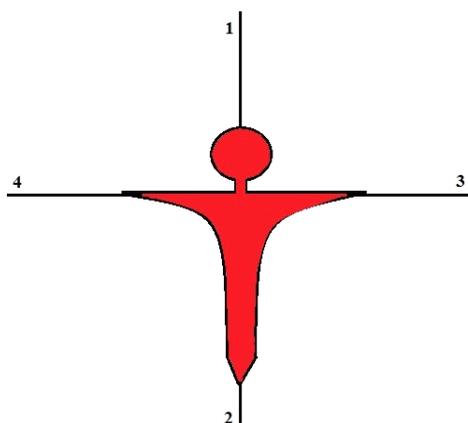


Figura 23 – A “cruz da sensibilização”.
Arte: Allan Lima.

Abaixo, na conjuntura real para o início do processo em criação de movimentos corporais:



Foto 176 – A “cruz da sensibilização”.
Fonte: Arquivo pessoal de Lindemberg Santos.

No desenho e na foto acima, apresento a figura proposta para esta pesquisa que representa os princípios do processo de criação fundadores da composição coreográfica do espetáculo “Ser Estar”, no qual a capoeira foi ressignificada.

Nesse processo de criação, o símbolo visualizado assemelha-se à figura geométrica, especificamente o tetraedro, por mim proposta a partir de Laban. Este símbolo se aproxima da forma utilizada nas ações pedagógicas de Bimba, esta semelhante a um cubo (quadrado), pois, ao imaginar o fechamento da figura, observo, literalmente, um quadrado ou, se preferir ainda, um tetraedro. Desse modo, por meio de conexões aos desenhos topográficos, foi possível remeter a vários signos; a “cruz da sensibilização” foi um deles e teve conexão com os elementos corporais do tetraedro. Nesse entendimento, apresento as fusões das figuras geométricas distintas:

A primeira figura, o quadrado de Mestre Bimba:

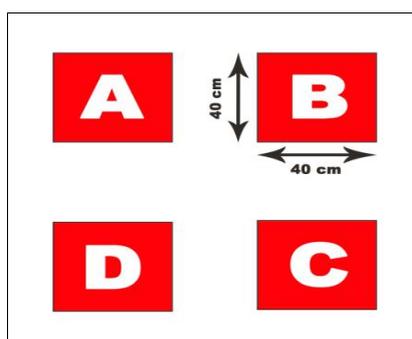


Figura 24 – Quadrado de Mestre Bimba.
Fonte: Santos (2011, p.31).

A segunda figura, o tetraedro de Laban, com a minha proposição de palavras:

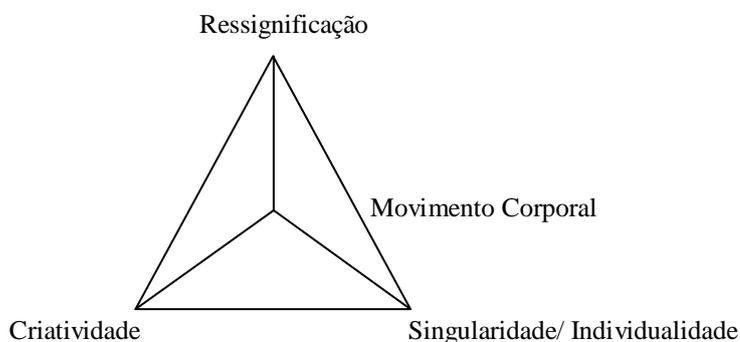


Figura 25 – Elementos relacionados aos movimentos corporais e à ressignificação.

A terceira figura, a “cruz da sensibilização”:

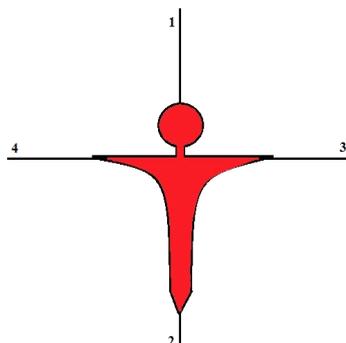


Figura 26 – A “cruz da sensibilização”.
Arte: Allan Lima.

A quarta, as figuras conectadas:

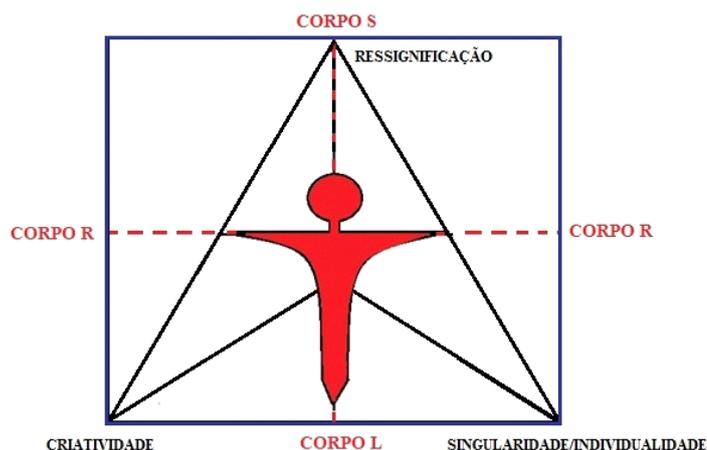


Figura 27 – Figuras conectadas.
Arte: Allan Lima.

A figura acima sugere várias conexões em um determinado espaço, onde se verifica por meio dos desenhos topográficos uma relação com as figuras geométricas propostas por Laban, em especial o tetraedro, no qual destaco os pontos: Movimento Corporal, Resignificação, Singularidade, Individualidade e Criatividade, que tem uma conexão com a pedagogia do Mestre Bimba, por meio do seu quadrado adesivado ao chão e que ao mesmo tempo se conecta à *cruz da sensibilização*.

Na “cruz da sensibilização”, os pontos estão em seus territórios destacados como extremos. Em cada ponto/ princípio da sigla SLRR (Sentar, Levantar, Recordar e Realizar), os intérpretes buscaram suas ações corporais que se conectaram aos pontos de cada vértice da

figura do tetraedro, e que corresponderam ao movimento corporal ressignificado, em sua singularidade e criatividade

Para melhor entendimento detalho cada ponto/princípio:

Ao Sentar com os bailarinos, evidenciava o momento de atenção compartilhada entre mim e os intérpretes que encontraram nesse ponto o sinal que chamava para uma viagem introspectiva. Tratava-se do momento de concentração para o início do processo de criação, o ponto de partida.

Ao estimular os bailarinos a Levantar, almejava que trabalhassem o deslocamento pelos pontos do espaço da cruz, explorando níveis.

Recordar foi essencial para a geração de sensações e imagens internas, imprescindíveis para as ações do próximo ponto, de onde viriam a emergir e, assim, revelar as singularidades dos corpos dos intérpretes.

As ações envolvidas no ponto Realizar compreenderam o processo de criação por meio das ações básicas de esforço, e concretizaram a ressignificação.

