

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes Corporais

A PERFORMANCE RITUAL DA “RODA DE CAPOEIRA”

ADRIANA DE CARVALHO BARÃO



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes Corporais

A PERFORMANCE RITUAL DA "RODA DE CAPOEIRA"

ADRIANA DE CARVALHO BARÃO

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes Corporais do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Adriana de Carvalho Barão e aprovada pela Comissão Julgadora em 18/02/2000

Eusébio Lobo da Silva
Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva

Campinas - 1999

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



Foto capa: Imagem do mestre preparando-se para entrar no mundo da capoeira, cantando sua louvação e abrindo a roda com seu grito: lê. A imagem é de Mestre Jacinto, responsável pelo grupo Semente de Esperança, o qual participou efetivamente do processo criativo desta pesquisa, o fotógrafo é Ademilson Teixeira.

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	B231p
V.	Ex.
TOMBO BC/	41903
PROC.	278/00
C	☐
D	☒
PREC.	R\$ 11,00
DATA	22-08-00
N.º CPD	

CM-00143968-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B231p Barão, Adriana de Carvalho
A performance ritual da "Roda de Capoeira" / Adriana de Carvalho Barão. -- Campinas, SP :[s.n.], 1999.

Orientador : Eusébio Lobo da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Capoeira. 2. Performance (Arte). 3. Ritual.
4. Criatividade. I. Silva, Eusébio Lobo da.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

DEDICATÓRIA

Ao mundo da capoeira,
essa grande roda
da vida;
onde se expressa
a 'dança da morte'

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao CNPQ pela bolsa concedida durante o período de 1997 à 1999, sem a qual seria inviável o término desta pesquisa. Ao FAEP pelo apoio com os recursos que permitiram a realização da produção em vídeo, parte integrante desta dissertação.

Agradeço as Professoras Inaycira Falcão e Sylvia Mônica Serra, principalmente pelas colocações durante o exame de qualificação. Ao Professor Robin Wright que orientou minha monografia sobre ritual e muito veio a contribuir neste trabalho. Agradeço ainda as reflexões, as conversas com os Professores Renato Cohen e Júlio Plaza.

Agradeço, especialmente, aos meus pais que tornaram possível trilhar este caminho. Desculpem-me pelos infortúnios de percurso. Obrigada Cristina, Regina e Thaís por compreenderem minhas ausências.

Agradeço ao pesquisador Robson Luís Machado Martins, que me ensinou, através dos seus atos, que “a história se faz com idéias” e para isso é necessário acreditar nelas, alimentá-las, dia após dia, com atos. Agradeço também pela convivência companheira que soube me socorrer nos momentos

mais aflitos e soube compartilhar os momentos mais felizes. Sua presença tem uma marca forte em todo este trabalho. Muito obrigada.

Agradeço do fundo do coração ao Grupo Semente de Esperança, tendo uma participação ativa e criativa no decorrer do processo da pesquisa, entregando-se de “corpo e alma” – literalmente. Foram os grandes parceiros dessa busca.

Aos amigos que também foram parceiros, ajudaram, socorreram, empurraram, criticaram, incentivaram, enfim, compartilharam este trabalho:

Ademilson Teixeira, obrigada pela paciência e persistência, principalmente durante os laboratórios criativos. Obrigada pelos registros fotográficos. Obrigada por me chamar atenção para que eu compreendesse o que estava bem a minha frente e em alguns momentos já não via mais.

Adriana Mattos, muito obrigada pela sua disponibilidade em todos os laboratórios, sua entrega a este trabalho, as conversas, enfim, uma convivência que gerou reflexões ricas, criativas.

Lícia Moraes, obrigada pelas “trocas”, pelas dicas, seu olhar agudo, crítico e criativo incentivou os meus passos soltos. Sua contribuição como pesquisadora e artista na elaboração do roteiro do vídeo IÊ e como assistente de direção foram fundamentais.

Muito obrigada Jaime pela sua paciência e cordialidade, principalmente, nos períodos de renovação de bolsa e entregas de relatórios etc.

Muito obrigada aos pesquisadores e amigos: Carlos Eugênio Líbano Soares e Antônio Liberac Pires.

Agradeço pelo apoio e paciência da equipe do MIS, em especial à Sônia Fardim, Marilda Castelar, Maria do Carmo Cassaniga (Tutu), Orestes Toledo, Francisco Rossi.

Obrigada a Escola Municipal de Cultura e Arte (EMCEA) e ao Parque Ecológico Monsenhor José Salin, pelo uso do espaço.

Agradeço aqueles que deixaram suas marcas nesse trabalho, mesmo que não tenham participado efetivamente, mas provocaram interferências marcantes – e eles ao lerem saberão que deixaram. E lamento aqueles que a todo momento duvidaram da realização desta pesquisa, tanto no seu caráter teórico, quanto artístico, ao lerem também se reconhecerão.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RESUMO

Esta dissertação tem como principal objetivo discutir o percurso criativo para que se abram possibilidades de interpretação artística, a partir da linguagem da performance e do ritual. O evento da “roda de capoeira” foi nosso campo de observação, delimitado por entendermos que este é o momento no qual se condensam as representações simbólicas da prática da capoeira. Percebemos este evento como uma linguagem artística, performática, num contexto ritual. Os pressupostos teórico-metodológicos por nós utilizados partem da perspectiva da antropologia da performance, o estudo do movimento e dos processos criativos.

Pretendemos, desta forma, apresentar uma possibilidade de olhar uma prática cultural de caráter ritual, tradicional, popular, e estar aberto para senti-la e interpretá-la teórica e artisticamente.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p11
CAPÍTULO I – PERFORMANCE E RITUAL NA RODA DE CAPOEIRA	p17
1.1. O universo da “roda de capoeira”	p17
1.2. O evento da “roda de capoeira	p20
1.2.1. Drama social e performance cultural	p26
1.2.2. Liminalidade e Communitas	p28
1.3. A “roda de capoeira”: Linguagem performática.....	p32
1.3.1. Performance: obra-aberta.....	p38
1.3.2. A performatização da “roda de capoeira”	p40
CAPÍTULO II – O MUNDO DA CAPOEIRA.....	p44
2.1. Controvérsias cosmológicas: mitos de origem.....	p44
2.1.1. Clareiras nas matas: palco de criação de movimentos.....	p46
2.1.2. Cesta de galinhas ou galinheiros: trabalhadores ou vadios?.....	p48
2.1.3. Imitação da natureza: da dança dos pássaros à dança das zebras	p51
2.1.4. Raízes fincadas em danças angolanas.....	p52
2.2. Uma prática em construção	p53
2.3. Capoeira Angola.....	p61
2.4 Luta Regional Baiana.....	p64
CAPÍTULO III – ARTE E CRIATIVIDADE NO JOGO DA CAPOEIRA.....	p70
3.1. Comunicação estética	p71
3.2. Operatividade criativa.....	p75
3.2.1. Algumas considerações	p78
3.2.1.1. Ato criador	p78
3.2.1.2. Criação como processo	p78

3.3. Métodos de criação.....	p79
3.3.1. Processo de criação mito-poético	p80
4. Aspecto artístico da capoeira.....	p82

CAPÍTULO IV – UM OLHAR SOBRE O CORPO.....p88

4.1. Jogo de corpo	p92
4.2. O corpo em êxtase	p95
4.3. Corpo flexível.....	p101
4.3.1. A ginga.....	p102
4.3.2. Negaças e esquivas	p103
4.3.3. Movimentos rasteiros	p105
4.3.4. Movimentos giratórios e as inversões	p106
4.3.5. Movimentos traumatizantes	p107
4.4. “O corpo de pernas pro ar”	p108
4.4.1. Os pés.....	p108
4.4.2. As pernas	p110
4.4.3. A cintura e a pelves	p110
4.4.4. O tronco	p114
4.4.5. Os braços.....	p114
4.4.6. A cabeça.....	p115
4.5. Jogo flexível.....	p115
4.6. O corpo no espaço.....	p118

CAPÍTULO V – OLHAR –SENTIR-INTERPRETAR

5.1. Primeira experiência	p121
5.2. Laboratórios criativos.....	p124
5.2.1. O mago e a serpente.....	p129
5.2.2. Raiz	p130
5.2.3. Orixás	p130
5.2.4. Pote d’água	p131

5.3. Proposta e contra-proposta: negociações.....	p133
5.4. IÊ: uma síntese artística.....	p137
5.4.1. O processo: desmaterialização.....	p138
5.4.2. Roteiro, gravação e edição: escolhas de imagens	p147
5.5. Síntese artística: processual	p148
5.6. Algumas reflexões.....	p149
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 p151
 BIBLIOGRAFIA	 p154
 APÊNDICES.....	 p163

I - Introdução*

“Capoeira é como se fosse uma planta que tomando-se o seu chá, ou utilizando-a de quantas formas forem necessárias, tem inúmeras serventias ao organismo e ao espírito humano. Por isso, e porque os elementos que compõe a capoeira são tantos, é que ela será sempre uma fonte inesgotável de descobertas”².

(Mestre Almir das Areias)

Pesquisar a capoeira é sempre um empreendimento ambicioso, pois esta é uma prática polissêmica, que traz diversas possibilidades de interpretação, considerada, ao mesmo tempo, como luta, arte, esporte, religião, entre outras definições. Este trabalho procurou focar apenas um de seus aspectos: “a capoeira enquanto uma performance ritual”. Para tal empreendimento escolhemos, como campo de observação da pesquisa um dos momentos condensadores dessa perspectiva: “a roda de capoeira”.

* Desde 1990 tenho praticado capoeira e participado de vários eventos tais como: batizados, workshops, debates e defesas de tese sobre o tema. Em junho de 1994, fiz parte de um projeto piloto para o lançamento de uma revista de capoeira de circulação nacional, que foi a “Revista Rasteira”. Este projeto recebeu o apoio do FAEP/UNICAMP, no final deste mesmo ano, sendo re-elaborada e re-nomeada, como a “Revista Capoeirando - um tributo à cultura popular”.

Durante o período de 1994 à 1997, minha participação enquanto editora e entrevistadora da “Revista Capoeirando” estreitou minha relação com os praticantes, quando tive a oportunidade de colher vários depoimentos de mestres tradicionais, alguns registrados, outros não. Nessas conversas, após as rodas de capoeira, havia sempre uma questão pendente para mim, algo por trás das definições que eu ouvia, como: capoeira é arte e é religião. Ambas definições apontam para uma dimensão além de um jogo corporal, expressa a presença de construções simbólicas, através de um jogo de metáforas.

² AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira**. São Paulo:Ed. Brasiliense. 1983. p.112

Trabalhamos com a hipótese de que na performance da “roda de capoeira”, há uma ritualização expressa através de uma linguagem corporal, contendo um discurso criativo e gerador de novas interpretações, portanto, a performance do ritual da “roda de capoeira” pode ser entendida como uma “obra aberta”³. Nosso objetivo principal foi discutir o percurso criativo, que identificamos como “mito-poético” e apresentar uma possibilidade de interpretação artística, dentro da perspectiva da linguagem da performance e do ritual.

Os pressupostos teórico-metodológicos utilizados neste estudo partem da perspectiva do estudo do movimento⁴, antropologia da performance⁵ e estudo do processo criativo⁶. Outros autores vieram contribuir pontualmente nas discussões sobre performance⁷ e momento ritual⁸. Buscamos realizar, desta forma, uma interpretação que leve em conta não apenas o estudo da estética nas manifestações populares, mas, principalmente, o estudo da poética, compreendendo o fazer artístico seus processos de criação.

³ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1991.

⁴ LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus. 1978.

⁵ TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petropolis: Ed. Vozes. 1974.
Idem, **Antropologia della performance**. Bolognaltália: Il Mulino. 1986.

⁶ KNELLER, George. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo: IBRASA. 1973.

⁷ COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1989.
_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1998

⁸ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano - A Essência das Religiões**. Lisboa: Livros do Brasil.s/d.
_____. **Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem. 1988

Os estudos sobre o movimento corporal, propostos por Rudolf Von Laban⁹, contribuíram de maneira significativa para o nosso entendimento sobre as ações corporais, desenroladas na performance da roda de capoeira. Ao desenvolver um método de estudo e observação de atitudes e movimentos corporais, o autor analisou o movimento humano como uma “arquitetura viva”, na medida em que este ocorre no espaço, criando formas e caminhos, mudanças de relações e lugares. Sob esta ótica analisamos a utilização do espaço pelo capoeirista-performer, buscando compreender o texto corpóreo que este executa no ritual da capoeira.

As contribuições que os trabalhos de Victor Turner¹⁰ trouxeram a este estudo, estão relacionadas às discussões sobre ritual, em especial, o ritual como performance. O drama social, conceitualizado por Turner é outro aspecto que buscamos relacionar a este trabalho, tendo em vista que a antropologia da experiência, proposta por este autor, aponta para a compreensão dos rituais como “unidades de observação” e “experiência concreta”, que permitem relacionar processos histórico, cultural e social num acontecimento dramático, que são os “rituais performáticos”.

A performance ritual, segundo Turner¹¹, não libera um significado preexistente que esteja adormecido no texto, mas a própria experiência é constitutiva de significado, porque está atualizando experiências de eventos

⁹ LABAN, **Domínio do Movimento**. Op. cit.

¹⁰ TURNER, **Antropologia Della Performance**. Op. cit

¹¹ Idem, **O Processo Ritual**. Op. cit

passados, que ao serem dramatizados os ativam e os vivificam, colocando a experiência em circulação.

As reflexões de Kneller¹² sobre os processos criativos que o artista utiliza vieram a contribuir de forma significativa para nossa pesquisa. Para o autor, o artista pode utilizar simultaneamente vários métodos, que são suas ferramentas no fazer artístico. A operatividade desse fazer artístico é a poética que o artista utiliza em sua obra, ou seja, “um fazer que inventa o próprio modo de fazer”. O artista busca no processo criativo dar um novo sentido ao repertório comum e para isto existem etapas operacionais que o autor delimita, tais como: apreensão, preparação, incubação, iluminação, verificação e comunicação.

Compreender a poética de uma obra de arte, contribuí para uma compreensão mais profunda da obra, ao mesmo tempo em que abre a possibilidade de refletirmos sobre o processo criativo.

1.1. Delineamento dos capítulos

O **primeiro capítulo** apresenta ao leitor o universo do evento-ritual de uma roda de capoeira, descrevendo brevemente a formação de uma roda e atuação dos capoeiristas. A partir da experiência que temos em participar de vários eventos como este, foi possível relatar, de forma ainda que genérica, pontuando os detalhes estruturais deste evento. Este capítulo apresenta o recorte temático que trabalhamos em relação à linguagem do ritual e da

¹² KNELLER, George. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo: IBRASA. 1973.

performance, dentro do campo de observação que definimos como o evento da “roda de capoeira”.

O **segundo capítulo** apresenta um panorama do universo simbólico da capoeira, estabelecendo uma relação com os mitos de origem, a partir da discussão bibliográfica. Este capítulo apresenta, desta forma, as construções e os discursos elaborados acerca desta prática. Aponta, ainda, Mestre Bimba e Mestre Pastinha como os ícones da capoeira da atualidade, elaborando dois estilos distintos, capoeira Regional e Angola, respectivamente, marcando diferenças pontuais sobre a performance desta prática, sem contudo dissolver o núcleo estrutural do evento.

O **terceiro capítulo** apresenta a problematização na qual podemos inserir o tema proposto, a relação da prática da capoeira com os aspectos artísticos e criativos. Aponta os pressupostos teóricos e metodológicos que nortearam a pesquisa experimental artística, identificando o processo mito-poético como operatividade principal.