A captação de imagens e sensações, embora tivesse no ponto Recordar, isto é, nas lembranças dos intérpretes, o seu espaço, perpassou os quatro pontos da “cruz da sensibilização” e estimulou o processo criativo. Isto revela que o processo de criação, tal como concebo, não é linear, mas uma espiral.

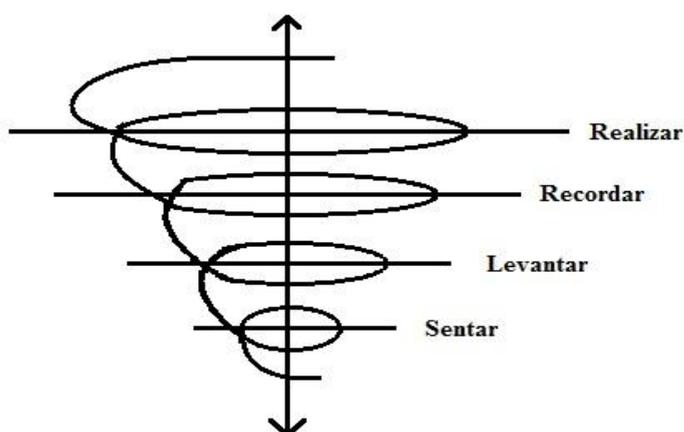


Figura 28 – Espiral do processo criativo.
Arte: Allan Lima

Imagens eram geradas a partir do conhecimento sobre o processo histórico da capoeira no Brasil, respondendo, com imagens mentais, a perguntas como: De que modo se deu o transporte dos escravos da costa ocidental da África para o continente americano? Ou:

Como era a opressão vivida pelos negros em terras brasileiras na época da escravidão? Os intérpretes conectavam suas imagens e sensações, que mentalmente respondiam a essas e outras perguntas, interpretando-as em movimentos corpóreos da capoeira já ressignificados e potencializados em seus corpos.

Sobre o processo Leidiana Ribeiro comenta:

A chamada “*cruz da sensibilização*” é realmente muito tocante, não sei realmente explicar; algo misterioso de imaginar e de me transportar para um tempo distante no passado. As suas palavras sobre a escravidão dos negros foram fortes e tive a sensação de estar vivenciando aquele momento. Foi muito forte, pode ser por motivo do ambiente favorável com pouca luz na sala, de eu estar de olhos fechados, a música ao fundo... Teve até um momento em que fiquei toda arrepiada! Essa “*cruz da sensibilização*” é uma cruz realmente (Ribeiro, 04/11/2011. Depoimento).

Tiago Góes comenta sobre as sensações:

Primeiramente meu corpo exposto no chão e de olhos fechados ouvindo o som de uma música em um local quase escuro. Pensei bastante nos deslocamentos dos negros vindos para o Brasil, essa instrução dado por ti [Lindemberg]. Ilustrei na minha mente uma imagem que figurou aquele momento [histórico], então os movimentos foram surgindo como se eu estivesse naquele local junto com os negros. Isso me causou certo arrepio (Góes, 04/11/2011. Depoimento).

Os estímulos foram concretizados por frases sobre o contexto histórico da capoeira, referente ao corpo cativo dos escravos. Os intérpretes-criadores deram seus depoimentos sobre as suas sensações:

A sensação que tive foi de um animal preso, desprezado, tentando se libertar daquelas correntes enferrujadas, velhas, que machucavam. Cada indicação que era dada pra gente vinha como forma imagem não como palavra e eram várias imagens ao mesmo tempo fazendo com que o meu corpo não parasse, estava sempre acelerando meus movimentos com aquelas imagens, tentando libertar-me da sensação de estar presa em um ambiente sujo com odores desagradáveis. Para mim, cada momento do estágio das sensações era cada vez mais intenso e cansativo, era como se eu estivesse sentindo a dor daquele animal tentando se libertar daquele lugar, cada tentativa era um desafio para a minha liberdade e nessas tentativas eu acabava sempre me machucando, por realizar muitos esforços. Então, quando

veio a sensação de que eu estava liberta, solta daquelas correntes, senti um alívio, mas ao mesmo tempo um cansaço por estar presa há tanto tempo, vivendo em outra época, uma civilização totalmente primitiva (Ribeiro, 04/11/2011. Depoimento).

Um corpo menosprezado foi o que senti inicialmente, tentando transmitir o sofrimento do escravo, a humilhação, a dor, a angústia, enfim, tentar retratar em meu corpo todo esse contexto doloroso e longo que o negro passou. Percebi que através dos comandos passados por ti [Lindemberg] pude vivenciar o sentir do corpo através das distintas movimentações que o meu corpo demonstrou. Esse processo foi bem complicado, pois a concentração exige uma atenção especial, pois o foco principal tem que estar nos relatos históricos que desencadearam todo esse processo que trouxe o negro para a América. O último comando, que foi da libertação daquele corpo oprimido, desfavorecido diante da sociedade local, me propôs a sensação de leveza (Góes, 04/11/2011. Depoimento).

No ato de perceber a sensibilização do próprio corpo, de estabelecer elos entre as sensações e movimentos, pude observar nos bailarinos-criadores um diálogo corporal que entendo como “devaneio orgânico” de corpos sensíveis, peles sensíveis, articulações sensíveis etc. Para mobilizá-los à criação, tive de provocar esses corpos no sentido de perceberem, sentirem, experimentarem, indagarem etc. Nesse sentido, Loureiro diz sobre processo de criação:

Quando se indaga sobre os aspectos da criação artística, deve-se levar em conta a crença nas possibilidades criadoras do homem, aquela consciência que o artista tem de que pode executá-la. Além disso, ressalta-se a consciência da capacidade de julgar presente no ato criador. Isso quer dizer que devemos observar no artista não só uma capacidade criadora mas um juízo crítico sobre o que está criando. O processo operatório da criação artística está marcado pelas quatro potências do ato criador: potência inspiradora, potência plasmadora, potência inventiva e potência iniciadora. [...] Espera-se que a inspiração seja entendida no sentido atual, isto é, como algo decorrente de uma disposição humana para executar a obra, em que o autor se crê na necessidade de criar e em condições humanas para realizá-la. [...]. Plasmar significa “dar forma”. É, portanto, a fase essencial da criação artística, pois, nela é que se configura a obra. [...]. Potência inventiva – é a capacidade de realizar de modo “singular e inédito” a obra de arte. Significa que a obra, uma vez realizada, revela-se inédita e original. [...]. Potência iniciadora – é uma qualidade que a obra revela ao se completar, sendo, portanto, qualidade inerente à obra enquanto arte. A obra provocará sensações estéticas sempre renovadas (Loureiro, 2002, p. 34).

A citação acima me trouxe reflexões sobre a presença de tais potências do ato criador em meu processo de criação de movimentos. Verifiquei que a “potência inspiradora” se identificava com o primeiro ponto ou princípio do Sentar, quando eu intencionava estimular os bailarinos a se concentrarem, buscarem e encontrarem em si mesmos as condições para o processo de criação.