O **quarto capítulo** se propõe a apresentar as possibilidades de interpretar o corpo, como lugar de memórias. Apresenta, ainda, um estudo do discurso corporal no jogo da capoeira, a partir de uma vivência prática, cinestésica¹³ do “jogo de corpo” no ritual da “roda de capoeira” e uma descrição interpretativa

¹³ Sensação ou conhecimento a partir do movimento.

dos movimentos básicos, percebidos por nós como significativos. Aponta para a possibilidade de estabelecermos uma discussão além do corpóreo, sobre imagens-idéias que fazem este corpo mover-se.

O **quinto capítulo**, por fim, apresenta os procedimentos adotados no processo da pesquisa artística, os laboratórios criativos e o processo de interpretação artística que resultou numa síntese que compreende o vídeo arte IÊ.

CAPÍTULO I: PERFORMANCE E RITUAL NA “RODA DE CAPOEIRA”

1.1 O universo da ‘roda de capoeira’

Vão chegando um, dois, três, daqui a pouco são vários. Eles vêm de branco, alguns começam a arquear (armar) o berimbau¹. É sinal de que a roda vai começar. O berimbau chama, no seu toque lento sem pressa, as pessoas vão sentando em um círculo que se completa com a formação da bateria de instrumentos.

Os instrumentos, hierarquicamente, começam a “falar”. Primeiro o berimbau acompanha a ladainha² que o Mestre canta, enquanto todos os outros instrumentos e os participantes permanecem em silêncio. Quando a ladainha termina, começa a louvação, só então entram as vozes do coro:

*lé, vamo jogar, camará
lé, vamo jogar, camará (coro)
lé, pelo mundo a fora
lé, pelo mundo a fora, camará (coro)
Ah, joga bonito que eu quero aprender
Aiai, aide, Joga bonito que eu quero aprender*

¹ Arquear ou armar o berimbau é a ação de preparar o instrumento, envergando o arco de madeira e apertando em suas extremidades o arame, coloca-se ainda a cabaça que fará ressoar o som.

² Ladainha é um tipo de canto dentro do repertório musical da capoeira, traz um ritmo lento e arrastado e serve para iniciar, “abrir”, começar a roda de capoeira. Apenas canta-se este tipo de música antes do jogo começar e nunca quando há uma dupla jogando, pois é necessário ter uma postura de silêncio e respeito para ouvir com atenção a mensagem da ladainha.

O som do atabaque, então, junta-se ao som do berimbau e só depois do ritmo cadenciado entram os pandeiros, agogôs e reco-recos³.

O mestre diz um prolongado “lê”⁴, é a permissão para o início do jogo. No pé-do-berimbau os dois jogadores se benzem, cada um de sua maneira, uns fazem o sinal da cruz, outros passam a mão no chão e levam à cabeça, outros marcam o chão com o sinal da cruz. Este é o lugar de passagem, lugar limiar, como um umbral, onde o capoeirista concentra-se, fica em estado de transe, ou seja, transitam desse tempo cotidiano para um tempo mítico.

Os jogadores cumprimentam-se apertando as mãos uns aos outros. Num movimento de inversão, seja um aú, queda-de-rins, rolê; com a cabeça no chão e os pés para cima, eles entram nesse “mundo da capoeira”. Dentro desse mundo há que se tomar muito cuidado, qualquer golpe pode ser fatal. Mestre Ananias⁵ adverte: *a capoeira é a dança da morte!*

No gingado cadenciado os jogadores desenrolam o jogo de corpo, ‘trocam os pés pelas mãos’, com movimentações rasteiras dão o bote, procurando sempre as brechas, os espaços vazios que encontram no corpo do seu parceiro de jogo. Fintam pra lá, dão o golpe pra cá, negaceando⁶ procuram

³ Instrumentos utilizados, principalmente, nas rodas de capoeira de Angola.

⁴ Lê, é o termo que se pronuncia para o início e fechamento do evento da “roda de capoeira”. Utilizamos este termo para nomear o vídeo arte, síntese artística desta pesquisa, por apresentar a idéia cíclica de início e final do ritual da “roda de capoeira”.

⁵ Mestre Ananias é capoeirista de São Paulo, um dos fundadores da tradicional roda de capoeira na Praça da República, que ocorre aos domingos de manhã. Entrevista realizada com M. Ananias, para Revista Capoeirando, outubro/1995.

⁶ Negaças são esquivas, dissimulações feitas com movimentos a fim de escapar do golpe .

enganar e iludir. Fingem-se de cansados, de machucados, mas cuidado, isso é só a mandinga⁷ de cada um.

Uma roda de capoeira pode ter a duração de 20 minutos, até oito horas, ou mais, isto depende do “axé da roda”, ou seja, do entusiasmo empregado pelos participantes. Geralmente, na finalização da roda o mestre diz novamente a expressão “lé”, de forma seca e curta, isto significa que os instrumentos devem parar e o jogo acabou ou então o mestre puxa um canto de saída⁸, como este:

*Adeus, adeus
Boa viagem (coro)
Eu vou me embora
boa viagem, (coro)
Eu vou com Deus
Boa viagem (coro)
e Nossa Senhora
Boa viagem (coro)
Adeus, adeus, (...)*

Esta é apenas uma breve descrição de uma roda de capoeira, o objetivo deste capítulo é convidar o leitor a sentar-se nessa grande roda e participar da leitura deste texto, adentrando primeiramente no campo de estudo delimitado nesta pesquisa, o evento da “roda de capoeira”. Essa delimitação se deu por percebermos o momento da “roda de capoeira” como um evento condensador do simbolismo desta prática. É necessário ressaltar que dentro deste campo há

⁷ Mandinga tem um amplo significado e que será melhor discutido no capítulo IV. Neste contexto ‘mandinga’ vem significar a arte-manha do capoeirista, a capacidade de iludir o outro.

⁸ Neste canto os praticantes podem levantar-se ainda cantando, andar em volta da roda e depois saírem em fila ou então apenas cantam e o mestre finaliza com seu “lé”.

vários elementos que dialogam simultaneamente: as vozes dos instrumentos, as vozes do coro, as mensagens contidas nos cantos e ladainhas, a indumentária dos participantes, enfim, elementos que compõem o universo da capoeira, entretanto, esta pesquisa irá privilegiar o jogo corporal. Este capítulo apresenta, ainda, os pressupostos teóricos que nos permitiram perscrutar a linguagem deste evento, a partir da performance e do ritual.

1.2 O evento da “roda de capoeira” : caráter ritual

O ritual é um complexo de ações que constróem simbolicamente um mundo paralelo, abrindo uma fenda no tempo e espaço para que se processe a comunicação com o extra-ordinário, com o aquilo que está sobre-o-natural, como argumenta Mircea Eliade⁹. Assim, o ritual da “roda de capoeira” funda esse “mundo da capoeira”, no qual iremos nos debruçar.

De acordo Eliade¹⁰, o momento do ritual é um momento cosmogônico, pois instaura um mundo paralelo. A “roda” representa o lugar e o momento da criação desse “mundo da capoeira”, no qual o tempo cotidiano fica suspenso, a relação espacial é “re-criada”, novas hierarquias são estabelecidas, cria-se, assim, uma nova cosmogonia¹¹

⁹ ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem. 1988.

¹⁰ Idem. **O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões**. Lisboa: Livros do Brasil s/d p. 34

¹¹ O termo “cosmogonia” diz respeito ao estudo da origem do universo, paralelamente aos estudos da astronomia, entretanto, estamos utilizando em relação às construções simbólicas do tempo mítico primordial que deu origem a um povo, a uma região etc, no caso, a fundação

O tempo ritual sobrepõe ao tempo cotidiano uma temporalidade pretérita e pode ser reconhecida como o tempo mítico¹² que volta e dialoga com o presente, de forma cíclica, desta forma, o tempo dilata-se.

As ladainhas e chulas na “roda de capoeira” trazem as narrativas de antigos mestres sobre o tempo do cativo e dos capoeiristas famosos que já morreram, assim os rituais se caracterizam por relembrares atos feitos por deuses, antepassados ou heróis, num tempo ‘*ab origine*’, de acordo com Eliade¹³. Se processa, então, a narrativa dos mitos. Os mitos contam uma história sagrada sobre o ‘tempo primordial’ e descrevem de forma, muitas vezes dramática, como o sobrenatural eclode e essa irrupção do sagrado é que funda o mundo, o que o torna real, o que o faz existir

Nessa constituição, uma nova ordem é estabelecida, diferenciando o homogêneo, que diz respeito ao cotidiano, ao profano; daquilo que é ordenado. Essa ordenação simbólica é o que torna a realidade algo possível, de acordo com Eliade¹⁴: “(...) o real por excelência é o sagrado; porque só o sagrado o é de uma maneira absoluta, age eficazmente, cria e faz durar as coisas.” Consagrar é, então, tornar real, atribuir sentido e valor.

deste “mundo da capoeira”. Esta perspectiva está de acordo com ELIADE, Mircea. **O Mito do Eterno Retorno**. Op. cit.

¹² O tempo mítico diz respeito a uma temporalidade primeira, original, onde existia modelos exemplares, como deuses, heróis, antepassados. ELIADE, M. **O Mito do Eterno Retorno**. Op. cit.

¹³ ELIADE, M. **Mito do Eterno Retorno**. Op. Cit.

A consagração da ‘roda de capoeira’ inicia-se pela indicação de um centro, uma referência ao ponto inicial desse “mundo da capoeira”, tal como uma metáfora da criação: “o mundo foi criado a partir de um centro, do umbigo de Deus”¹⁵. O centro do círculo é onde concentra-se a força cênica. O centro da “roda de capoeira” é onde o capoeirista se expressa. Não só o apontamento de um centro é importante, assim como, a passagem, o umbral que permite entrar e sair desse centro. No caso da “roda de capoeira”, o pé-do-berimbau é o grande portal por onde os performers entram e saem, se benzem, rezam, fazem suas louvações. Eliade¹⁶ explicita a importância do centro e do caminho para este centro da seguinte maneira:

“O ‘centro’ é pois a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta. O caminho que conduz ao centro é um “caminho difícil”(...) porque é um rito de passagem do profano ao sagrado; do efêmero e do ilusório à realidade e à eternidade; da morte à vida; do homem à divindade.”

No jogo da capoeira os atores sociais encontram-se em plenitude e é no centro desta roda que vão expressar o que significa “ser capoeirista” , num jogo de resistência, aprendida através dos modelos exemplares dos seus ancestrais, sejam os míticos quilombolas¹⁷ que jogavam capoeira ou os mestres da velha guarda.

¹⁴ Idem. Ibidem. p.26

¹⁵ Idem, **O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões**. Op. cit. p. 28.

¹⁶ Idem. **Mito do Eterno Retorno**. Op. cit. p. 33

¹⁷ ‘Míticos quilombolas’, pois nos estudos recentes sobre quilombos não se encontrou nenhuma pista da existência da prática da capoeira. Entretanto, os quilombos referem-se aos espaços de

O corpo do capoeirista também torna-se sagrado. Este corpo tem que passar por uma preparação, além do treino corporal. A roupa branca, o banho de folhas antes da roda, a guia do seu orixá no pescoço, assim alguns Mestres preparam-se para ir a um evento de capoeira.

Para entrar na roda, os “preceitos”¹⁸ são realizados ao pé do berimbau. O capoeirista se benze e “fecha seu corpo”, saindo para o jogo, ele cumprimenta os instrumentos, encosta a cabeça no chão e sai “por esse mundo a fora”. Este gesto com a cabeça é muito importante dentro da religiosidade dos africanos no Brasil, pois “o sagrado está no chão, na terra, ao contrário do legado judaico-cristão em que o sagrado situa-se no céu, no alto”, como argumenta Letícia Reis.¹⁹

O evento da roda de capoeira propicia a comunicação com o mundo espiritual, e esta comunicação tem voz: as ladainhas e chulas. Podemos entender as ladainhas e chulas como mantenedoras da memória deste grupo, tendo a palavra caráter fundamental, tal como nas sociedades africanas que têm na tradição oral a fonte de manutenção da sua história²⁰.

resistência e por isso são relacionados diretamente à prática da capoeira enquanto “luta de libertação”, de resistência ao sistema escravista no Brasil.

¹⁸ Preceito significa regra de proceder, segundo FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. s/d. No contexto do universo da capoeira, estes preceitos estão relacionados às ações espirituais, tal como o “fechar o corpo”, protegendo-se das energias perversas.

¹⁹ REIS, Letícia V. de Souza. **O Mundo de Pernas pro Ar**. São Paulo: Ed. Publisher Brasil. 1997. p. 208

²⁰ HAMPATE BÂ, A, “A tradição Viva” In **História Geral da África**. Org. Kizerbo. São Paulo: Ed. Unesco. 1982. pp. 193-195

Não há registro histórico que precise a criação e utilização da ladainha²¹ nas rodas de capoeira, como argumenta Shafer²². Porém, há pistas deixadas por viajantes que estiveram no Brasil, na primeira metade do século XIX, que apontam o surgimento da ladainha como manifestação de tristeza e louvação, por negros livres e escravos, que nos encontros jogavam a capoeira, ou pelo menos tocavam berimbau:

“Os negros gostam muito de música. Consta da gritaria monótona de um entoador, como estribilho é seguido por todo o coro de maneira igualmente monótona, ou quando instrumental, do somido de uma corda retesada num pequeno arco, num simples instrumento que descansa sobre a cabaça esvaziada que dá, no máximo três tons (...)”²³.

Até a atualidade, os praticantes tomam “o momento da ladainha” como um momento de preparação espiritual para o jogo, pedindo proteção ao seu Deus ou Orixá e louvando seus ancestrais. Isto também pode ser percebido nas sociedades africanas, onde a fala tem caráter de agente ativo da magia. A fala é força que gera movimento e ritmo, ou seja, vida e ação. Para que as palavras tenham força elas devem ser proferidas com ritmo para que movimentem as energias²⁴.

²¹ Pela etimologia da palavra, *Ladainha* significa: “oração formada por uma série de invocações curtas e repetidas. Relação, narração, discurso ou conversa longa e fastidiosa; lengalenga, cantinela.”, de acordo com FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.s/d.

²² SHAFER, Kay. “*Berimbau de Barriga e seus Toques*”. In Monografias Folclóricas MEC.1977.

²³ POHL, John Emanuel. **Viagem ao Interior do Brasil**. apud SHAFER, Kay. “*Berimbau de Barriga e seus Toques*”, Op cit. p. 10

²⁴ HAMPATE BÂ, A. “*A tradição Viva*”. Op. cit. p. 185

Os cantos da capoeira podem ser divididos entre as ladainhas, que iniciam, logo depois vem a louvação para dar entrada no jogo de capoeira e, durante o desenrolar do jogo, cantam-se chulas, quando há um “puxador” e o coro responde. Os cantos estão relacionados aos toques, que ditam um ritmo, mais rápido ou mais lento. Os cantos têm um sentido crítico, lúdico e exploratório quando utilizam uma situação para a improvisação. As mensagens podem estar relacionadas diretamente com um dos jogadores, como forma de provocação ou elogio e pode ser também um aviso. Por isso é importante ouvir com atenção os cantos, em especial, as ladainhas. Nenhum capoeirista conversa durante a ladainha, eticamente é uma atitude que demonstra falta de respeito e pouca compreensão sobre o sentido do ritual da roda.

As ladainhas e as chulas caracterizam um modo particular do capoeirista dialogar, reforçando a coesão do grupo e seu conteúdo só pode ser acessado compreendendo o repertório peculiar do mundo da capoeira. Este repertório é assimilado através dos ensinamentos dos mestres, as histórias que contam sobre os capoeiristas do passado e os fundamentos desse ‘universo da capoeira’. Sem essas referências, não é possível compreender o significado dessas mensagens. Para se desvendar o significado dos cantos, um mestre de capoeira diria ao aluno/discípulo que “o verdadeiro significado só pode ser atingindo com o tempo”. A tradição oral pressupõe (con)vivência para se alcançar o nível da interpretação.

As ladainhas e as chulas podem ser entendidas como mensagens estéticas, ou seja, são compreendidas pelo grupo que compartilha o mesmo repertório,

não necessariamente a mesma língua e priorizam a mensagem metafórica, simbólica e não diretiva. Percebemos isso ao observarmos como esta prática tem se estendido mundialmente e mesmo com as diversidades culturais, os praticantes estrangeiros compreendem o significado das ladainhas de capoeira, não apenas pela tradução das terminologias e expressões, mas pela mensagem que discursa sobre a própria prática. É através da vivência no universo da capoeira que se acessa o sentido real das suas mensagens.

1.2.1. Drama social e performance cultural

De acordo com Victor Turner, o ritual também expressa um drama social²⁵. O drama social, para este autor, aponta para a compreensão dos rituais como “unidades de observação” e “experiência concreta”, que permitem relacionar processo histórico, cultural e social num acontecimento dramático, que são os “rituais performáticos”.

Um drama social é uma narrativa produzida coletivamente, indicando de forma metafórica os conflitos de determinado grupo. Segundo este autor, nos dramas sociais é possível encontrarmos experiências vividas e a elas relacionarmos as conexões entre os eventos passados e suas atualizações. Para o autor os dramas sociais produzem performances de todos os tipos, entendendo performance como todo tipo de expressão social e cultural. Dentre

²⁵ TURNER, Victor. **Antropologia Della Performance**. Bologna: Il. Mulino.1986.

algumas performances que o autor analisou, está o carnaval brasileiro, no Rio de Janeiro²⁶. O autor apresenta, ainda, uma importante diferenciação entre drama social e ritual, tendo este último maior força performativa.

É importante ressaltar que, a performance ritual, segundo Turner, não libera um significado preexistente que esteja adormecido no texto/evento, mas a própria experiência é constitutiva de significado, porque está atualizando experiências de eventos passados que, ao serem dramatizados, os ativam e os vivificam, colocando a experiência em circulação. Tal como no jogo da capoeira, entendemos que ao atuar o capoeirista-performer pode mergulhar na densidade desse fazer, descobrindo além do treino corporal, os simbolismos inscritos nessa prática e, ao mesmo tempo, reinterpretá-los, gerando novas significações.

Percebemos, ainda, que mais importante que interpretar um ritual é compreender como ele se processa, como seus atores o agenciam, por isso nosso enfoque no processo de performatização do jogo da capoeira.

²⁶ Idem, *Ibidem*.

1.2.2. Liminalidade e *Communitas*

Entendemos, ainda, ritual enquanto um comportamento que consiste em ações prescritas, executadas periódica e/ou repetitivamente, e, geralmente, de forma coletiva. Dentro do processo ritual, compreendido por Turner²⁷, existem três pilares fundamentais: o aspecto da **liminaridade**, a transição que o ritual promove; o aspecto da constituição de uma ***communitas***, marcada pela experiência de solidariedade, coletividade e re-significação de valores e hierarquias e o aspecto de **reintegração** (agregação) à estrutura. Destacamos os dois primeiros aspectos para desenvolver nossa leitura sobre o liminar e a *communitas* no processo ritual da “roda de capoeira”. Ambos aspectos são apresentados no ritual em questão, considerando este evento como uma situação de liminaridade e o grupo que o realiza enquanto uma *communitas*.

Estes aspectos, abordados por este autor, definem o ritual como manifestação de situações de conflito ou liminaridade. Situações essas que compreendem uma reordenação da estrutura, novo processamento de valores culturais. As *communitas* são os grupos que encontram-se em situação de liminaridade, ou seja, em situação de transição, de mudança. Para Turner, os artistas configuram-se em um tipo especial de *communitas*:

²⁷ TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petropolis: Ed. Vozes. 1974.

“Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, fronteiriços que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de entrar em relações vitais com os outros homens, vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura”²⁸

Este aspecto aponta para o caráter da arte como *locus* privilegiado de mudança. Podemos entender, assim, que o que une os artistas é um sentimento de marginalidade, no sentido de não corresponder ou não se satisfazer com o que está dado socialmente. Há a necessidade de propor algo novo, desta forma, (re)criar a realidade parece ser um objetivo comum.

Para Turner, *“A liminaridade, a marginalidade e a inferioridade estrutural são condições em que freqüentemente se geram os mitos, símbolos rituais, sistemas filosóficos e obras de arte”²⁹*, isto porque o liminar é um estado no qual não há estereótipos, tudo está por se criar. Por apresentar este caráter de ambigüidade, algo pouco codificado, o liminar é sempre temido. O ser humano teme o caos, o que lhe é incompreensível, sem interpretabilidade. Assim as figuras do dragão ou da serpente, figuras amorfas, ambíguas geram certo terror.

Neste estado de liminaridade é que surgem as *communitas*, na qual os indivíduos encontram-se em comunhão, num estado de igualdade e as

²⁸ Idem, Ibidem. p.156

²⁹ Idem, Ibidem. p. 156

hierarquias são quebradas. Entretanto, no universo da capoeira, há uma hierarquia estabelecida, tendo a figura do mestre de capoeira como personalidade principal; este caso está relacionado com o contexto da “*communitas* normativa” no qual há a presença fundamental da “autoridade dos anciãos rituais”³⁰. Existem, na verdade, três tipos de *communitas*, segundo Turner: 1) *Existencial*: surge de forma espontânea e instantânea, tal como a proposta do ‘happenings’, enquanto movimento artístico; 2) *Normativa*: organizam-se num sistema duradouro, tal como a prática da capoeira, como consideramos; 3) *Ideológica*: tal como o movimento hippie.

A relação da *communitas* com a estrutura é metaforicamente a relação dos aros de uma roda com o “vazio do centro”, mas se para Turner esta imagem é interpretada como algo complementar, na qual há a manutenção do funcionamento da “roda” como um todo, percebemos que nem sempre a *communitas* tenderá à uma reintegração ao sistema, ao contrário, catalisará forças geradoras de movimento – do centro para a periferia - propondo mudanças na estrutura e não sua conformação. A força da *communitas* está em irromper as brechas da estrutura num movimento, explicado por Turner, como proveniente das margens, da periferia.

A origem da capoeira como ‘luta de libertação’ aponta para o seguinte aspecto: a força daqueles que estão em situação de opressão, abaixo e à margem da estrutura. Podemos perceber esta característica, desde a origem

³⁰ Idem, Ibidem. p. 119

desta prática entre africanos trazidos como escravos ao Brasil, assim como, grande parte dos seus praticantes contemporâneos, os “sobreviventes da periferia”, que vivem numa situação de opressão³¹.

Dentro deste estado de *communitas* os atores sociais colocam-se lado a lado, tornam-se uma comunidade que se movimenta em torno de um posicionamento político, que se opera através da mudança do eixo de poder, ou pelo menos esforçam-se por um deslocamento da centralidade desse eixo.

O próprio deslocamento do eixo é experienciado corporalmente no jogo da capoeira. Para que dois capoeiristas joguem é necessário deslocar o seu próprio eixo para criar um eixo entre eles e assim a movimentação ocorre em torno desse eixo centralizado entre dois performers e deslocado do próprio corpo. É esse processo de descentralização e redefinição do eixo que possibilita o jogo harmonioso, em que pernas e braços não se batem, mas giram como hélices de um ventilador, circularmente. Outra experiência vivenciada corporalmente, como posição política, é a movimentação dentro dos espaços vazios do corpo do outro. Para se proteger, o capoeirista deve “fechar a guarda”, ou seja, não deixar brechas, espaços onde o corpo do outro possa entrar e atacar e, ao mesmo tempo, buscar as brechas, entrar e golpear. Pode-se dizer que este é um dos principais objetivos do capoeirista: agir dentro das brechas que encontra na estrutura.

³¹ O grupo Semente de Esperança, com o qual desenvolvemos a pesquisa artística, configura-se com a maior parte de seus integrantes sendo negros, uma minoria de mulheres e todos vivem na região periférica da cidade. Poucos tem trabalho fixo, e acreditam que a capoeira pode ser um instrumento de trabalho, além de conscientizar outros jovens sobre a situação de opressão dos negros no Brasil, desde o período escravista até a atualidade.

Temos então, que o ritual contém práticas históricas e agenciamentos de poder que estão inscritos no seu sistema simbólico.

1.3. A Roda de Capoeira: linguagem performática

A criação do universo e tudo o que se move nele está relacionada ao princípio do movimento, assim como os indianos têm Shiva Narataja como o Grande **Dançarino e Criador**. A dança como princípio de criação, é a base dos rituais primitivos, que recontam com habilidade, a história Homem no planeta, como uma dádiva do **Movimento**.

As danças sempre tiveram um importante papel para diversos povos da antigüidade à contemporaneidade. Desde as primeiras civilizações, o homem preocupa-se em registrar suas danças. Os primeiros registros são hieróglifos dos egípcios que descrevem suas danças-rituais. Os gregos atribuíam à dança importante papel, estando presente em mitos, na literatura e na formação dos cidadãos, de acordo com Maribel Portinari³².

Entre muitos povos, a dança continuou e continua tendo um sentido sagrado, ou seja, dança como comunicação com um “mundo divino” e com o sentido de coesão do grupo social. O que importa para as danças rituais não é a exibição individual, como os solos dos Ballets, mas o sentido de “unidade”.

³² PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. 1989.

Quando os corpos tornam-se unos, há a possibilidade de harmonização com o "sagrado", como argumenta a coreógrafa Lia Robato³³:

"A dança surgiu como uma forma de encantamento. A dança como tentativa de desvendar as forças ocultas da natureza, num processo de interação do ser humano com o ambiente e consigo mesmo. A Dança como elemento gregário de identificação social e a Dança como meio de comunicação com o divino, enfim, a Dança como manifestação sagrada"

As danças sagradas, os rituais tribais e mesmo as "celebrações dionisiacas dos gregos e romanos", são as raízes ancestrais da performance, como considera Renato Cohen³⁴. Mas a *performance art*, enquanto gênero artístico, só foi elaborado a partir dos anos 70'.

A etimologia da palavra *performance* provem do vocábulo inglês que significa execução, desempenho, preenchimento, realização, assim como, o vocábulo francês *per-formare*, que significa realizar.

A *performance art* está atrelada ao movimento da live art ou "arte ao vivo", baseada numa linguagem híbrida, integrando dança, teatro, música, pintura; é a retomada da "arte total"³⁵. Outra característica é a busca do espontâneo, do "natural", da *poiesis*, em oposição arte *mimesis*. Há uma nova

³³ ROBATO, Lia. **Dança em Processo - A Linguagem do Indizível**. Salvador: Centro de Estudos Didáticos da UFBA. 1994. p 30

³⁴ COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1989 p.41

³⁵ O conceito wagneriano de **arte total** é retomado por Diaghilev, transformando os "Ballets Russes" numa verdadeira síntese da dança, pintura e música. Na companhia de Diaghilev participaram artistas como Nijinski, Fokin, Ana Pavlova, Matisse, Braque, Picasso, Miró, Max Ernest, Stravinski, entre outros artistas.

proposta da relação entre artista/público, considerando ambos enquanto intérpretes.

O conceito da "live art" é fundador da *pop art*, um movimento de ruptura, que traz "a idéia é resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros e colocando-a numa posição "viva", modificadora", segundo Cohen³⁶.

As principais propostas de uma arte de experimentação são representadas pelo Happening, Body Art e Performance Art. No período pós-guerra, há uma revisão dos objetos de arte, um movimento geral que tem como marcas pontuais os trabalhos de Pollock, realizando a "action painting" (pintura instantânea), transforma o ato de pintar em tema da obra e o artista em ator, utilizando a colagem como processo criativo.

Consideramos essas linguagens das artes plásticas como elementos que influíram fortemente na linguagem da performance art. Essas linguagens artísticas apontam para a passagem da collage parcial e pictorial, representada pelo cubismo e dadaísmo, para uma nova idéia que é a collage total, representada pelas assemblages e environments e as colagens de mídia (mixed-mídia). Esses processos conformam a gênese da pop art, segundo Glusberg³⁷.

³⁶ COEHN, **Performance como Linguagem**. Op. cit. p.38

³⁷ GLUSBERG, Jorge. **Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987.

Percebemos nesse processo o elemento da “colagem” como elemento fundamental e é o que identifica essa linguagem artística, em especial a performance art. O performer é assim um bricoleur, remontando tudo o que lhe é possível. Para entendermos melhor o modo como o bricoleur opera, temos as considerações de Levi-Straus³⁸:

“O bricoleur é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que para dar execução ao seu trabalho necessita da matéria-prima”.

Entendemos, assim, que o processo de criação do performer é um remontar de imagens, gestos, objetos, textos, enfim, toda matéria disponível do cotidiano que é recodificada pelo bricoleur-performer. Esse processo é reconhecido como **mito-poético**, no qual cada elemento presente na obra de arte remete a uma significação anterior, da própria natureza do objeto. O performer ao recodificar esses elementos, cria uma experiência pessoal, mítica, que narra a sua própria experiência e relação com estes elementos. Podemos relacionar às considerações que Glusberg³⁹ faz acerca da comunicação estética que o performer cria:

³⁸ LEVY-STRAUSS, Claude. “*Ciência do concreto*” In **Pensamento Selvagem**, p.3

³⁹ GLUSBERG, **Arte da Performance**. Op cit. p.118

“Como um código secreto, a performance contém rituais invisíveis, através dos rituais visíveis. O performer retém seu quantum de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência.”

As terminologias *ritual* e *performance* mesclam-se em alguns trabalhos que discutem a arte na condição contemporânea e o que nos interessa é cercar a expressão que estamos utilizando nesta pesquisa: *“performance ritual”*. Essa expressão relaciona-se a uma condição da arte na contemporaneidade, entretanto, diz respeito ao mesmo tempo, às danças tradicionais como o Katakali, o Butô, como argumenta Cohen ⁴⁰ e o próprio jogo da capoeira, cada qual com suas especificidades apresentam a estrutura do performance ritual, pois são saberes corporais tradicionais que estão sendo incorporados pela linguagem artística contemporânea.

A arte contemporânea parece ser uma linguagem inovadora da arte, mas na verdade, o que faz é instigar uma leitura que apenas os “iniciados” podem compreender, de acordo com Eliade. A arte contemporânea ao propor a desconstrução da linguagem artística, não crê de fato no fim da arte, mas num recomeço através do aniquilamento do universo artístico estabelecido. Há uma regressão ao caos, a busca do reencontro com uma massa confusa e primordial, a recuperação do sagrado, da saturação de ‘ser’ na obra de arte, na condição contemporânea.

⁴⁰ COEHN, **Performance como Linguagem**. Op. cit.

Glusberg, considera que a ligação entre ritual e performance se dá pelo sentido velado de ambos. Como o autor coloca, o ritual não possui um significado convencional, sendo o simbolismo utilizado “oculto”, ou seja mágico, considerando o aspecto mágico aquilo que está além do nível consciente, encontrado também na performance art:

“O aspecto mágico da performance leva em conta esta antiga sabedoria: o movimento do corpo é poderoso o suficiente para evocar algo que está sempre além dos níveis de consciência⁴¹.”

Turner⁴² utiliza, ainda, o campo da performance cultural para penetrar na fenomenologia liminóide, da mesma forma que artistas que estudam a linguagem da arte performática, como Renato Cohen. Entretanto, este último busca extrair desse conhecimento liminar um estado do artista performático. A ritualização e performatização recodificaram o corpo nas artes, buscando movimentos viscerais, orgânicos.

⁴¹ GLUSBERG, **Arte da Performance**. Op. cit., p. 128.

⁴² TURNER, **Antropologia Della Performance**. Op. cit.