A “potência plasmadora” compreendeu a complexidade de encontrar um caminho para organizar as experiências acumuladas na pesquisa, dando-lhes forma em sua prática artística (e em sua escrita científica). Posso identificá-la com os pontos ou princípios do Levantar, Recordar e Realizar, quando a partir de imagens mentais (Recordar) os bailarinos buscam construir formas por meio da ação corporal (Levantar e Realizar).

Já a “potência inventiva” foi favorecida pelo fato de eu ter trabalhado com dois bailarinos dispostos, entregues à criação de movimentos singulares, na busca insistente por “novas” estratégias de criação em dança, insistindo na introspecção iniciada no Sentar e aprofundada nos demais pontos ou princípios.

A “potência iniciadora” revela a infinitude do processo de criação e consistiu na procura da qualidade de pesquisa, visto que a obra pesquisada, mesmo já tendo sido realizada, estará sempre em busca de desenvolver-se ainda mais, mesmo porque não se repete, seja no Realizar dos bailarinos, seja na minha percepção de cada Realizar destes intérpretes.

Para finalizar, apresento um quadro que se assemelha àquele do capítulo 3 desta dissertação, e que expõe as características dos movimentos de uma composição coreográfica induzida pela ressignificação dos movimentos básicos da capoeira. Tais movimentos foram motivados por imagens ou sensações particulares em cada um dos quatro pontos da “cruz da sensibilização”. A motivação, enquanto ação nascida internamente, permitiu a idealização de movimentos, que se tornaram potências de ações ou potências de atos manifestados em movimentações corporais.

5.2.2 Quadro da “cruz da sensibilização”

O quadro a seguir sintetiza tudo que foi experimentado durante a pesquisa: corpos dos intérpretes conectados ao espaço físico (desenhos topográficos); corpos estimulados ou induzidos pelos movimentos ressignificados da capoeira por meio de imagens e sensações; corpos que permearam os 4 pontos da “cruz da sensibilização” com as respectivas ações relacionadas aos princípios do Sentar, Levantar, Recordar e Realizar (SLRR); corpos cujas

movimentações revelam criatividades e singularidades, daí o processo de criação poder ser denominado Movimento Singular do Criador (MSC).

Quadro 2 - Características dos movimentos de uma composição coreográfica induzida pela ressignificação dos movimentos básicos da capoeira.

Movimentos básicos da capoeira	“A cruz da sensibilização”				Ações básicas de esforço predominantes
	Ponto 1 Sentar <i>Corpo S</i>	Ponto 2 Levantar <i>Corpo L</i>	Ponto 3 Recordar <i>Corpo R</i>	Ponto 4 Realizar <i>Corpo R</i>	
Ginga Cocorinha Aú Esquiva	MSC NB	MSC NA	MSC NM	MSC NB, NM, NA	Deslizar Pressionar Torcer
Rolê Queda de rim Negativa	MSC NB, NM, NA	MSC NA	MSC NB, NM	MSC NB, NM, NA	Chicotear Socar Flutuar Pontuar Sacudir

MSC - Movimento Singular do Criador (envolve os fatores de movimento propostos por Laban, respectivos às ações básicas de esforço predominantes).

NB - utilizando o Nível Baixo.

NA - utilizando o Nível Alto.

NM - utilizando o Nível Médio.

Para compreensão e análise desse quadro destaco os princípios propostos para esta pesquisa representados pelas iniciais “SLRR” das palavras Sentar, Levantar, Recordar e Realizar, observados acima. Essas iniciais estiveram contidas nos quatro pontos distintos da figura adesivada ao chão, chamada “A cruz da sensibilização”. Em cada ponto dessa cruz houve tarefas a serem realizadas.

Doravante irei detalhar como foi realizado o processo de criação em dança.

O primeiro procedimento realizado para esta fase de criação dentro da “*cruz da sensibilização*” se deu por um corpo chamado Corpo S (sentado ao chão). O intérprete-criador permaneceu sentado e concentrado num estado agradável e de olhos fechados. Fiz um convite por meio de uma narração, para que o intérprete se deixasse envolver por esta, e, por conseguinte, fossem desencadeadas sensações da água do mar, do balanço do mar, da provável admiração do raiar do sol, dos odores do ambiente, da liberdade etc.; ou seja, imagens que motivaram as movimentações de modo que se relacionassem com a primeira movimentação a ser realizada que foi a da ginga da capoeira, ressignificada. Então, fiz a seguinte pergunta: Como seria a movimentação da ginga sentada? Em seguida, as ações

realizadas entraram em conexão com as ações básicas de esforço “deslizar”, “pressionar” e “torcer”, sugeridas no quadro.

Posteriormente, foram realizadas as movimentações básicas da capoeira cocorinha, aú e esquiva, ressignificadas a partir destas perguntas: Como seria a movimentação da cocorinha, do Aú e da Esquiva sentada? E, conseqüentemente, com as respectivas ações básicas de esforço. Nesse processo, surgiu o Movimento Singular do Criador, com ações criadas pelo intérprete-criador, que emergiam diferentemente a cada narração sugerida. As ações criadas neste ponto 1 da “cruz” foram realizadas no nível baixo, pois tratava-se do Corpo S.

Ao chegar ao ponto 2, o Corpo L, o intérprete permaneceu de olhos fechados experimentando as sensações causadas por meio de suas movimentações ditadas pelas minhas narrações e orientações, criando, assim, as suas movimentações singulares. Porém, neste ponto trabalhou os mesmos movimentos básicos da capoeira ressignificada, isto é, Ginga, Cocorinha, Aú e Esquiva, com as ações básicas de esforço “deslizar”, “pressionar” e “torcer”, no Corpo L; ou seja, o Levantar foi realizado no nível alto, em que as movimentações criadas e ressignificadas perpassaram os movimentos da capoeira.

O deslocamento do intérprete-criador do ponto 1 para o ponto 2, para o ponto 3 e para o ponto 4 permaneceu livre, porém permeado pelos movimentos ressignificados da capoeira que foram trabalhados nos três níveis baixo, médio e alto.

No ponto 3, o Corpo R (Recordar), foi o momento de recordar as sensações causadas por tudo o que foi sendo dito por mim nas narrações anteriores e, conseqüentemente, foram sendo criados os movimentos singulares do criador, ou seja, as reações corporais dos intérpretes-criadores, que ainda permaneceram com as mesmas movimentações básicas da capoeira, Ginga, Cocorinha, Aú e Esquiva, e com as mesmas ações básicas de esforço “deslizar”, “pressionar” e “torcer”. O Corpo R (Recordar) utilizou o nível médio.

No ponto 4, Corpo R (Realizar), o intérprete realizou todas as suas sensações no seu processo de criação dentro da “cruz da sensibilização” com as indicações dos movimentos Rolê, Queda de Rim e Negativa ressignificados com as demais ações básicas de esforço “chicotear”, “socar”, “flutuar”, “pontuar” e “sacudir”, utilizando os níveis baixo, médio e alto.