1.3.1. Performance: obra-aberta

*“A eficácia do performer se fundamenta no uso que se faz dos códigos abertos que dão a ele liberdade de expressão gestual ou comportamental” **

Um dos aspectos da obra aberta, segundo Umberto Eco⁴³, é que sua finalização se dá pelo intérprete, considerando este tanto como o ator, tal como o público. A obra aberta é passível de várias interpretações, sem com isso alterar sua singularidade, *“cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”*⁴⁴.

A **poética** da obra, baseada no fazer artístico criativo é que permite maior liberdade de interpretação, e torna-se também ato de criação, de acordo com o autor. Eco define, assim, a poética aberta como “poética da sugestão”. Desta forma, as obras abertas promovem uma experiência de totalidade, quando o intérprete, seja o ator ou o público, está efetivamente inserido na obra.

* GLUSBERG, Jorge. **Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987. pp. 77-78

⁴³ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo:Ed. Perspectiva. 1991.

⁴⁴ Idem, Ibidem. p.40

Esta “abertura” da obra, entretanto, não promove a indefinição da comunicação, mas infinitas possibilidades da própria forma e liberdade de fruição. Entendemos, ainda, que a obra aberta tem predominantemente como função de linguagem, a emotiva. Ao contrário da linguagem referencial que é precisa, conotando ou denotando os objetos, a função emotiva suscita sensações, indica idéias (caráter indicial).

A performance não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc), ao contrário do teatro tradicional, como coloca Cohen⁴⁵. A estrutura da performance se baseia na "collage", que é em si mesma uma linguagem, com forte presença do elemento dionisíaco, em contraponto ao "apolíneo", utilizando as categorias de distinção das energias fundadoras das artes cênicas, como Nietzsche⁴⁶ aponta.

Consideramos, então, a performance como um processo de "re-construção do mundo". Entendemos esse remontar do mundo como algo que não é completo, fechado, incitando desmembramentos infinitos. Estamos nos defrontando com uma "linguagem gerativa" - livre associação -, em contraposição à linguagem normativa usualmente utilizada, caracterizando

⁴⁵ COHEN, **Performance como Linguagem**. Op. cit. p. 54

⁴⁶ NIETZSCHE, apud COHEN, **A Performance como Linguagem**. Op. cit.. Segundo Nietzsche existem duas energias dicotômicas que formam uma síntese dialética: o apolíneo, ligado à razão; e o dionisíaco, ligado à emoção, ao irracional. Ambas energias são matrizes das artes cênicas. A separação entre elas se dá, entretanto, pelo teatro clássico-aristotélico e por outro lado a performance que reporta ao ritual dionisíaco.

como "drama abstrato", de acordo como Cohen⁴⁷: *"muitas vezes o espectador não entende, porque a emissão é cifrada, mas sente o que está acontecendo"*

1.3.2. A performatização da 'roda de capoeira'

As principais características da linguagem da performance são: hibridez da linguagem, o caráter experimental e ritual. Entretanto, nenhuma performance pode ser vista isolada de seu contexto, pois essa manifestação guarda forte associação com seu meio cultural. A performance acentua a importância do tempo/espço, no qual a obra se processa, somado a característica que tem como "evento", algo que não se repete mais, tornando o público como cúmplice (aspecto ritualístico), como uma testemunha de um tempo único. A performance ritual compreende um público participante, ao contrário do público assistente.

Percebemos na "roda de capoeira" traços marcantes da linguagem da performance como destacamos a seguir:

1) **Caráter ritualístico** - A formação da própria roda de capoeira; a definição de um centro; a delimitação do espaço onde os atores atuam e as hierarquias estabelecidas, apontam para a fundação de um mundo paralelo, uma abertura do tempo e espaço cotidiano para a comunicação com extra-ordinário.

O capoeirista-performer tem uma função neste ritual: a de operar este mundo simbólico, tal como indica Glusberg⁴⁸.

⁴⁷ COHEN, R. **Performance como Linguagem**. Op. Cit. p.66

“Não há outro qualificativo para o performer senão o de ‘mago semiótico’: um operador de signos que se materializam no curso de um ritual que geralmente é imprevisto”

2) **Hibridez e simultaneidade da linguagem** - O jogo de capoeira utiliza uma linguagem híbrida, somando instrumentos, vozes, indumentária e linguagem corporal. Coexistem vários elementos que dialogam simultaneamente, e a percepção desses se dá principalmente pela seletividade de cada intérprete (público ou performer);

3) **Caráter experimental** - O jogo da capoeira tem como base a improvisação, a partir de um repertório específico. Há o diálogo constante com o risco, com o inusitado, inesperado, seja a partir do estímulo do toque do berimbau, do movimento do parceiro ou da mensagem das músicas;

4) **Processo de reconstrução do mundo** - A capoeira dramatiza o desejo de libertação das pessoas que vivem em uma situação de opressão, a busca desta transformação está implícita na maneira como o capoeirista se move por dentro das brechas do corpo do outro, assim como, se move nas brechas do sistema;

5) **Evento** – A roda de capoeira é um evento, pois um jogo jamais se repete do mesmo modo, pelo princípio da improvisação. O público é testemunha de uma situação única;

⁴⁸ GLUSBERG, Jorge. **Arte da Performance**. Op. cit. p.103

6) **Obra aberta** - A capoeira é aberta a várias interpretações, o público completa a obra ao interpretá-la, assim como, o capoeirista-performer faz ao atuar no ritual da “roda de capoeira”;

7) **Aspecto mágico** – o conjunto de atuações numa roda, desde a bateria de instrumentos até o jogo corporal, apresenta uma situação de deslocamento, através da alteração e novo estabelecimento de um ritmo específico; a alteração da postura cotidiana pela predominância do baixo-corpóreo (pés para cima, cabeça para baixo); movimentos que trazem uma grande leveza e vão contra a lei da gravidade.

Procuramos, neste capítulo, apresentar a delimitação temática desta pesquisa, elegendo o evento da “roda de capoeira” como nosso campo de observação. Buscamos, ainda, indicar os pressupostos teóricos que guiaram nosso olhar, tendo os conceitos de *ritual* e *performance* como norteadores. Percebemos, assim, o evento da “roda de capoeira” como uma performance ritual. Entendemos a performance ritual como uma linguagem cênica e pudemos identificar características, tais como: hibridez e simultaneidade da linguagem, caráter experimental, processo de re-significação e obra aberta. Essas características foram utilizadas, como apresentaremos no capítulo V, durante o processo criativo e interpretação artística.

CAPÍTULO - II O MUNDO DA CAPOEIRA

*“O mundo de Deus é grande,
O mundo Deus é grande
Deus tá numa mão fechada
O pouco com Deus é muito
O muito sem Deus é nada (...)”**

O objetivo deste capítulo não é identificar historicamente a gênese da capoeira, mas apresentar os **mitos de origem** e possíveis relações com algumas práticas corporais africanas. Buscamos apresentar os discursos construídos acerca desta prática, apontando desta forma seu caráter polissêmico¹.

2.1 Controvérsias cosmológicas: mitos de origem

Remontar a origem da capoeira é como andar mato a dentro no escuro, não há pistas seguras para responder com exatidão “*de onde veio a capoeira?*”

Como nos mitos de origem, as narrativas e suas versões sobre os princípios, o tempo mítico primordial demonstram como os atores sociais constroem a identidade de uma prática. Entender a etimologia da palavra capoeira pode contribuir para compreensão das construções feitas acerca do

* Ladainha “O mundo de Deus é grande”, Paulo dos Anjos In PEREIRA, Carlos & CARVALHO, Mônica. **Cantos & Ladainhas da Capoeira da Bahia**. Salvador: Ed. Via Bahia. 1992. p101.

¹ A polissemia diz respeito a coexistência de várias significações em relação a um termo, a um texto, no caso, queremos apontar as diversas interpretações relacionadas a prática da capoeira.

seu significado. O objetivo desses apontamentos é levantar os traços significativos que identificam esta prática, considerando-os como elementos estruturantes da sua performance ritual, nossa discussão central. Tomamos como referência o trabalho do historiador Antônio Liberac Pires², juntamente com as três versões etimológicas apontadas por Waldeloir Rego³.

Pires realiza uma análise etimológica da expressão "capoeira" e aponta os estudos que relacionam a sua origem africana, brasileira e indígena. Para o autor, o debate promovido por intelectuais, acerca da origem da capoeira, está relacionado a discussão no campo das relações raciais no Brasil.

Rego realizou o primeiro ensaio sócio-etnográfico sobre capoeira, em 1968, enfocando em especial, a Capoeira Angola e aponta três versões sobre a etimologia da expressão capoeira, as quais iremos utilizar. O autor discorre, ainda, sobre a composição do jogo da capoeira, destacando os golpes, os instrumentos e em especial os cantos.

² PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões. **A Capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, Cultura e Racismo na Cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)**. Dissertação de Mestrado. IFCH/ Unicamp. 1996.

³ REGO, Waldeloir. **Capoeira Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico**. Salvador: Ed. Itapoan. 1968.

2.1.1 Clareiras nas matas: palco da criação de movimentos

“(...) significa mato virgem que já não é, que foi botado abaixo e em seu lugar nasceu mato fino e raso. Neste local os escravos se escondiam para a emboscada.”

Essa versão apontada por W. Rego⁴ remete ao vocábulo indígena “capuera”, que significa mato miúdo; ou “có-puera”, que significa “roça que deixou de existir”. Indicam o lugar de origem da prática da capoeira, apresentando como cenário a escravidão rural, onde possivelmente os escravos escondiam-se para as emboscadas.

Pires aponta outra possibilidade para a expressão “capoeira”, relacionada à prática corporal e que também remete ao espaço das clareiras, mas relacionadas ao cenário urbano, baseando-se no estudo de Angenor Lopes de Oliveira⁵. Oliveira considera os arredores da cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, como lugar de esconderijo de “malfeitores” e escravos fugidos que de lá saíam para praticar arruaças nas cidades, aterrorizando a população. Esses arredores eram denominados como “capoeiras”.

Seja a expressão capoeira relacionada apenas ao espaço rural ou em relação ao espaço urbano, Pires considera que estes lugares são apontados

⁴ Idem, Ibidem. p.23.

⁵ OLIVEIRA, Angenor Lopes de. Revista Brasil Policial. Outubro de 1951. B.N apud PIRES, A **Capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, Cultura e Racismo na Cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)**. Op cit.

como “palcos” onde “manifestavam-se expressões culturais étnicas, seja na hora de descanso ou como fuga ao trabalho escravo”⁶.

Essas versões cosmogônica, ou seja, sobre a origem do “mundo da capoeira”, identificam esta prática como manifestação de resistência física e cultural. Ao mesmo tempo que resistiam culturalmente, não deixando seus corpos amorfos, construíram, assim, corpos autônomos, que subvertiam a ordem e por isso eram motivo de perseguição e repressão policial. Essa autonomia corporal “aterrorizava a cidade”, pois não havia controle sobre esses personagens. É possível apontar este aspecto da autonomia corporal como forte característica da movimentação da capoeira: a busca dos movimentos improvisados, imprevistos.

Esta característica está relacionada à luta contra a opressão do trabalho escravo. Podemos entender que este é o drama social que esses personagens expressam através de atuações, performances culturais e que estão expressas no ritual da “roda de capoeira”.

⁶ PIRES, A *Capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, Cultura e Racismo na Cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)*. Op. cit. p.198.

2.1.2. Cesta de galinhas ou galinheiros: trabalhadores ou “vadios” ?

*“(...) espécie de cesto onde se metem as galinhas. Os escravos que traziam capoeiras de galinhas para vender no mercado, enquanto não abria, divertiam-se jogando capoeira. Por uma metonímia, o nome da coisa passou para o nome da pessoa com ela relacionada.”*⁷

Esta colocação apresenta o cenário onde o jogo da capoeira possivelmente desenvolveu-se. O sentido da origem da capoeira enquadrando-se numa situação de escravidão urbana e relacionada às atividades dos escravos de ganho.

Marcos Bretas⁸ realizou um levantamento relacionando as profissões dos presos por capoeira no final do século passado, a partir dos processos policiais da Casa de Detenção do Rio de Janeiro. Os índices apontam, em primeiro lugar, os presos identificados como “trabalhadores”, de forma genérica, e em segundo, “vendedores de folhas”. O que possivelmente refere-se àqueles que levavam estas cestas, denominadas ‘capoeiras’. Desta forma, entendemos que os personagens denominados ‘capoeiras’⁹ eram trabalhadores, escravos de ganho, que no período de não-trabalho jogavam capoeira.

⁷ REGO, *Capoeira Angola*. Op. cit. p. 23

⁸ BRETAS, Marcos Luiz. “A Queda do Império da Navalha e da Rasteira - a República e os Capoeiras” In: *Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 20, junho.

⁹ O termo capoeirista é recente, “capoeiras” era a denominação utilizada na imprensa e nos registros policiais até o início deste século.

Outra relação, que pode ser estabelecida, refere-se ao cenário onde esses personagens transitavam: a área portuária. Estas cestas eram também utilizadas para transportar mercadorias que chegavam dos navios, assim temos os “capoeiras” relacionados ao trabalho da marinha, da estiva e do trapiche, segundo o historiador Carlos Eugênio Soares¹⁰.

Pires, apresenta uma versão que relaciona a expressão ‘capoeira’ ao vocábulo homônimo português que significa galinheiro, e que refere-se na linguagem popular ao lugar de “bandidos”, “marginais”, como argumenta o autor:

“(...) essa expressão [capoeira] ganha novos sentidos em Portugal, onde possui o significado não só de cesto de se carregar galinhas como do próprio galinheiro. (...) uma aproximação entre a capoeira onde se carregavam galinhas e capoeiras de bandidos, grupo de bandidos, grupo de escravos fugidos, malta de capoeiras.”¹¹

A expressão capoeira como identificadora de “grupos de marginais” aponta uma relação com a prática de “não trabalhadores”. Nessas duas versões percebemos a relação do nome de um objeto, seja a cesta de galinhas, de acordo com Rego, ou a expressão galinheiro, como prisão ou malta, segundo Pires, sendo transferido ao jogo da capoeira e a relação com a “vadiagem”, no sentido de atividade desprovida de objetivo e realizada durante o tempo livre.

¹⁰ SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Negregada Instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado IFCH/Unicamp. 1993.**

¹¹ PIRES, **A Capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, Cultura e Racismo na Cidade do Rio de Janeiro (1890-1937)**. Op. cit.. p. 199.

A relação da capoeira com “vadios” é evidenciada na forte repressão que esta prática sofreu, sendo considerada como crime no código penal de 1890, artigo 402¹²; seus praticantes presos e exilados em Fernando de Noronha, no século passado e somente na década de 30, houve sua descriminalização.

¹² PIRES, Antônio Liberac C. S. “A criminalidade e as relações raciais na Capoeira do Rio de Janeiro, no início do século XX” In Revista Capoeirando. IA/Unicamp: Campinas. Ano II, n.º 04, junho-agosto/1996. pp12-13.

2.1.3. Imitação da natureza: da dança dos pássaros à dança das zebras

“(...) uma espécie de perdiz pequena, anda sempre em bandos e no chão, o macho da capoeira é muito ciumento e por isso trava lutas tremendas com o rival que ousa entrar em seus domínios. Partindo dessa premissa, os passos de destreza desta luta, as negaças, foram comparadas com os homens que na luta simulada para divertimento lançavam mão apenas da agilidade.”

Percebemos nesse apontamento de Rego¹³, a prática da capoeira como imitação da natureza. Roberto Kant Lima e Magali Lima, apresentam índices dessa possível gênese da capoeira:

“Assim, imitando gatos, macacos, cavalos, bois, aves, cobras etc., os negros descobrem os primeiros golpes dessa luta:
- *das marradas, quem sabe, pode ter surgido a mortal cabeçada;*
- *dos coices dos cavalos, bois e outros animais, pode ter surgido a chapa ou esporão;*
- *da forma de ataque da arraia, do teiú ou do jacaré, que girando os corpos tentam atingir o adversário com a cauda, pode ter surgido o rabo-de-arraia, ou a meia-lua-de-compasso;*
- *dos pulos e botes dos animais, pode ter surgido a rasteira.”*¹⁴

Esta versão, que relaciona a gênese da movimentação da capoeira à imitação da movimentação de animais, seja a pequena perdiz, como Rego refere-se, seja a pesquisa de Roberto e Magali Lima, percebemos a criação do jogo corporal da capoeira a partir da observação da natureza e interpretação dessa movimentação.

¹³ REGO, **Capoeira Angola**. Op. cit. p.23

¹⁴ LIMA, Roberto Kant e LIMA, Magali Alonso. *Capoeira e cidadania Negritude e Identidade no Brasil Republicano*. In: Revista de Antropologia. São Paulo. USP, n.34, 1991, pp.150-151

Dentro dessa perspectiva, podemos estabelecer similaridades entre a movimentação da capoeira e a “dança das zebras”, conhecida como a dança do N’ngolo, uma dança ritual africana, que “imita” os passos das zebras, como aponta Rego¹⁵.

2.1.4. Raízes fincadas em danças angolanas

O primeiro autor que relaciona a capoeira às danças africanas é Câmara Cascudo¹⁶ em “O Folclore do Brasil”, baseando-se no trabalho de Neves e Souza. Cascudo aponta com ênfase o N’ngolo, uma dança guerreira que faz parte de um rito de passagem, marcando a entrada da puberdade. Os garotos dançam/lutam como exibição às garotas.

Outro autor, Carlos Eugênio L. Soares¹⁷, pesquisando sobre a origem da Capoeira em Angola e baseando-se também nos estudos de Neves e Souza, encontrou semelhanças entre a capoeira e algumas danças angolanas, especificamente de Luanda, como a **Bassúla**, também citada por Câmara Cascudo, a **Cabangúla** e o **Umudinhú**.

¹⁵ REGO, **Capoeira Angola**. op. cit.

¹⁶ CASCUDO, Luiz Câmara. **Folclore do Brasil – Pesquisa e Notas**. Portugal, Editora Fundo de Cultura. 1967 p. 183.

¹⁷ SOARES, Carlos Eugênio Líbano, “*Capoeira de Angola, Capoeira do Brasil?*” In Revista Capoeirando, n.02. 1995

As características ambíguas da Capoeira como dança guerreira, apontam para seu caráter híbrido. Seria, então, a capoeira uma *“luta disfarçada em dança”* ou *“uma dança guerreira”*? É possível que suas raízes estejam fincadas nas danças-combativas tribais africanas.

Percebemos, assim, que esta possível gênese da movimentação da capoeira, enraizada no repertório de práticas corporais africanas, reafirma uma identidade afro-brasileira da prática, por aglutinar saberes corporais de povos africanos, reinterpretados em território brasileiro, os quais são performatizados e vivificados no momento da roda de capoeira, o que denominamos como performance ritual.

Para além desta identidade afro-brasileira, foi agregada à prática da capoeira uma diversidade de sentidos historicamente construídos, como iremos apresentar a seguir.

2.2. Uma prática em construção

Consideramos a Capoeira como uma prática em constante construção, suas significações modificam-se de acordo com os contextos político-culturais e a atuação dos seus agentes. A partir dos estudos de historiadores, antropólogos e sociólogos que debruçaram-se sobre o tema da capoeira, iremos apresentar um panorama dos processos de transformação que a capoeira sofreu e vem sofrendo. O objetivo é apontar o caráter processual desta prática, percebendo-a enquanto uma construção contínua e não uma

prática codificada, inerte ao tempo e a seus agentes, sejam eles os próprios praticantes, estudiosos ou políticos. Destacamos nesse processo de transformação as modificações sobre a função do corpo na prática, gerando um caráter esportivo e performático, com características marcantes na capoeira contemporânea.

Assim como outras práticas coletivas, a capoeira persiste ao longo do tempo enquanto uma tradição. Entendendo tradição como algo mutável, em constante re-elaboração, que mantém traços do passado e incorpora novos, como argumenta o antropólogo Antônio Augusto Arantes Neto¹⁸ :

“Tradição não é aquilo que se repete tal e qual. Toda tradição permite mudanças e terá a sua continuidade reconhecida desde que os seus praticantes reproduzam certos princípios básicos daquela prática. Toda tradição admite variantes e estilos diversos.”

Os mais remotos indícios sobre a capoeira referem-se ao século XIX, frente à escassez de registros anteriores a esse período, de acordo com os estudos de Soares¹⁹. Um dos primeiros registros da prática corporal da capoeira foi através do viajante Rugendas²⁰, retratando os costumes dos africanos no Brasil, século XIX.

¹⁸ ARANTES, Antônio A. “Cultura Popular e Folclore” In: Revista Capoeirando, nº3, 1995.

¹⁹ SOARES, A **Negregada Instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro**. Op. cit.

²⁰ RUGENDAS. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. Op. cit.

Soares²¹ faz um importante trabalho de mapeamento da prática da capoeira no Rio de Janeiro, tanto geograficamente, como em relação à pluralidade étnica, apontando a presença acentuada de africanos, de diversas etnias, e alguns portugueses. O autor apresenta, ainda, um panorama da capoeira urbana que se organiza a partir das maltas²², denotando tanto uma identidade política, dividida entre os partidos Conservador e Liberal, assim como, uma identidade corporal, marcada desde a indumentária até o modo de andar. As principais maltas eram Guaiamuns e Nagoas, diferenciavam-se corporalmente por utilizarem códigos de indumentária como os lenços nos pescoços de cores distintas (branco e vermelho), que possivelmente indicariam cores tribais africanas.

Outra importante pesquisa sobre a história da capoeira no final do século XIX e início do século XX, realizada por Pires²³, analisa como os símbolos de identidade racial marcaram a significação da prática da capoeira. Este autor baseia-se no discurso de intelectuais que deixam transparecer o embate racial ao apontar a prática da capoeira ora como negra, ora como branca, ora como indígena ou mestiça, ou seja, “genuinamente brasileira”.

²¹ SOARES, A Negregada Instituição: Os Capoeiras no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Op. cit.

²² Grupos de praticantes de capoeira.

²³ PIRES. A Capoeira no Jogo das Cores. Op. cit.

Pires²⁴ aponta, ainda, a estreita relação entre a produção do samba e a capoeiragem, como demonstra neste trecho:

“Segundo a tradição, o samba e a capoeira produziram momentos de grande reciprocidade, assim temos o “Samba Duro” e a “Pernada Carioca”, que se originaram da participação dos capoeiras nas rodas de Samba, tanto em Salvador quanto no Rio de Janeiro.”

Não apenas o samba duro ou a pernada carioca estão relacionados a capoeiragem, assim como o batuque²⁵:

“O batuqueiro não cantava. Ligeiro e seguro no golpe rasteiro de pé, desplantava o companheiro que, ereto, firme, imperturbável, esperava o laço. Os dois mediam forças em condições diversas. A assistência acompanhava a porfia, cantando: (...)”

Nesta citação, assim como na imagem de Rugendas, percebemos a mesma estrutura de formação da “roda de capoeira”: uma dupla entra no centro da roda, realizam um jogo de disputa, sendo que vence aquele que derrubar o outro e os demais batem palmas ao redor do círculo.

²⁴ Idem. Ibidem. p.171

²⁵ CARNEIRO, Edson. **A Sabedoria Popular no Brasil** apud MOURA, Jair. “Capoeiragem: Arte e Malandragem”, In Cadernos de Cultura, n.º 2, RJ, 1980.p. 26

Rugendas²⁶ registrou o batuque, por volta de 1830:



BATUQUE

²⁶ RUGENDAS, Op. Cit.

Entendemos, assim, que a capoeira parece ser uma prática realizada conjuntamente com outras, assim, onde houvesse batuque podiam estar os capoeiras, onde tivesse o samba, a folia de reis e até mesmo o frevo, em Pernambuco, é possível que os mesmos personagens estivessem presentes. Por isso a prática da capoeira foi considerada como generalizada nas principais cidades do país, como Recife, Salvador e Rio de Janeiro, no final do século passado. Entretanto, devido ao menor grau de repressão policial, o nordeste brasileiro ficou consagrado como território da velha guarda da capoeiragem, enquanto a capoeira do Rio de Janeiro passou por um processo de “esquecimento”, reinventando-se uma tradição da capoeira relacionada a Bahia, como argumenta Letícia Vidor²⁷.

As primeiras transformações promovidas pelos próprios agentes da capoeira foram em relação ao corpo, utilizando o discurso da esportivização, possivelmente, no intuito de afastar a relação da prática com a marginalidade. O discurso de esportivização da capoeira promoveu sua inclusão em espaços fechados, que deram origem às “academias de capoeira”; iniciou-se um processo de metodização da prática, marcando o sentido de educação corporal, de acordo com Reis²⁸.

O discurso de esportivização promoveu a permeabilidade da capoeira em esferas sociais, até então inatingíveis, como academias e instituições de ensino

²⁷ REIS, Letícia Vidor de Souza. **O Mundo de Pernas para o Ar. A Capoeira no Brasil**. São Paulo: Ed. Publisher Brasil. 1997.

²⁸ Idem, Ibidem.

médio e superior. Por outro lado, provocou pavor entre alguns praticantes, que entendiam essas mudanças como um adestramento corporal que se contrapõe a própria história da capoeira, enquanto prática de resistência física e cultural à dominação eurocêntrica, buscando liberdade e autonomia corporal, como aponta Frijério²⁹. Entretanto, entendemos que a esportivização da capoeira não “domesticou” os corpos, pois não ocorreu uma modificação estrutural da sua prática.

O primeiro passo para se pensar capoeira enquanto um esporte, foi dado por Anibal Bulamarqui, Conde Zuma, em 1928, com o livro “Gymnastica Nacional – Capoeiragem Metodotizada e Regrada”, que traz no prefácio seus objetivos:

*“É tempo já de nos libertarmos do sports estrangeiros e darmos um pouco de atenção ao que é nosso, ao que é de casa. E depois vale a pena isso, pois a gymnastica brasileira vale por todos os sports estrangeiros, supera-os até.”*³⁰

No pioneiro trabalho, Conde Zuma faz um breve panorama histórico da “evolução da capoeira, tomando sua origem nas lutas quilombolas e apresenta, então, os golpes e propõe um método de treinamento. Alguns autores

²⁹ FRIJÉRIO, Alejandro. “Capoeira, de arte negra a esporte branco” In Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº10, VI. 14, Rio de Janeiro. Jun/1989.

³⁰ BULAMARQUI, Anibal. **Ginástica Nacional: Capoeiragem Metodizada e Regada**. Rio de Janeiro, 1928.

percebem uma nítida influência de Zuma na sistematização de ensino que Mestre Bimba cria³¹.

Em 1937, o Presidente Getúlio Vargas ao assistir uma apresentação feita por alunos de Mestre Bimba, declarou a frase, até hoje consagrada por praticantes: “A capoeira é o único esporte genuinamente nacional”.

No ano de 1944, o Ministério de Educação e Saúde publica o livro “Subsídios para o Estudo da Metodologia do Treinamento da Capoeiragem”, de Izenil Penna Marinho³². Esta publicação apresenta um estudo da capoeira no seu aspecto esportivo, enfocando a metodologia do treinamento. Desde então várias publicações têm sido feitas preocupando-se com treinamento corporal do capoeirista, no sentido de sistematizar o ensino-aprendizagem; temos assim em 1962 a publicação do livro “Capoeira sem Mestre” de Lamartine Pereira da Costa³³, capoeirista e professor de Educação física.

Em 1974, é criada a primeira Federação de Capoeira, em São Paulo e em 1994 é criada a Confederação Brasileira de Capoeira.

³¹ Mestre Bimba viajou para o Rio de Janeiro e chegou a conhecer Conde Zuma. Talvez neste encontro Mestre Bimba tenha se incorporado alguns elementos para o método de ensino da Luta Regional Baiana que criou, a partir da seqüências.

³² MARINHO, Izenil Penna. **Subsídios para o Estudo da Metodologia do Treinamento da Capoeiragem**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1945.

³³ COSTA, Lamartine. **Capoeira Sem Mestre**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. 1962.

Esses foram alguns passos de construção de um discurso da capoeira enquanto um 'esporte nacional'. Ao mesmo tempo, percebemos outras duas versões sendo construídas: Capoeira Angola e Regional. Entendemos esses dois estilos da prática da capoeira, enquanto interpretações distintas, que iremos apresentar de maneira breve, pois coexistem diversos aspectos que não serão abarcados em sua totalidade dentro desta pesquisa.

O objetivo ao apresentarmos as principais características desses dois estilos é apontar novamente para o caráter polissêmico desta prática.

2.3. Capoeira Angola

Vicente Ferreira Pastinha, Mestre Pastinha, (1889-1981), trabalhou na Marinha de Guerra, onde foi também instrutor de capoeira e jogador profissional de futebol do time Ypiranga, em Salvador. Trabalhou em diversas atividades, tal como segurança e engraxate.

Em 1941, Mestre Pastinha funda o Centro Esportivo de Capoeira Angola, atual sede do SENAC em Salvador. Além dos seus alunos, freqüentavam o Centro Esportivo intelectuais e artistas, como Jorge Amado e Carybé.

É a partir da fundação do Centro Esportivo que este estilo é nomeado "Capoeira Angola". Esta nomeação reflete um discurso da Capoeira Angola como a mais "pura", no sentido de manter a tradição dos africanos no Brasil. Esse discurso foi elaborado, possivelmente, como contraposição à Capoeira Regional.

Os capoeiristas que faziam suas rodas nas ruas e não aprovaram as modificações de Mestre Bimba, afirmavam-se como tradicionalistas, buscaram manter a “prática dos negros de Angola”, que seria a gênese da capoeira.

Mestre Pastinha também acreditava que a capoeira veio de Angola e em 1981 viaja à África, para comprovar essa hipótese. Com grande decepção Mestre Pastinha retorna sem encontrar nada semelhante à prática da capoeira.

*Pastinha já foi a África,
Ensinar capoeira do Brasil*³⁴

É importante percebermos que esses discursos sobre a origem da capoeira, e afirmações de uma identidade africana, mestiça ou brasileira relacionadas à sua prática, são construções cunhadas pelos agentes sociais, como já apontamos anteriormente. O termo Capoeira Angola é uma associação direta com a “cultura africana”, terminologia bastante abrangente e por isso imprecisa. Mesmo que capoeira existisse na África, não haveria como sabermos se foi introduzida no Brasil por angolanos. Como Pires³⁵ argumenta, não há como identificarmos nitidamente as influências trazidas pelos africanos no período da escravidão:

³⁴ Trecho de um canto de capoeira, referindo-se a esta viagem de Mestre Pastinha.

³⁵ PIRES. *A Capoeira no Jogo das Cores*. Op. cit. p.203

“ (...) devemos estar cientes de que os escravos africanos classificados como "angolas" foram aqueles embarcados no Porto de Luanda, da mesma forma que a maioria dos escravos classificados como "Minas", foram os embarcados no Porto de São Jorge da Mina. Isto significa que nem sempre os escravos classificados como "Angolas" são de uma mesma etnia africana, apesar de apresentarem as mesmas estruturas do tronco lingüístico bantu.”

Mestre Pastinha escreveu um livro³⁶ sobre sua interpretação da capoeira, sendo fonte rica para se entender as características do estilo Capoeira Angola. Mestre Pastinha é conhecido como o “filósofo da capoeira”, por preocupar-se mais com a reflexão sobre a prática do que com a técnica corporal, como percebemos no seu livro.