As palavras que se encontram no quadro com a sigla MSC (Movimento Singular do Criador) apontam para o momento de criação em dança, induzido pelas ressignificações dos movimentos básicos da capoeira, causadas pelas sensações internas dos intérpretes-criadores. O quadro mostrado acima codifica de certo modo o percurso realizado nesse processo em criação de movimentos. Mas este percurso não deixou de ser livre no sentido de mudanças de

sua estrutura de movimentos e das indicações dadas durante as orientações que foram cumpridas na “cruz da sensibilização”. No deslocamento dos intérpretes-criadores de um ponto para outro da cruz, não há uma linearidade do percurso, pois as ações utilizadas são livres para o processo de criação, ou seja, ao iniciar do ponto 1, eles poderiam ir até o ponto 4 e assim por diante.

Pude perceber que houve, de certo modo, uma conexão entre a estrutura da “cruz da sensibilização” com os corpos dos intérpretes inseridos no espaço, no qual o corpo teve seu limite no limite da “cruz”. Este ponto da pesquisa foi importante, porque aconteceu a conexão do corpo com o espaço. Verifiquei que o deslocar do corpo no espaço foi difícil, quer estivessem os pontos e direções da cruz previamente definidos, quer os intérpretes tivessem a possibilidade de alterar a trajetória do espaço na cruz da sensibilização, ou seja, saindo do Corpo S para o Corpo R ou do Corpo R para o Corpo L, livres para a sua criação em dança. O intérprete-criador não caminhou simplesmente, ele também teve que recriar e ao mesmo tempo ressignificar os movimentos da capoeira até chegar ao próximo ponto.

Pois bem, esses pressupostos não foram regras, não foi a minha pretensão “amarrar corpos”, e sim tornar possível elencar mais uma forma de criar movimentos. Na verdade, foram apoios com os quais os bailarinos intérpretes-criadores puderam experimentar. Foram as nuances causadas na “cruz da sensibilização” que mostraram o devaneio do intérprete-criador, em que as sensações provocadas pelas subjetividades dos corpos conduziram à dança, ou à criação em dança, face às movimentações ressignificadas da capoeira.

Considero que os corpos de Leidiana e Tiago foram preparados para perpassar as etapas vistas nesta pesquisa e debruçaram-se para encontrar a sua perspectiva de liberdade para expressar as suas Singularidades, que resumi no quadro acima em quatro palavras: Movimento Singular do Criador ou ainda das suas Individualidades, que por meio de ressignificações dos movimentos corporais da capoeira permitiram emergir potencialidade nos seus Movimentos Corporais expressando, assim, as suas Criatividades.

A busca da conexão entre as narrações propostas por mim com os devaneios dos intérpretes, assim como com os desenhos topográficos, foram fundamentais para o surgimento dos movimentos corporais, sobretudo, induzidos pelos movimentos básicos da capoeira, agora ressignificados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reservei o espaço final deste texto para apresentar alguns aspectos sobre a trajetória deste estudo que percorri, embora o considere inconcluso, pois há limitações na pesquisa acadêmica, estabelecidas nas formas de prazos e regras.

A presente pesquisa compreendeu, em seu primeiro capítulo, um breve estudo sobre o contexto histórico da capoeira regional em um âmbito nacional, ressaltando a biografia de seu criador, Mestre Bimba, e, em Belém do Pará, abrangendo seu pioneiro, Mestre Bezerra, e finalmente registrando a capoeira regional do Contra-Mestre Canela. O capítulo procurou esclarecer o que é essa vertente e como vem sendo desenvolvida na atualidade, em Belém. Esse conhecimento serviu de base para os participantes desta pesquisa compreenderem algo do processo histórico do corpo-capoeira, em virtude de esse conhecimento estar relacionado aos exercícios realizados, à criação das movimentações para esses exercícios e ao processo de criação para a cena, tendo como suporte as sensações e imagens cognitivas.

As etapas sistematizadas no decorrer desta escrita mostram proposições corporais das movimentações da capoeira nos corpos dos bailarinos ou, dizendo de outro modo, como seus corpos reagiram dentro dos processos criativos em dança; e como os bailarinos se adequaram a determinados movimentos, isto é, como se deu o processo da assimilação e incorporação da disposição do corpo-capoeira pelos seus corpos-bailarinos.

Na primeira etapa “Corpos e corpos”, os bailarinos conseguiram alcançar o aprendizado dos movimentos da capoeira e logo potencializá-los em seus corpos-bailarinos. Para isso, os movimentos foram apreendidos na forma de execuções corporais, pelas práticas dos exercícios propostos nesta pesquisa, entre os quais estavam: a posição do esquisito, estátua, bênção, repetição em dupla (movimento da ginga), repetição individual (dos movimentos da bênção, da negativa, do martelo, da cocorinha e do aú).

A segunda, “Corpos-capoeiristas potencializados e corpos ressignificados”, teve a colaboração dos participantes na criação das suas células de movimentos. Nesta etapa, atentei à desenvoltura dos intérpretes-criadores ao entrarem em conexão com os fatores de movimentos e suas ações básicas de esforço, havendo, nesse sentido, a ressignificação parcial de movimentos que resultou em propostas de execuções de exercícios que serviram de base para um melhor desempenho corporal para as suas criações.

A etapa denominada nesta pesquisa de “Corpos ressignificados e desenhos topográficos” revelou uma boa reflexão por parte dos intérpretes-criadores, segundo

demonstram seus depoimentos, possivelmente como efeito da compreensão dos exercícios, e refletindo nos movimentos singulares criados naquele espaço. Destaco que o trabalho com o espaço físico é essencial para o bailarino; é onde ele atua e se movimenta, seja o espaço mínimo ou expandido. Nesse sentido, acredito que os desenhos topográficos foram relevantes para a apreensão do corpo no espaço.

Considero que o processo da ressignificação dos movimentos da capoeira permeou as três etapas acima descritas, embora seja evidenciado somente a partir do enunciado da segunda etapa, quando os intérpretes-criadores começam a criar fragmentos de movimentos baseados nas movimentações básicas da capoeira regional.

Esta pesquisa se identifica com a dança contemporânea, pelas possibilidades de experimentações e proposições que tal modalidade permite. Nesse sentido, Denise Siqueira diz 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” (Siqueira, 2006, p. 107).

A amplitude dessa definição permitiu que a presente pesquisa avançasse das três etapas de preparação, para uma quarta etapa, no qual pensei num processo criativo da capoeira ressignificada na dança contemporânea, na cena.

Ostrower (2007 *apud* Tibúrcio, 2010, p.3) explica que o processo criativo “abarca os sentidos culturais peculiares do indivíduo que o realiza, transformando-o e provocando transformações em quem aprecia o que foi produzido”. Nesse sentido, os depoimentos de Leidiana Ribeiro e Tiago Góes, bailarinos envolvidos nesta pesquisa, são reveladores de uma autopercepção sobre a transformação do corpo, dos movimentos, do espaço e, principalmente, de suas ações ao criar movimentos. Eu também, como coreógrafo, à medida que observava, experimentava, orientava e coletivamente criava, percebia as transformações nos corpos dos dois bailarinos que se tornaram intérpretes-criadores durante o processo, e no meu próprio corpo.

Laban foi um fundamento importante para uma forma mais ampla e integrada/integradora de ver a dança, a partir do “domínio do movimento”. Entendo esse “domínio” no sentido de conhecimento da “movimentação corporal”, mas também de “território do movimento”. Mestre Bimba também revelou zelo pelo domínio do movimento, tanto que criou seu método de ensino. Ciente de ambas as contribuições, busquei aproximar os estudos de Laban, na área da dança, às sistematizações de Mestre Bimba, no ensino da capoeira regional, na perspectiva de “apurar” meu olhar quanto à ressignificação dos movimentos de “luta” para a dança, estratégia criada a partir do conhecimento acadêmico, mas também

aliando esses estudos à vivência anterior de vários anos de criação coreográfica. Ao fazer isto, criei uma área de interseção entre os mundos da dança/ arte e da capoeira/ luta, sendo essa área de interseção a da dança contemporânea, cuja característica de liberdade para o processo criativo e a abertura para variadas composições coreográficas tornou tal interseção possível. Essa minha perspectiva pode ser representada pela figura abaixo:



Figura 29 – Interseção na criação.⁴¹
Arte: Allan Lima.

Essa figura representa o encontro de territórios, o que é de suma importância para a pesquisa, pois, se por um lado o conhecimento do movimento me permite relacionar o corpo-capoeira e o corpo-dançante, por outro me permite também integrar os territórios da capoeira e da dança a partir do elemento “movimento”, matéria-prima da dança e da vida, nele tudo cabendo e, a partir dele, tudo podendo ser recriado, renovado, superado.

Por fim, concluo esta pesquisa apontando a sua continuidade, seja na sala onde ministro aulas e oriento grupo de dança, seja no aprimoramento do espetáculo fruto desta pesquisa, cuja proposta intitulada “Capoeirando na cena” recebeu o II Prêmio de Arte e Cultura da PROEX/UFGA 2011, cujos resultados serão apresentados em 2012.

De fato, vejo esta pesquisa como uma fase do complexo processo de criação em dança. Foi bastante instigante, realmente fiquei feliz, mas acredito que a proposta construída ainda não é um estudo concluído, embora tenha atendido esta etapa do Mestrado.

Em suma, creio que o meu melhor presente nesta caminhada foi ver o desenvolvimento de dois jovens bailarinos se tornando intérpretes-criadores da dança. Deixo este testemunho como estímulo para que outros criadores se sintam provocados em suas ações nesta arte que se chama dança.

⁴¹ Figura proposta pela Profª. Drª. Ana Flávia Mendes Sapucahy.

REFERÊNCIAS

ABREU, Fred; CASTRO, Maurício Barros de (Orgs.). **Capoeira**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

AGOSTINHO, Jackson Luís. **A história da capoeira regional** – uma análise bibliográfica. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em Educação Física). UNESP. Bauru (SP), 2007.

BRITO, Goulart de Souza. Sobre delírios e alucinações. Revista de Terapia Comportamental e Cognitiva, v.6, n.1, Universidade Católica de Goiás, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S151755452004000100007> Acesso em: 23/10/2011.

CAMPOS, Hélio. **Capoeira Regional: a escola de Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2009.

CUIABANO, João Luiz da Silva Pereira. Desenho Topográfico – material didático de referência para aulas. Disponível em: http://www.ufmt.br/cuiabano/3_Disciplinas/Desenho_Topografico/DTop_01_-_Desenho_Topografico.pdf. Acesso em: 25/07/2011.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, Ciane. O corpo e(m) contraste: a dança-teatro como memória. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Annablume, 2007.

FERREIRA, Iara Camargo de Souza. **Discípulos de Angola**. “Fundamentos”, “Linhagens” e “Tradição” no grupo de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais). Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2009.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Revisão técnica Anna Maria Barros De Vecchi. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. **A política da capoeiragem: a história social da capoeira e do boi bumbá no Pará republicano (1888-1906)**. Salvador: EDUFBA, 2008.

LOPES, J. **Anotações de aulas ministradas no Curso de Arte do Movimento Laban**. São Paulo: Instituto Sedes Sapientiae, 2004.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. **A conversão semiótica: na arte e na cultura**. Ed. Trilíngue. Belém: EDUFPA, 2007.

_____. **Elementos de estética**. 3. ed., rev., e aum. Belém: EDUFPA, 2002.

_____. **Obras reunidas: cultura amazônica. Uma poética do imaginário**. São Paulo: Escrituras, 2001.

LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. 202 f. 2002. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, 2002.

LIMA, Wlad. **Dramaturgia pessoal do ator**. Belém: Grupo Cuíra, 2005.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

OLIVEIRA, Antônio R. F. de. **Corpo Subjetivado: a categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff na Formação do Ator contemporâneo**. 121 f. 2006. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PIMENTA, Selma Garrido. **Pesquisa-ação crítico-colaborativa: construindo um significado a partir de experiências com a formação docente**. **Educação e Pesquisa**, Faculdade de Educação, USP, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 521-539, set/dez.2005.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban** – São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **Os sistemas de movimentos de Rudolf Laban (I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII): modos de aplicação e referência**. São Paulo: Annablume, 2008. (Cadernos de Corpo e Dança).

SANTANA, G. S. C. **Investigando a capoeira angola enquanto recurso artístico pedagógico em dança**. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE DANÇA TEATRO, 3., 2011. Viçosa (MG): Tribuna, 2011 (Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil).

SANTOS, Gilbert de Oliveira. **Da Capoeira e a Educação Física**. 2005. 100f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2005.

SANTOS, Lindemberg Monteiro dos. **Belém do Pará na ginga da Capoeira Regional: um olhar de coreógrafo a partir de aspectos da análise de movimento Laban** 87 f. Monografia (Especialização). Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na capoeira**. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 2008. 4 v.

SILVA, José Milton Ferreira da. **A linguagem do Corpo na Capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.

SILVEIRA, Saulo Silva da. **Técnica e(m) Criação Somática**: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos Princípios e Fundamentos Corporais Bartenieff. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2009.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. **Corpo, comunicação e cultura a dança contemporânea**. São Paulo: Autores Associados, 2006.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições no Rio de Janeiro (1808-1850)**. 2. ed. rev. e ampl. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

SMOLKA Ana Luiza B. Sobre significação e sentido: uma contribuição à proposta de Rede de Significações. In: ROSSETI-FERREIRA Clotilde; AMORIM Kátia; SILVA Ana Paula; CARVALHO Ana Maria (Orgs). **Rede de Significações e o estudo do desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004.

TIBÚRCIO, Larissa K.O.M. Apontamentos para pensar os processos de criação em dança contemporânea. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010. Anais... Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2010. Disponível em:

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/LARISSA%20KELLY%20DE%20O.%20M.%20TIB%DARCIO%20%20%20APONTAMENTOS%20PARA%20PENSA%20OS%20PROCESSOS%20DE%20CRIAC%27%C3O%20EM%20DAN%27A%20NA%20CONTEMPORANEIDADE.pdf>. Acesso em: 25/07/2011.

VIANNA, Klauss e CARVALHO, Marco Antonio de. **A Dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABIB, Pedro. **Mestres e Capoeiras Famosos da Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2009.