Diferentemente, Mestre Bimba deixou apenas registros orais, conseguimos então acessar suas opiniões através da imprensa da época ou depoimentos colhidos pelos seus alunos, em especial Itapoan, Dr. Decânio e Jair Moura, os quais preocuparam-se em compilar informações apresentando a biografia do Mestre Bimba. Isso torna bastante impreciso o reconhecimento das idéias de Mestre Bimba, muitas vezes confundida com a dos seus interlocutores.

³⁶ PASTINHA, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). **Capoeira Angola**. Salvador: Escola Gráfica Nossa Senhora de Loreto. 1964.

Além de Mestre Pastinha, haviam outros capoeiristas que se denominavam e eram reconhecidos como *angoleiros*, tal como Mestres Waldemar, Bobó, Canjiquinha, Boca Rica, Paulo do Anjos, entre outros que colocavam-se em contraposição aos “regionais”. Estamos destacando Mestre Pastinha como angoleiro por representar este estilo de forma mais atuante, ao fundar e assumir o Centro Esportivo Capoeira Angola, propagou suas idéias e personificou-se como ícone deste estilo. Ao contrário de Mestre Bimba que é o primeiro mestre Regional, pois foi o criador deste estilo.

2.4. Luta Regional Baiana

Manuel dos Reis Machado, Mestre Bimba (1900-1974), trabalhava na estiva, em Salvador, onde aprendeu a prática da capoeira. Em 1928, ensinava capoeira e ao mesmo tempo “criava” o estilo “Regional” de acordo com seu depoimento:

“Em 1928 eu criei, completa, a Regional, que é o Batuque misturado com a Angola, com mais golpes, uma verdadeira luta, boa para o físico e para a mente”³⁷

Em 1932, Mestre Bimba funda a primeira academia, em Salvador (BA), de capoeira com o nome “Centro de Cultura Física e Capoeira Regional da Bahia”.

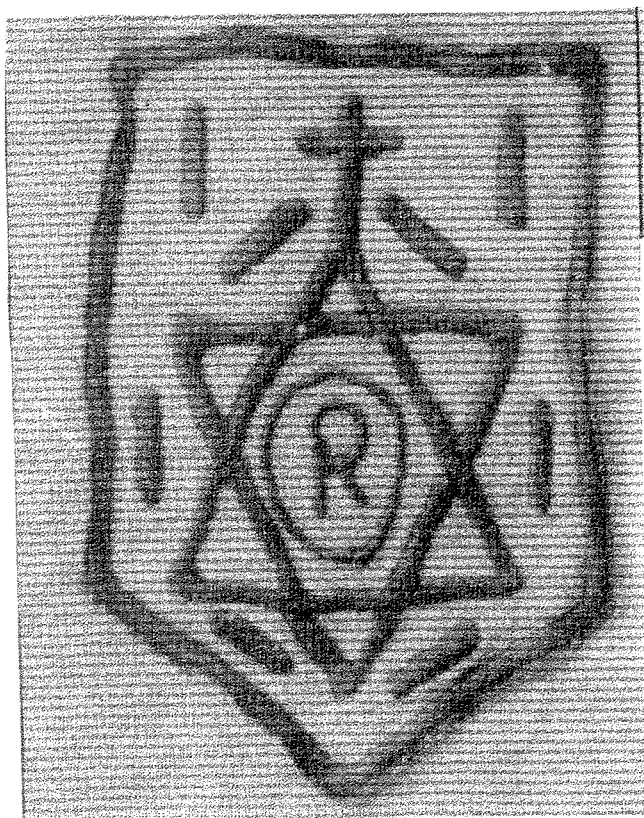
³⁷ ALMEIDA, Raimundo César Alves de (Itapoan). **A Saga do Mestre Bimba**. Salvador: P&A.1994. p. 17.

A Luta Regional Baiana inovava por sistematizar o ensino e novos golpes foram incorporados.

O emblema da academia era uma estrela de cinco pontas com a letra R, de Regional no centro. Este símbolo da academia foi explicado por Itapoan, um dos discípulos de M. Bimba, de maneira bastante mística:

“É o grande símbolo de São Salomão, o duplo triângulo, figurado pelos dois anciãos da Cabala: o macrocosmo e o microcosmo; o Deus da luz o Deus de Reflexos; o Misericordioso e o Vingativo; o Jeová Branco e o Jeová preto”³⁸.

Símbolo da academia



³⁸ ALMEIDA. A Saga do Mestre Bimba. Op cit. p. 101

Mestre Bimba exigia que seus alunos fossem estudantes ou estivessem trabalhando, para desassociar a capoeira do sentido de “vadiação”. Muitos universitários aderiram a esta prática e a crescente participação das mulheres foi algo considerado de vanguarda.

Mestre Bimba começou a ensinar capoeira no quartel do Centro de Preparação de Oficiais da Reserva do Exército (CPOR) de Salvador, em 1939. Após este período faz alterações significativas na Luta Regional, muitos autores acreditam que sob influência do espírito militar, introduziu a graduação para diferenciar os níveis (iniciante, preparado, formado e especializado); no curso de especialização instituiu o treino de emboscada, simulando uma situação de guerra na qual o aluno teria apenas o corpo para se defender na terra e na água.

O grupo de apresentação “A Turma de Bimba” passa a ser divulgado constantemente pela imprensa, que também noticia a intensa participação de Mestre Bimba nas lutas-livres³⁹.

Além das aulas de capoeira, Mestre Bimba transmitia “ensinamentos” que serviriam como “filosofia de vida” do capoeirista, elaborando os “nove mandamentos”, que são aconselhamentos para uma boa disciplina física e mental, como argumentava:

³⁹ Idem, *Ibidem*.

- 1- deixe de fumar
- 2- deixe de beber
- 3- evite demonstrar aos seus amigos fora da roda de capoeira os seus progressos. Lembre-se que a surpresa é a melhor aliada na luta.
- 4- evite conversar durante o treino
- 5- procure gingar sempre
- 6- pratique diariamente a seqüência
- 7- não tenha medo de se aproximar do oponente. Quanto mais próximo se mantiver, melhor aprenderá
- 8- deixe sempre seu corpo relaxado
- 9- é melhor apanhar na roda do que na rua

Além dos conselhos para se ter “malícia na vida”⁴⁰:

“Sempre que dormir em casa alheia, durma com um olho aberto o outro fechado, deitado de barriga pra cima, contando as telhas até a manhã.”

“Nunca passe por debaixo de árvore frondosa, nem vire uma esquina, vá pelo meio da rua, pode ter alguém te esperando”

“ Não se esqueça que a fruta só dá no tempo certo e quem quer aprender a costurar tem que se furar na agulha”

Em 1995, a Universidade Federal da Bahia concede o título *Doutor Honoris Causa “Post Mortem”* ao Mestre Bimba por sua genialidade na criação da Regional. Percebemos que este fato é representativo da capacidade de repercussão que a criação da Luta Regional atingiu, marcando a entrada da capoeira em outras esferas sociais, como o meio acadêmico.

⁴⁰ Idem, Idem.

Alguns aspectos que dão a dimensão da repercussão que a Regional causou: 1) inserção da classe média, universitária e das mulheres; 2) legalização do ensino da capoeira; 3) atividade apropriada como “genuinamente nacional”; 4) apresentações de capoeira; 5) expansão da capoeira pelo mundo⁴¹ ; 5) influência sobre a mídia.

Entre esses aspectos, o caráter artístico é o que nos interessa. A “Turma de Bimba”, como era chamado o grupo de apresentação teve uma forte repercussão, a partir de então a capoeira passou a ser vista como um espetáculo. As rodas de capoeira, até então, aconteciam nas festas de largo como uma apresentação espontânea. A “Turma de Bimba”, ao contrário, ensaiava e criava uma estrutura de apresentação, Mestre Bimba incluía no final o samba-de-roda.

⁴¹ Foram os alunos de Mestre Bimba os primeiros a irem para os Estados Unidos ensinar capoeira.

Através da pesquisa bibliográfica, pudemos perceber a capoeira como uma prática em construção e identificamos alguns dos vários discursos que conferem à esta prática múltiplas identidades, tal como luta, dança, religião. Enfocamos, em especial, seu caráter esportivo como um dos discursos em paralelo à construção dos estilos Angola e Regional. Percebemos estes estilos como identidades cunhadas de acordo com os interesses de seus atores e o contexto histórico. Entendemos, ainda, os estilos Angola e Regional como duas interpretações da prática da capoeira e por isso não iremos fazer distinção aos estilos, porque percebemos que a estrutura da performance da roda de capoeira de ambos é semelhante.

O aspecto artístico explorado, principalmente, a partir da criação da Regional, é um marco que despertou nosso interesse e a reflexão desta linguagem artística da capoeira, será desenvolvida no próximo capítulo.

CAPÍTULO III – ARTE E CRIATIVIDADE NO JOGO DA CAPOEIRA*

*“O mistério da profundidade do rito é impenetrável, apesar do tipo de comportamento exibido poder ser repetido por qualquer um. Uma semiótica que leve em conta este tipo de ação, estará próxima de compreender as origens da experiência mística e a um passo também de entendimento da natureza da experiência artística - particularmente, a experiência do performer.”***

Assistir a peça *Macbeth* de Shakspeare não é conhecer a história da Escócia, mas saber como se sente um homem que ganha um reino e perde sua alma, como aponta Geertz¹. Numa analogia a esta colocação, entendemos que os aspectos históricos apontados no capítulo anterior estão inscritos na performance das “rodas de capoeira”, por outro lado, percebemos que tanto o público como o capoeirista-performer encontram mais que informações históricas, deparam-se com um universo sensível. Este universo de informações que nos provocam sensações, geram interpretações, configura-se enquanto uma comunicação estética.

* Este capítulo foi desenvolvido a partir da monografia apresentada para disciplina “Processos Criativos e Metodologia”, ministrada pelo Prof. Dr. Júlio Plaza Gonzáles, o qual contribuiu para as reflexões desenvolvidas.

** GLUSBERG, Jorge. *Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987. p.116

O objetivo deste capítulo é perceber os elementos que compõem esta linguagem estética e propor uma reflexão a cerca das possibilidades de criação artística no universo da capoeira. Identificamos aqui o procedimento da operatividade criativa, como **mito-poética**, a qual utilizamos durante o processo de criação e interpretação artística desta pesquisa.

3.1. Comunicação estética

A mensagem é uma seqüência de elementos dentro de um repertório. Cada indivíduo faz uma leitura a seu modo, a partir do seu repertório, assim, cada qual interpreta as mensagens e o que é banal para um, pode ser original para o outro.

Há um momento em que se esgotam as informações que o receptor pode extrair da mensagem, é quando a memória atinge apreensão global da mensagem. Quando o receptor possui um conhecimento integral sobre todos os aspectos da mensagem, a informação passa a ser banal, saturada de repetição. Uma mensagem que traga redundância de informação torna-se banal.

Existem situações em que relemos um livro, ouvimos uma música repetidamente, observamos um quadro por diversas vezes, e não se esgota o repertório de informação. Isto acontece pois a repetição que se dá numa obra de arte refere-se especificamente a mensagem estética. O que as pessoas

¹ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 1978. p. 158.

procuram na mensagem estética é menos a informação lógica e mais uma originalidade sensível, que suscite emoções.

Existe, assim, na mensagem o fator semântico e estético. O primeiro é lógico, traduzível, preparando ações; e o segundo é intraduzível, preparando “estados”. Temos a mensagem semântica como aquela que prepara decisões de atitudes, provoca reação externa, tem caráter utilitário, lógico, aderindo à significação, utilizando um código normatizado. Em contraposição, temos a informação estética, que não possui caráter utilitário e determina “estados interiores”, suscita emoções, interpretações.

Nesse processo interpretativo, o remetente, que é o codificador, envia uma mensagem (contato/código) ao destinatário, que é o decodificador, e este processo necessita de um contexto (referente). Cada um desses fatores determina uma função da linguagem². Temos numa obra de arte três possibilidades de interpretação³:

INTERPRETAÇÃO	ENFOQUE
<u>Sintática</u>	<u>construção</u>
<u>Semântica</u>	<u>conteúdo</u>
<u>Estética</u>	<u>forma</u>

² Linguagem é qualquer sistema de signos (escrita, gestual, pictóricos) para comunicação entre os indivíduos.

³ PLAZA, Júlio. *Linguagem e poética*. Mimeo.

A análise SINTÁTICA de uma obra relaciona os signos e as regras dos signos, enfoca a construção da obra; a SEMÂNTICA relaciona o signo e o seu referente, enfatizando o seu conteúdo e, por fim, a ESTÉTICA reporta-se à qualidade dos signos envolvidos na obra. A fruição ou percepção estética baseia-se, também, em três funções⁴:

PERCEPÇÃO ESTÉTICA	ENFOQUE
<u>Poiesis</u>	<u>enfoca o fazer artístico</u>
<u>Aisthesis</u>	<u>privilegia o receptor/fruidor</u>
<u>Katharsis</u>	<u>identificação e projeção das emoções do espectador ; catarse</u>

Essas funções integram-se entre si, como no caso da relação aisthesis-poiesis, quando o espectador coloca-se como criador. Buscamos enfocar neste trabalho o capoeirista/performer como atuante e também receptor, como produtor da obra, enquanto um evento performático, mas também fruidor.

Compreendemos, então, a *semiosis* da obra de arte da seguinte maneira: um OBJETO (representação) que COMUNICA (significação) uma IDÉIA (interpretante). Toda linguagem está baseada em SIGNOS, através deles tornamos possível a existência do real.

⁴ Idem, Ibidem.

EMISSOR/ARTISTA

PÚBLICO/FRUIDOR

repertório/mensagem da obra

Queremos, ainda, apontar as tendências estéticas, como⁵:

- estética como poética: busca amplificar o conteúdo do artista, uma arte com códigos abertos
- caráter normativo: arte-educação, arte-terapia
- caráter científico: semiótica, fenomenologia
- estética do sujeito: observa e analisa quem sente
- estética do objeto: valoriza os elementos materiais e formais.

Dentre essas tendências, buscamos orientar nossa pesquisa a partir do aspecto da poética na obra de arte, ou seja, o fazer artístico. No entanto, percebemos que a poética do universo da capoeira está relacionada não apenas com questões estéticas, mas também éticas, em relação a seguinte problematização: identificar as possibilidades de recodificarmos uma manifestação de caráter tradicional, coletivo e ritual ou então incorporá-las na produção espetacular sem descontextualiza-las. Esta questão nos moveu em

⁵ Idem, Ibidem.

busca de um olhar para dentro do próprio fazer, como possibilidade de uma interpretação artística coerente.

3.2 Operatividade Criativa

Compreendemos por “criativo” aquilo que “significa tanto quanto “novo”, “inovador” e “original”, e este conceito corresponde ao conceito de “seletividade”, de acordo com Bense⁶. Para o autor, criar é selecionar elementos de um repertório já conhecido e dominado e organizá-los de uma nova forma.

A criatividade, tanto na ciência como no campo das artes, serve para responder a problemas, sejam de ordem prática, teórica ou estética. O elemento NOVO tem dois aspectos: 1) o *novo* como inédito; 2) *novo* como redescoberta de algo existente. Mas toda inovação traz consigo o problema da resistência, como coloca Bense ⁷:

“O preço da novidade é na grande maioria das vezes o ceticismo e a hostilidade dos contemporâneos (...) Jamais termina a luta entre a cultura e o criador”

De acordo com este autor, a criatividade pode estar relacionada diretamente com: novidade; solução de problemas; contraposição ou

⁶ BENSE, Max. **A Pequena Estética**. São Paulo:Ed. Perspectivas. 1971. p. 92

⁷ Idem, Ibidem. pp.17-18

complemento ao pensamento reflexivo; reorganização de conhecimentos; habilidade de expressão; revelação da obra já existente.