ABREU, Frederico José de. O batizado da capoeira. **Negaça**, Salvador, ano III, p. 55-58, 1995.

AREIAS, Almir das. **O que é capoeira**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ALENCAR, Cesário Augusto Pimentel de. As artes marciais utilizadas no treinamento para o começo da partida do (a) atuante. Revista Digital Art&, ano II, n. 02, outubro/2004. Disponível em: <http://www.revista.art.br/>. Acesso em: 05/07/2005.

ASSMANN, Hugo. **Paradigmas educacionais e corporeidade**. 3. ed. Piracicaba: UNIMEP, 1995.

BOUCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. Tradução Marina Appenzeller. 2. ed. São Paulo; Martins Fontes, 2001.

BLANDINE, Calais. Introdução à análise das técnicas corporais. In: _____. **Anatomia para o Movimento**. Tradução Paulo Laino Cândido. Revisão científica: Prof. Dr. Nader Wafae. [s.l.]: [s.n.], [s.d.]. v. 1

CAMPOS, Hélio. **Capoeira na escola**. Salvador: Presscolor, 1990.

CARVALHO, Patrícia A. de. Como eliminar o ácido láctico causado por exercícios físicos? Disponível em: <http://super.abril.com.br/esporte/como-eliminar-acido-lactico-causado-exercicios-fisicos-488409.shtml> Acesso em: 10/07/2011.

CASTELLANO, Carlos. **A Roda da Vida – A Capoeira Angola e sua Contribuição para o processo educativo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Educação Física). UFSC. Florianópolis, 2007.

CONDURÚ, Marise Teles. **Produção científica na universidade**: normas para apresentação Marise Teles Condurú; Maria da Conceição Ruffeil Moreira. Belém: EDUEPA, 2004

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. **Capoeira Angola e dança afro**: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia. 2006. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2006.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Carnavais e outras f(r) estas**: ensaios de história social da cultura. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Cecult, 2002.

DECÂNIO FILHO, Angelo A. **A herança de mestre Bimba**. Salvador: [s.n.], 1996.

ESQUIVA CAPOEIRA DE OXOSSÍ. Escola Qualificada de Integração e Valorização da Arte Capoeira. Instrumentos: Atabaque. Disponível em: <http://esquiva.wordpress.com/musica/musica/>. Acesso em: 24/08/2011a.

ESQUIVA CAPOEIRA DE OXOSSÍ. Escola Qualificada de Integração e Valorização da Arte Capoeira. Instrumentos: Berimbau. Disponível em: <http://esquiva.wordpress.com/musica/musica/>. Acesso em: 24/08/2011b.

ESQUIVA CAPOEIRA DE OXOSSÍ. Escola Qualificada de Integração e Valorização da Arte Capoeira. Instrumentos: Caxixi. Disponível em: <http://esquiva.wordpress.com/musica/musica/>. Acesso em: 24/08/2011c.

ESQUIVA CAPOEIRA DE OXOSSÍ. Escola Qualificada de Integração e Valorização da Arte Capoeira. Instrumentos: Pandeiro. Disponível em: <http://esquiva.wordpress.com/musica/musica/>. Acesso em: 24/08/2011d.

FACHIN, Odília. **Fundamentos de Metodologia**. 5. ed. [rev.]. São Paulo: Saraiva, 2006.

FERREIRA, Maria Clotilde (Org.). **Rede de Significações e o estudo do desenvolvimento humano**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Aurélio Buarque. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LACAVA, M. C. P. Você vai viver o que você vai viver: reflexões sobre a arte da improvisação de movimentos na dança. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). **Reflexões sobre Laban**, o mestre do movimento. São Paulo: Summus, 2006.

LANGER, Susane K. **Estética. Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 177-196.

LANGDON, Esther-Jean. Performances e Preocupações Pós-Modernas na Antropologia. **Performance, Performáticos e Sociedade**, UnB, Brasília, v. 1, n. 1, p. 23-29, 1996.

LARRAÍN, Nicolás. R. S. **Capoeira angola: música e dança**. 191 f. 2005. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Salvador, 2005.

LÜDKE, Menga. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

LOPES, Márcio Teixeira. **Capoeira angola x capoeira regional: um debate necessário**. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, 19. 2008. Poder, Violência e Exclusão. **Anais... USP**, 2008.

MACEDO, Roberto Sidnei. **A Etnopesquisa crítica e multirreferencial nas Ciências Humanas e na Educação**. Salvador: EDUFBA, 2000.

MEYER, Sandra **As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator**. Tese (Doutorado). PUC/ SP, 2007.

MISI, Mirella. **Paradoxo da pós-modernidade na dança: reflexões sobre o corpo e o espaço-tempo no produto coreográfico**. 140 f. 2004. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Salvador, 2004.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: ensaio sócio etnográfico**. Salvador: Itapuã, 1968.

SALLES, Vicente. **O negro no Pará sob o regime da escravidão**. 3. ed. rev. ampl. Belém: IAP; Programa Raízes, 2005.

_____. **Épocas do teatro no Grão Pará: ou, Apresentação do teatro de época**. Belém: UFPA, 1994. 2 v.

SANTANA, Gabriela. **Reflexões sobre o uso da capoeira na dança**. In: CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA, 6. 2009. **Anais...** Universidade Nova de Lisboa, 2009.

SANTOS, José Milton Ferreira da. **A linguagem do Coro na Capoeira**. Rio de Janeiro: Sprint, 2003.

SPINDER, Patrícia. **Dançando com Pina Bausch**: experimentação contemporâneas 139 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional da UFRS. Porto Alegre, 2007.

TEIXEIRA, Leticia. **Conscientização do Movimento**: uma prática corporal. São Paulo, Caioá: 1998.

VIEIRA, Luiz Renato. **Da vadição à capoeira regional**: uma interpretação da modernização cultural no Brasil. 1990. Dissertação (Mestrado) – UnB, Departamento de Sociologia. Brasília, 1990.

_____. **O jogo da Capoeira**: cultura popular no Brasil. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

VIEIRA, Carmen Pricila Virgolino Teixeira. **Nas voltas que o mundo deu, nas voltas que o mundo dá**. Um estudo sobre a formação do ritual e performance da Capoeira Angola em Belém. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, 2009. Texto digitalizado. p. 1-30.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. **Obras Escogidas**. Madri: Visor, 1995.

REFERÊNCIAS INFOGRÁFICAS

FERNANDES, Claudia. Sistema Laban de análise do movimento. In: <http://www.arteesociedade.com/labam.htm>. Acesso em: 24/04/2011.

<http://www.ricci-arte.biz/pt/Wassily-Kandinsky.htm>. Acesso em: 14/07/2011.

<http://www.desenhogeometrico.com.br/exercicio.html>. Acesso em: 18/07/2011

<http://www.escola.org>. Acesso em: 18/07/2011.

<http://josefranciscoartigos.blogspot.com/2010/12/como-ganhar-grana-no-verao-em-cabo-frio.html>. Acesso em: 18/07/2011.