Em relação ao criador, algumas de suas características, segundo Kneller⁸:

1) **reorganiza o conhecimento** (repertório) pessoal e coletivo, da cultura que está inserido, ou de outros sistemas culturais;

2) **habilidade de expressão** de quem cria é tão importante quanto o processo criativo. De nada adianta um engenheiro desenvolver projetos de vanguarda se não consegue executá-los praticamente;

3) **Inquietação**, o artista cria sua obra pelas suas inquietações pessoais. Estando o artista imerso no quadro sociocultural em que historicamente existe, é claro que sua obra terá como referente a estrutura contextual, mas também, enquanto arte abre-se para o diálogo “do que está porvir”, produzindo uma nova realidade, uma possibilidade de existência daquilo que foi concebido no plano mental.

As reflexões de Kneller⁹ sobre os processos criativos que o artista utiliza vieram a contribuir de forma significativa para nossa pesquisa. A operatividade desse fazer artístico é a poética que o artista utiliza em sua obra, compreendendo como um fazer que inventa o próprio modo de fazer. O artista busca no processo criativo propor novo significado, um novo sentido ao

⁸ KNELLER, George. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo: IBRASA.1973.

⁹ Idem, Ibidem.

repertório comum e para isto existem etapas operacionais que o autor delimita, tais como: apreensão, preparação, incubação, iluminação, verificação e comunicação.

Entendemos que compreender a poética de uma obra de arte contribui para uma compreensão mais profunda da obra, ao mesmo tempo em que abre a possibilidade de refletirmos sobre os processos criativos a partir:

a) do artista: o ato de criar implica em motivação, percepção, comunicação, temperamento, hábito e valores pessoais, considerando a obra de arte enquanto metáfora do próprio sujeito que cria.

b) do contexto histórico-social: contextos culturais, sociais e históricos, influenciam na recodificação de um repertório compartilhado pelos membros de uma mesma sociedade. Nenhuma obra de arte provém de um ser autônomo, está em sintonia com o momento histórico-social, mas também não é um reflexo passivo da realidade;

c) criação objetivada: a importância do pesquisador investigar o(s) método(s) de criação (planejado, acaso, associativo, permutatório, paradigmático, dogmático, mito-poético), considerando possível compreendermos a partir do fazer artístico as dimensões simbólicas inscritas numa obra de arte.

3.2.1 Algumas considerações:

3.2.1.1. Ato criador:

O ato criativo implica na seleção e combinação dos elementos do repertório do criador, que são processos infra-lógicos, de caráter sensível, e pouco consciente, como coloca DUCHAMP¹⁰:

“No ato criador, o artista passa da intuição à reação, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recursos, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos o plano estético”

Como argumenta este autor, os processos infra-lógicos de seleção e combinação dos elementos do repertório ficam sem respostas. Foi possível percebermos com a dificuldade que encontramos em organizar nossos elementos do laboratório criativo e expor nesta dissertação todos os aspectos abordados no processo criativo por nós trilhado.

3.2.1.2. Criação como processo

Este caráter é intrínseco às obras de arte que se colocam como abertas, no sentido de estarem “em construção”, como coloca DUCHAMP¹¹:

“O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”

¹⁰ DUCHAMP, Marcel. “O Ato Criador” In : A Nova Arte de Gregory Battcock. São Paulo: Ed. Perspectivas. 1975. p 73.

Procuramos incorporar este aspecto ao processo criativo e até mesmo a síntese estética por nós proposta, houve uma preocupação em manter essa continuidade na criação, adquirindo o seguinte posicionamento: “estar em processo”.

3.3. Métodos de criação :

1° Grupo de Métodos	Método de Projeto Método do Acaso
2° Grupo de Métodos	Método Experimental
3° Grupo de Métodos	Método da Recodificação Inter-Textual Mito-poético ou bricolagem

¹¹ Idem, Ibidem.p.74

3.3.1. Processo de criação mito-poético

O processo mito-poético utiliza fragmentos para contar histórias já ditas e mitos, reorganizando uma nova narrativa. Cada um dos fragmentos denuncia sua origem e por isso torna o caráter do mito presente. Por trabalhar com a linguagem da performance e do ritual, escolhemos o repertório mítico e não linear, por entendermos este como o mais adequado para operar em relação a linguagem que já identificamos.

O processamento de resignificação se dá a partir dos significados de origem que são trazidos pela narrativa coletiva e entram em contato com outros fragmentos, provocando uma bricolagem¹².

Como característica desse processo, temos a presença de repertórios deslocados, o que promove a polifonia, ou seja, várias significações simultaneamente. Caracteriza-se, ainda, como obra-aberta, inacabada, abrindo perspectivas futuras. Traz baixa definição de informação e por outro lado suscita fortemente sensações. Nesse processo de releitura há a busca de novos modelos, desfazendo-se de estereótipos, buscando a essência contida em arquétipos.

Em relação a recepção/fruição, é necessário haver um repertório anterior sobre os fragmentos; assim temos o caráter simbólico presente, os signos são compreendidos a partir de um repertório partilhado. Desta forma o que se

¹² Bricolagem é a junção de vários objetos indicando diferentes funções em relação à função original.

opera na resignificação, como apresentaremos no próximo capítulo, é a geração de metáforas.

As metáforas têm caráter icônico, ou seja, remetem a qualidade primeira do objeto, mas também referem-se a um repertório convencionado. São geradas a partir de um símbolo que passa a ser enfatizado suas qualidades primeiras.

Percebemos este processo criativo mais próximo da linguagem do nosso objeto de estudo, destacando algumas características desse método: a obra estar em função do repertório; cada fragmento traz consigo uma carga significativa que se reorganiza em narrativa (mito), comunicando outra mensagem, como resultante final (rito); interpenetração de linguagens; obra inacabada, que avança através do presente e caminha para o futuro; propõe novos modelos.

Considerando o mito enquanto narrativa que organiza uma mensagem que antes existia enquanto “caos”, há a elaboração de um novo modelo¹³, ordenado a partir de um processo também caógeno, no sentido de se realizar através da intuição, do sensível e não racionalmente programado. Essa ordenação, podemos classificá-la como caógena, de acordo com BENSE¹⁴.

¹³ Oposição tem aqui o sentido de complemento contrário e não negação.

¹⁴ BENSE, Op. cit. p.94

“ A ordem caótica apresenta-se quando o conjunto de elementos materiais acha-se em estado de mistura máxima”

Nesse processo o criador marca em sua obra a expressão do sincretismo que pode ser explicitado pela expressão: “isto pode servir”.

Entendendo a poética como o programa operacional do artista, apresenta o projeto da obra, como coloca Umberto Eco¹⁵. O artista não pode fazer arte sem uma poética e quando faz arte a sua poética age, viva e operosa em sua atividade. As poéticas tem caráter histórico e operativo, pois surgem para propor “idéias” e “programas artísticos”. A poética traduz uma necessidade do artista em melhor configurar sua mensagem.

Percebemos, assim, o processo mito-poético como o mais coerente para operar em relação a linguagem da performance e do ritual, linguagens estas presentes na “roda de capoeira”, nosso campo de investigação.

3.4.Aspecto artístico da capoeira

Para que os sistemas míticos, assim como, as obras de arte se perpetuem, é necessário que haja uma eficaz comunicação desse fazer e do significado desse fazer. Entendemos, desta forma, que o evento da “roda” traz também uma necessidade de comunicar-se, expressar-se. Tendo em vista esse pressuposto, procuramos neste capítulo relacionar o aspecto da artístico,

¹⁵ ECO, Umberto. Op. cit.

enquanto um processo de comunicação estética. Buscamos, ainda, identificar dentro da perspectiva estética o aspecto poético, ou seja, relacionado ao fazer artístico. A operatividade criativa a qual identificamos processo mito-poético. Procuramos assim, apresentar as características que conformam esta operatividade.

Para Eliade¹⁶, a mitologia grega só se propagou com tanta veemência por causa da arte, entendendo que a força de um mito está muito mais relacionada a quem o conta, do que a sua própria narrativa, por isso os xamãs e os artistas são geralmente os “escolhidos” para ‘transportarem’, comunicarem os mitos.

Dentro desta perspectiva, nos parece importante compreendemos que o processo artístico configura-se a partir de três etapas fundamentais e interligadas: 1) elaboração; 2) realização; 3) comunicação da obra; tendo a perspectiva da comunicação, como procuramos traçar, o caráter de perpetuar a obra.

¹⁶ ELIADE. **Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem. 1988.

Alguns conceitos de “arte” que consideramos os mais adequados para operar em relação a prática da capoeira são:

“(...) um jogo, mais ou menos gratuito, em que certos homens revelariam uma das características fundamentais do homem, que é a de ser homo ludens, induzindo outros a participarem dessa capacidade desfrutando-a”¹⁷.

ou ainda:

“ (...) engano, malícia, conjunto de preceitos para a execução de qualquer coisa.”¹⁸

Temos nessas definições de arte uma correspondência à própria definição da prática da capoeira, enquanto um “jogo”, enfatizando a ludicidade da criação na arte. Essas definições são as que mais se aproximam do objeto da pesquisa, o jogo corporal da capoeira, mas não únicas.

A partir do traçado etimológico temos o vocábulo *arte* derivado do latim: *ars + teknê*. O significado deste termo é: *“todas as atividades que resultam da aptidão não inata, mas adquirida por um aprendizado apropriado de uma ciência, de uma técnica ou de uma profissão”*, de acordo com Durozoi; Roussel¹⁹. Para o filósofo Bacon²⁰, de acordo com a etimologia acima, arte pode ser:

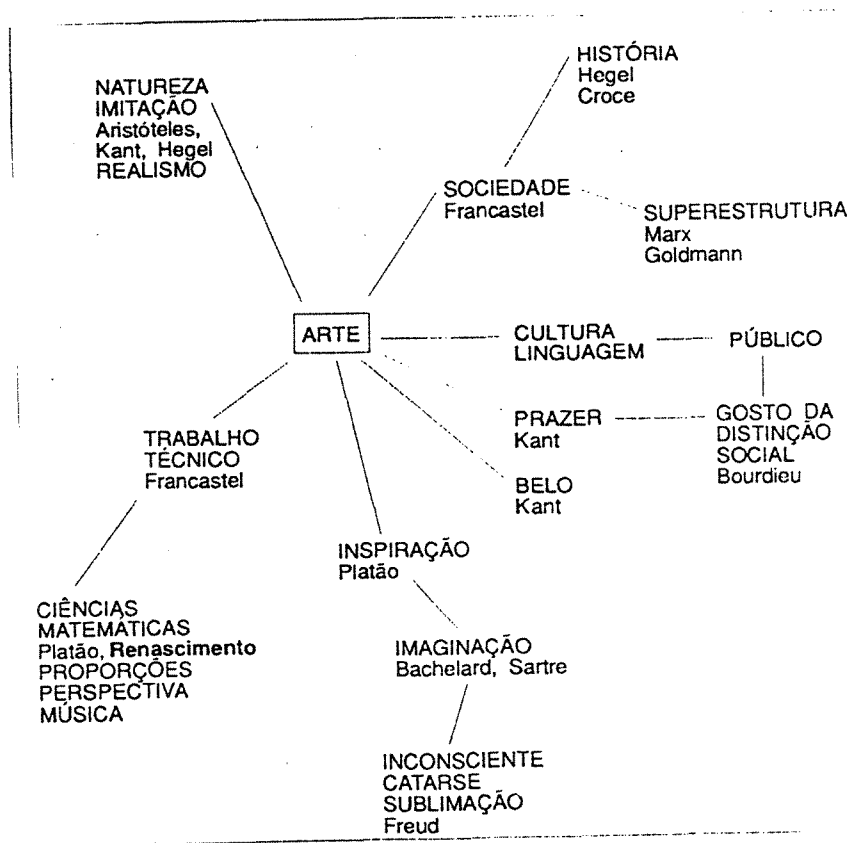
¹⁷ CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico**. Ed. Nova Fronteira. RJ. 1991.

¹⁸ Idem, Ibidem.

¹⁹ Durozoi; Roussel. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira. 1993.

²⁰ Idem, Ibidem.

“ (...) qualquer procedimento, fruto da liberdade e da razão humana, utilizado tendo em vista uma produção que testemunha a habilidade do artesão ou mais especificamente do artista quando, nesse último caso, as técnicas utilizadas visam satisfazer o sentimento estético ou artístico”



Entretanto, pelo traçado etimológico do grego²¹, arte (artis) é uma atividade que implica em um certo saber, um certo fazer, um certo sentir, como agrado ou deleite desse saber e desse fazer resultante.

Ernest Fisher²² destaca três aspectos fundamentais na arte: 1) intuir a realidade; 2) criar experiência estética; 3) comunicar. O autor considera, ainda, arte como uma necessidade humana, a qual funciona como um agente de integração do indivíduo com a coletividade e com o mundo natural. A partir da função de coesão, a arte promove a circulação de experiências e idéias, ou seja, desempenha uma função comunicativa. Além de comunicar e criar experiência estética, Arte pode ter o sentido de conhecimento da realidade. Neste sentido Umberto Eco²³ ressalta que:

“A arte mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis próprias e vida pessoal. Entretanto, toda forma artística pode perfeitamente ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como metáfora epistemológica: isso significa que, em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam, reflete - à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente do conceito em figura - o modo pelo qual as ciências, ou seja qual for, a cultura da época vêem a realidade”

Diante desta perspectiva, temos a arte como fonte de interpretação sobre uma época, uma sociedade, um tema. Isto se dá, pois a obra de arte, enquanto signo, tem relação direta ou metafórica com a sociedade e o tempo

²¹ Logos, Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia.

²² FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. São Paulo: Circulo do Livro. s/d

²³ ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Op. cit. pp54-55

histórico e cultural que se refere. Entretanto, a obra de arte não pode ser tomada com um valor documental total, completo, sem antes uma reflexão, pois seus significados nem sempre estão explícitos, como coloca Fischer²⁴. Entendemos, desta forma, a capoeira como uma expressão artística que traz uma forte relação com seu contexto de referência, o período escravista no Brasil, no entanto, para não considerarmos seu contexto histórico como uma referência fechada em si mesma, identificamos no capítulo anterior as possibilidades de interpretação desta prática. Podemos considerar, assim, a capoeira enquanto arte, especificamente, arte-corporal, no sentido de utilizar-se, privilegiadamente, do corpo, expressando-se por ele e nele um modo **comunicar-se esteticamente**. O próximo capítulo apresenta uma reflexão sobre como o corpo se expressa no jogo da capoeira.

²⁴ FISCHER, A Necessidade da Arte. Op. cit.

CAPÍTULO IV: UM OLHAR SOBRE O CORPO

“Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal (...) , a realidade se desvenda e se deixa construir a partir de um nível transcendente, mas de um “transcendente” que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana.”

Neste capítulo, buscamos apontar as reflexões sobre o corpo na capoeira, em especial o corpo em movimento. Buscamos apresentar discussões em relação as possibilidades de interpretar o corpo, entendendo-o como uma construção social que ao expressar-se agencia memórias. Procuramos, ainda, interpretar o corpo no jogo da capoeira, a partir de suas qualidades e seu deslocamento no espaço.

Consideramos a capoeira como uma manifestação de raízes culturais africanas no Brasil, e que vem sofrendo várias modificações acerca do seu significado no interior da sociedade brasileira, desde o período escravista até a atualidade. Sua gênese, possivelmente, está relacionada a algumas práticas africanas¹ e reflete, desta forma, a necessidade de preservação de uma

* ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano A Essência das Religiões**. Lisboa: Livros do Brasil.s/d. p. 124

¹ Danças rituais e danças guerreiras, as quais possivelmente conformam a origem desta prática, apontadas no capítulo II, de acordo com: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Negregada Instituição: Os capoeiras no Rio de Janeiro**. IFCH/Unicamp: Dissertação de Mestrado, 1993.

memória cultural dos africanos no Brasil, memória esta inscrita privilegiadamente nos corpos. E como olhar para essa memória corporificada?