<http://www.video.com.pt/watch/p3bqdcqdx6ij6j1ukgb/Mestre-Bezerra-Capoeira-Belem-Para-Brasil>. Acesso em: 06/01/2011.

<http://www.flogao.com.br/cicmestrebimba/108942120>. Acessado em 18/07/2011.

<http://super.abril.com.br/esporte/como-eliminar-acido-latico-causado-exercicios-fisicos-488409.shtml>. Acesso em: 18/07/2011.

<http://pontodeouro.wordpress.com/tag/dicas/>. Acesso em: 18/07/2011.

http://cabraliainforme.blogspot.com/2010_01_01_archive.html. Acesso em: 18/07/2011.

acritica.uol.com.br. Acesso em: 18/07/2011.

<http://www.corpoedanca.com.br/dicionario.htm>. Acesso: 01/11/2011.

<http://esquiva.wordpress.com/musica/musica/>. Acesso em: 24/08/2011.

<http://wiki.portalcapoeira.com/index.php?title=Caxi>. Acesso em: 24/08/2011.

<http://www.cienciasdacapoeira.com.br/index.php/Musica/instrumentos-da-capoeira.html>. Acesso em: 24/08/2011.

<http://mozenabatista.sites.uol.com.br/Arquivo/Glossar.htm>. Acesso em: 15/11/2011.

<http://www.faygaostrower.org.br/livro3.php>. Acesso em: 10/07/2011.

Laban Movement Analysis. In: http://en.wikipedia.org/wiki/Laban_Movement_Analysis. Acesso em: 23/04/2011.

ENTREVISTAS

SANTOS, A. B. [Mestre Bezerra]. **Depoimento**. [12 de dezembro, 2010]. Belém – PA. Entrevista concedida a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento**. [07 de janeiro, 2011]. Belém – PA. Entrevista concedida a Lindemberg Monteiro dos Santos.

SILVA, I. P. [Contra-Mestre Canela]. **Depoimento**. [24 de abril, 2010]. Belém – PA. Entrevista concedida a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento**. [08 de maio, 2010]. Belém – PA. Entrevista concedida a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento**. [22 de maio, 2010]. Belém – PA. Entrevista concedida a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento**. [19 de junho, 2010]. Belém – PA. Entrevista concedida a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento**. [28 de agosto, 2010]. Belém – PA. Entrevista concedida a Lindemberg Monteiro dos Santos.

DEPOIMENTOS ESCRITOS

GÓES, Tiago. **Depoimento**. [28 de maio, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [08 de agosto, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [26 de agosto, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [04 de abril, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [18 de maio, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [21 de maio, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [24 de agosto, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [04 de novembro, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

RIBEIRO, Leidiana. **Depoimento.** [28 de maio, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [11 de junho, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [08 de agosto, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [11 de agosto, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [26 de agosto, 2010]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [12 de março, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [04 de abril, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [15 de abril, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [20 de abril, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [18 de maio, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [21 de maio, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [24 de agosto, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

_____. **Depoimento.** [04 de novembro, 2011]. Belém – PA. Depoimento escrito concedido a Lindemberg Monteiro dos Santos.

ANEXOS

ANEXO I: DESCRIÇÃO DAS ATIVIDADES EM RODA DE CAPOEIRA DO GRUPO CAPOEIRA BRASIL, TENDO À FRENTE O CONTRA-MESTRE CANELA. BELÉM (PA), 2010.

O contato com o Contra-Mestre Canela foi descrito no protocolo – uma espécie de diário de “campo” ou de “bordo”, construído em pesquisa anterior (Santos, 2011). Ali, eu registrei:

Aconteceu no dia 17 de abril de 2010, em uma tarde chuvosa de sábado, na Escola Estadual de Ensino Médio Raymundo Martins Vianna. Começava então o estudo *in loco* sobre a capoeira regional. Por volta das 15h20, entrei naquela escola. O espaço físico onde aconteciam as aulas era uma área livre coberta de piso em lajota, ao lado de uma quadra de futebol. Naquela tarde, encontravam-se poucos capoeiras, em virtude da chuva. Observei as movimentações e um breve aquecimento corporal, enquanto era aguardada a chegada de Canela. Este, ao chegar, apresentou-se informalmente a mim. Em seguida, cumprimentou a todos. Rapidamente apareceram mais capoeiras e todos realizaram um breve aquecimento.

Naquele momento, os instrumentos já estavam sendo montados por outros capoeiras que também participaram do aquecimento com o grupo. Canela dava ritmo a um novo aquecimento, mesmo para aqueles que já estavam aquecidos. Observei a hierarquia dos participantes em relação ao Contra-Mestre Canela, pois todos logo lhe deram enorme atenção.

Identifiquei o jogo corporal que a capoeira proporcionava àquele grupo de pessoas. O ritmo era dado por meio do som do pandeiro; enquanto isso, as movimentações eram realizadas por Canela e todos repetiam. Na verdade, os movimentos eram diálogos entre professor e alunos, ou seja, quando Canela executava as movimentações os alunos-capoeiras apenas observavam, mas também havia o momento de o professor observar. As particularidades das movimentações eram visíveis, pois eram corpos diferentes (Santos, 17/04/2010. Diário de campo).

Depois do aquecimento, foi realizada a roda de capoeira. Nesta, há uma relação corpórea baseada nas movimentações, gingas, malícias, brincadeiras, lutas, o sagrado e o profano. Há uma conexão com os instrumentos musicais da capoeira, que se misturam em um só conjunto a que se denomina roda. A respeito da roda, anotei o seguinte no diário de campo:

Observei que a roda foi se formando e em um pequeno formato de círculo. Eu não entendia o porquê do fechamento da roda, pois o espaço físico era grande. No entanto, soube depois que o pequeno espaço era para haver a percepção de movimentações em um curto ou pequeno espaço. A roda estava animada, constituída de capoeiras tanto homens quanto mulheres e até mesmo crianças (Santos, 21/08/2010. Diário de campo).

Sobre a música na roda, foi registrado no diário:

Percebi que as ladainhas versadas e cantadas e ao mesmo tempo rimadas davam ritmo ao jogo da roda, constituído na sua maior parte de mandinga e principalmente por “vadiagem” (Santos, 17/04/2010. Diário de campo).

A mandinga consiste em “feitiçaria, encantamento, malícia” presentes nos “gestos, firulas, sorrisos, capazes de desviar o adversário de seu caminho previsto, isto é, de seduzi-lo” (Silva, 2003, p. 68). A mandinga é revelada na movimentação corporal.

A “vadiagem” é expressão usada pelos capoeiristas e quer dizer: brincar com o corpo. Na vadiagem se cantou:

Eu jogo, mas eu não sou

Angoleiro.

Eu canto, mas eu não sou

Angoleiro.

Eu gingo, mas eu não sou

Angoleiro (Santos, 17/04/2010. Diário de campo).

Naquele ambiente da roda de capoeira, encontraram-se ainda, além da mandinga e da vadiagem, as diversidades dos cantos, palmas, contatos corporais e energia ali constituída. Observei que, em determinado momento na realização do jogo na roda, ocorreu uma pausa, e Canela comentou sobre os princípios e fundamentos da capoeira.

“Princípios” é o começo onde o capoeira entra no esporte ou em uma roda. O professor mostra de maneiras diversas o ensinamento da capoeira; quanto aos fundamentos, são o modo de aprender a se defender e atacar, e o mais importante é conter o espírito de agressor (Silva, 17/04/2010. Entrevista).

Nessa compreensão, o Contra-Mestre Canela sempre aconselhava os alunos a seguirem a prática da capoeira em um caminho lógico para a prática corporal com determinação e lealdade. Mencionava ainda algumas histórias que ocorreram em sua trajetória de vida, assim como o comprometimento com a sua arte, de que modo fazer, escrever letras de músicas, procurar sempre ler sobre a capoeira e tocar os instrumentos musicais que pareciam essenciais naquela situação, pois seus sons contagiavam e remetiam a significados. Davam ritmo à roda: dois berimbaus, um atabaque, um caxixi e dois pandeiros.

Continuando a descrição daquele primeiro dia em campo, está registrado no diário de bordo que animação, cantos, mandinga, vadiagem e muito jogo corporal levavam às variedades de movimentações dos capoeiras, principalmente o malabarismo corporal. Foi possível perceber as diversidades corporais e as suas singularidades demonstradas nas movimentações (Santos 17/04/2010. Diário de campo).

As orientações do professor Canela passavam alguns fundamentos da capoeira, como a disciplina, o respeito pelos colegas e a sua própria experiência. Em um momento, Canela falou sobre a energia, para que o grupo não perdesse a energia do canto, das palmas e não se deixasse abalar pelo cansaço, pois aquele momento era para todos ficarem felizes: “as energias boas [têm que] ficar na roda e dela não [podem] sair, e que a energia negativa não entre na roda, pois o contágio é algo fundamental independente de sua religião” (Silva, 02/02/2011. Entrevista).

Ainda na roda, houve algumas situações de contato corporal, como “chutes raspados” na cabeça, coices no estômago, rasteiras. Essas situações fazem parte de um jogo de roda da capoeira regional, em que é importante ter o domínio do movimento, assim como pensar rápido nos golpes que serão aplicados, já que, nessa vertente da capoeira criada por Mestre Bimba, os ataques e contra-ataques devem ser imediatos. Tal domínio do movimento exige um tempo de treinamento, argumentou o professor. E ainda mais:

Em uma roda não se deve chegar com cara de mau e nem com mão fechada; [deve-se] saber aceitar uma queda. Capoeira não é violência é arte marcial, nossa capoeira é da paz. Deve-se manter o ritmo e sorriso no rosto (Silva, 21/08/2010. Entrevista).

Algumas atitudes de reverência foram observadas na roda, mas também de descontração e alegria, conforme registro deste pesquisador no diário de campo:

Observei que cada capoeira se agachava e se benzia ao pé do berimbau, para fazer reverência no momento de sua entrada no centro da roda, e pedir proteção para o jogo. Encerrado o jogo, cada capoeira fazia a reverência de agradecimento ao pé do berimbau.

Nesse ambiente de reverência, respeito, hierarquia, criatividade e liberdade expressiva corporal, Canela ressaltou: “a capoeira é uma família grande, aberta a diálogos de diferentes partes”. E ainda: “aprendi [isso] com o meu primeiro mestre, que foi o Mestre Zeca”.

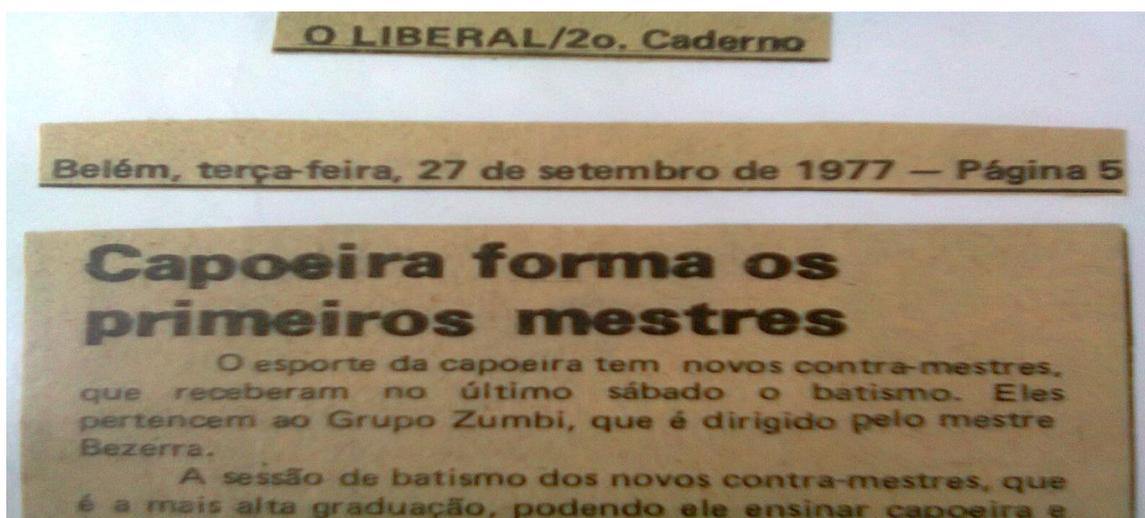
Percebi, na roda, a mudança de andamento da música que acompanhava o jogo. Ela começou em andamento moderado e depois passou para o andamento rápido, e isso eu observei pelo acompanhamento das palmas, que era constante na roda de capoeira. Novamente, verifiquei a preservação de uma das regras da capoeira regional de Mestre Bimba: o toque inicial da “Banguela” mais lento, preparatório, seguido da aceleração do andamento.

A roda teve como finalização uma dança em ritmo de samba, com a presença das mulheres acompanhadas pelos homens. A dança é correlata da capoeira e naquele momento estava sendo exibido um samba de roda com muita animação. Como resalta o professor Canela: “Capoeira é ginga, é dança, é luta, é alegria!” (Santos, 24/04/2010. Diário de campo).

ANEXO II: FOTOGRAFIAS



Entrevista com o Contra-Mestre Canela.



Notícia sobre o primeiro batismo na capoeira em Belém.



Mestre Bezerra em Belém do Pará.



Instrumentos confeccionados por Mestre Bezerra.



Entrevista com o Mestre Bezerra.



Entrevista com o Mestre Bezerra



Mestre Bezerra tocando capoeira.



Mestre Bezerra tocando berimbau, cantando e jogando capoeira.



A residência do Mestre Bezerra no Bairro da Pratinha. Ao lado, anotações e o pandeiro.



O cartão de visita de Mestre Bezerra.



Bailarinos do Grupo do SESC-PA praticando exercicios.



Na sala de dança do SESC-PA.



O Grupo de Dança do SESC-PA.



Desenhos Topográficos.



Tiago nos desenhos topográficos.



Tiago e Leidiana em processo criativo.



Tiago e Leidiana em processo criativo.



Leidiana pensando na atividade a ser desenvolvida.