Um bom caminho é começar pela contribuição de Marcel Mauss ao denominar um conjunto de conhecimentos corporais de uma sociedade, apreendidos através do “*habitus*”, como “técnicas corporais”². Mauss, numa reflexão sobre as técnicas corporais, argumenta como cada sociedade impõe ao indivíduo um uso determinado do seu corpo, através da educação e das atividades corporais, a estrutura social imprime suas marcas nos indivíduos.

“As técnicas corporais” de Mauss é um olhar pioneiro sobre o corpo como objeto de análise na antropologia, o corpo passa a ser documento, fonte de informação para pesquisadores. O corpo deixa, então, de ser visto como “invólucro da alma”³, mas o lugar onde estão as marcas que nos identificam social e culturalmente. E é também no corpo que se expressa as relações políticas, de acordo com Foucault⁴. As estruturas de poder projetam um corpo para a sociedade que seja disciplinado, responda às condições impostas pelo trabalho e nas horas de não-trabalho continue respondendo ao mesmo padrão.

Uma imagem bastante forte que evoca o corpo-poder é a que Hobbes⁵ encontrou para definir a imagem do Estado: o Leviatã. Este “monstro” mítico

² MAUSS, Marcel. “*As técnicas Corporais*” In **Sociologia e Antropologia**. vol. II. São Paulo: EDUSP. 1974.

³ PLATÃO. *O Banquete* In **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural. 1979.

⁴ FOUCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal. 1990. pp 145-152

⁵ HOBBS. *Leviatã* In **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural. 1979.

tem seu corpo constituído de vários corpos, os corpos sociais formando o corpo-Estado. A partir dessa imagem corporal, Hobbes elabora em sua obra os paradigmas da essência dos homens, do poder e os fundamentos do Estado. A imagem do Leviatã parece ser a idéia-síntese do poder da organização dos corpos sociais.

O corpo pode ser entendido, então, como *locus* de inscrições sociais e culturais, historicamente construídas. Os programas gesto-posturais⁶ que são transmitidos de geração em geração, fazem parte da “arqueologia dos hábitos corporais”⁷, tendo a memória coletiva⁸ como elemento mantenedor desses esquemas.

As sociedades ou grupos que têm na tradição oral sua principal fonte de manutenção da memória, inscrevem em seus corpos suas memórias, porque o corpo representa lugar e temporalidade, como argumenta Suely Kofes⁹. Desta forma, o corpo-memória pode ser compreendido como corpo-documento como ressaltou Júlio César Tavares:

⁶ Programas gesto-posturais é um conjunto que abarca gestos, posturas e atitudes apreendidas socialmente, de acordo com o seguinte trabalho: GLUSBERG, Jorge. **Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987. pp 77-78

⁷ LEROI-GOURHAN, André. **O Gesto e a Palavra**. São Paulo: Ed. Summus. 1978.

⁸ HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

⁹ KOFES, Maria Suely. “E sobre o Corpo, não é o próprio corpo que fala?” In Conversando sobre o corpo. Campinas: Ed. Papirus. 1985.

“Assim entendida, a memória social mostra que a existência ou a inexistência de documentos escritos não será mais justificativa plausível para explicar o desconhecimento de uma infinidade de situações desconectadas no tempo e no espaço histórico, devido a impossibilidade de análise de um material empírico suficientemente consistente. Entende-se a memória coletiva como sendo a memória motora, a própria documentação escrita, só que pelos gestos e movimentos corporais.”¹⁰

Entendemos, assim, o corpo enquanto documento, repositório de informação. A própria existência da capoeira, resistindo ao longo do tempo, é uma prova dessa memória corporificada. Júlio César Tavares¹¹ considera, ainda, a capoeira enquanto uma instituição que agrega saberes corporais que dizem respeito à manutenção da identidade étnica dos africanos no Brasil. Dentro de uma situação de alta dramaticidade, como foi a escravidão nas Américas, os negros condensaram em seus corpos estratégias de resistência, tanto no sentido simbólico, como fisicamente. Assim o corpo passou a ser o lugar de arquivamento de uma memória coletiva; e ao mesmo tempo, passou a ser arma, elaborando técnicas corporais contra a dominação, como percebemos a prática da capoeira. Esse saber corporal, expresso no binômio arquivo-arma é identificado por Tavares, como esquemas gesto-posturais do “corpo do negro” no Brasil.

Algumas práticas corporais que buscam manter uma identidade de raiz africana, revivem movimentações de um outro povo que nunca conheceram,

¹⁰ TAVARES, Júlio César. **Dança de Guerra: arquivo-arma**. Dissertação de Mestrado. UNB. 1984. p. 43.

¹¹ Idem; Ibidem.

mas que se reconhecem como pertencentes a uma mesma história, sem dela terem compartilhado efetivamente. Na capoeira percebemos as explicações das movimentações como: “assim que os negros faziam lá na África”, ou “no tempo da escravidão era assim que faziam.” São mitos revividos que podem ou não terem acontecido historicamente, o que importa é que simbolicamente a movimentação da capoeira reafirma um repertório gesto-postural dos “africanos no Brasil”, através do seu ritual.

4.1. Jogo de corpo

A sacralização no ritual da capoeira acontece no próprio corpo. O corpo cotidiano toma novo significado na roda de capoeira, ou seja, “o corpo sacralizado”, preparado para o ritual. Alguns mestres, como Mestre Ananias¹² “preparam o corpo” para a roda com banhos de folhas, a fim de receber proteção¹³. A própria utilização da roupa branca é explicada, por alguns mestres de capoeira, como uma referência a utilização do branco nas religiões afro-brasileiras. O corpo do capoeirista é, ainda, considerado como o “lugar que não deve ser ferido”, “o corpo fechado” ou “corpo mandingueiro”.

A expressão mandingueiro é bastante significativa na discussão da sacralização do corpo na capoeira. Os capoeiristas-ídeos são reconhecidos mais como “mandingueiros” do que “valentões”, ou seja, são reconhecidos pela

¹² Entrevista realizada em 09/11/1995.

¹³ Os banhos de folhas são realizados usualmente na prática do candomblé. Sendo muitos capoeiristas, também candomblecistas parece haver uma incorporação da prática à da capoeira.

dissimulação e proteção espiritual do que pela força física. “Mandingueiro” é um termo genérico, utilizado no meio capoeirístico como indicativo de uma pessoa que tem proteção espiritual (corpo-fehcado), astúcia e sabedoria.

A história de *Besouro Mangangá*¹⁴ é exemplar, mistura mito e realidade, mas na memória oral dos capoeiristas não parece haver importância na diferenciação desses aspectos. O que se narra é que Besouro utilizava-se de “preceitos” de fundo religioso para proteger-se, assim conta Cobrinha Verde¹⁵ em sua autobiografia. Besouro só morreu por ter passado por debaixo de uma cerca, o que fez quebrar seu poder de proteção e ao ser apunhalado por uma faca não sobreviveu.

As músicas de capoeira também narram a importância da “mandinga”, como percebemos neste refrão:

*Quem não pode com mandinga,
não carrega patuá
Quem não pode não intima,
deixa pra quem pode intimá, camará*

Rugendas¹⁶ ao descrever os costumes dos africanos no Brasil, no século XIX, faz considerações sobre a “mandinga”, enquanto feitiçaria realizada pelos negros:

¹⁴ Capoeirista legendário de Santo Amaro da Purificação na Bahia. Ver SANTOS, Marcelino dos. (Cobrinha Verde). **Capoeiras e Mandingas**. Salvador: A Rasteira. 1991.

¹⁵ SANTOS, Marcelino dos. (Cobrinha Verde). **Capoeiras e Mandingas**. Salvador: A Rasteira. 1991.

¹⁶ RUGENDAS. **Viagem Pitoresca através do Brasil**. Op. cit. p. 254

“Os feiticeiros chamam-se aí “mandingos” ou ‘mandingueiros’. Emprestam-lhes, entre outros poderes, os de lidar impunemente com as serpentes mais venenosas e de preservar as outras pessoas do efeito de seu veneno por meio de cantos e de exorcismos. Estes dizem fazer sair os répteis reunir-se em torno dos mandingueiros; agem, também, sobre outros seres venenosos ou malfazejos, e essa espécie de feitiçaria domina principalmente as cascavéis. Os feiticeiros tem por hábito domesticar serpentes não-venenosas que são consideradas dotadas de força sobrenatural. Teme-se, principalmente, o efeito da mandinga, espécie de talismã por meio do qual o mandingueiro pode fazer morrer de morte lenta todas as pessoas que o ofendem, ou que ele deseja prejudicar; onde, também, servir-se da mandinga para um feitiço qualquer”

Percebermos a simbolização das cobras no universo da capoeira como uma constante. A própria movimentação rasteira da capoeira é associada às movimentações das cobras. Algumas músicas fazem referencia direta à São Bento, o santo protetor das cobras:

*Oi a cobra me morde,
Sinhô São Bento
Oi a cobra danada,
Sinhô São Bento
Oi o bote da cobra,
Sinhô São Bento
Oi o laço da cobra,
Sinhô São Bento*

Para Campbel¹⁷ o símbolo da cobra/serpente representa o ambíguo. É possível, então interpretarmos esse jeito de corpo do capoeirista apresentar-se como uma metáfora corporal do limbo, do liminar, daquilo que está por ser

¹⁷ CAMPBEL, Joseph. **O poder do Mito**. São Paulo: Palas Atenas. 1990.

gerado, do inesperado, o próprio jogo baseado na improvisação, reafirma essa idéia.

4.2. O corpo em êxtase

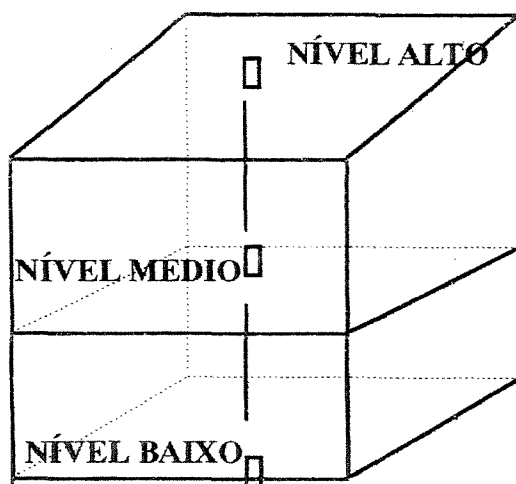
Na entrada do jogo há uma transformação que se processa, quando o capoeirista prepara-se para adentrar neste “mundo”. Neste momento é nítida a transformação que ocorre, há uma dilatação corporal. Em posição de cócoras, ele abre os braços, marca no chão o símbolo da cruz, olha para os participantes, levanta-se, abaixa-se, enfim, ocupa todo o espaço, em todas as direções, preenchendo totalmente sua cinesfera¹⁸.

O uso total da cinesfera desenha no espaço a figura de um icosaedro¹⁹, visto na sua forma externa como um círculo. Os movimentos que tendem a forma circular, são aqueles que utilizam do máximo de possibilidade exploratórias do espaço, portanto são considerados movimentos harmônicos e completos em si mesmo. A preparação do corpo dentro dessa esfera criada indica o sentido de estado de plenitude, de êxtase e equilíbrio.

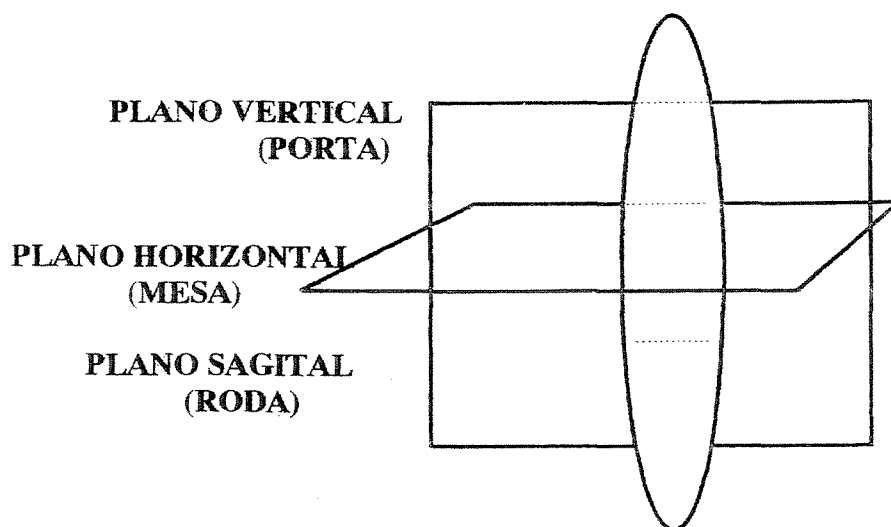
¹⁸ Cinesfera é o espaço alcançado pelo corpo nas diversas direções possíveis, desenhando no espaço uma cruz tridimensional. A Cinesfera modifica-se de acordo com o movimento corporal.

¹⁹ O icosaedro é a figura poliédrica que mais se aproxima à esfera, considerada a forma mais perfeita na Física, de acordo com SERRA, Mônica, “O Icosaedro e a Esfera” In apostila da disciplina “Estudo do Movimento”. Mimeo.

NÍVEIS DA CINESFERA



PLANOS ESPACIAIS

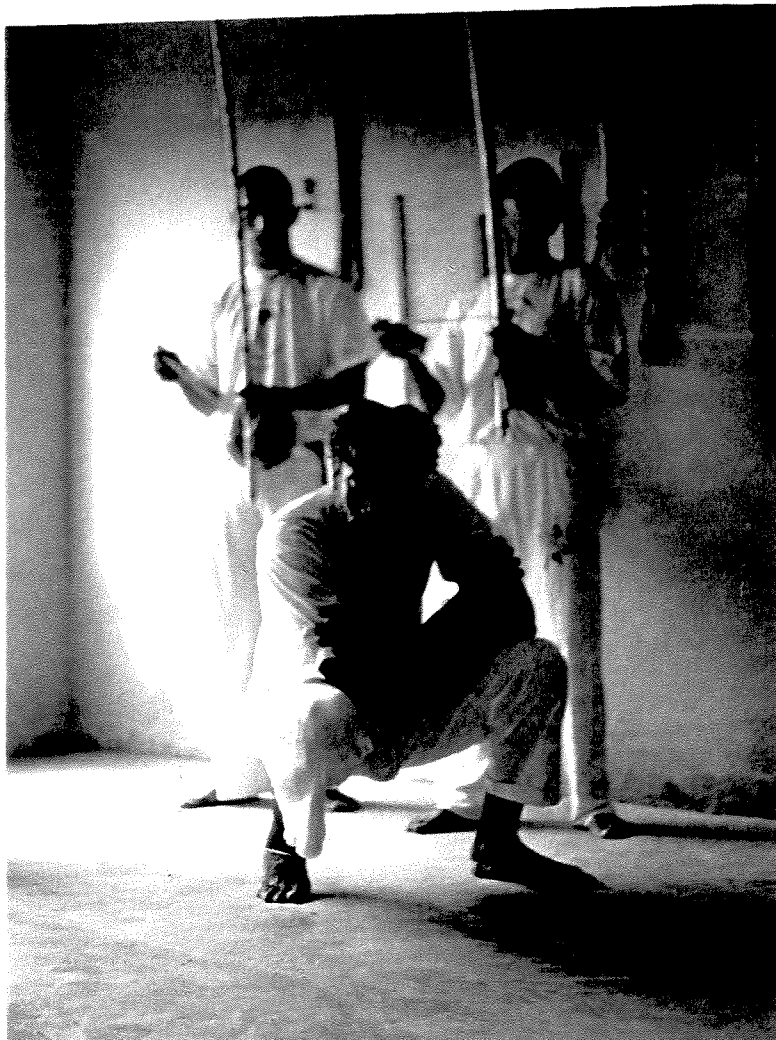
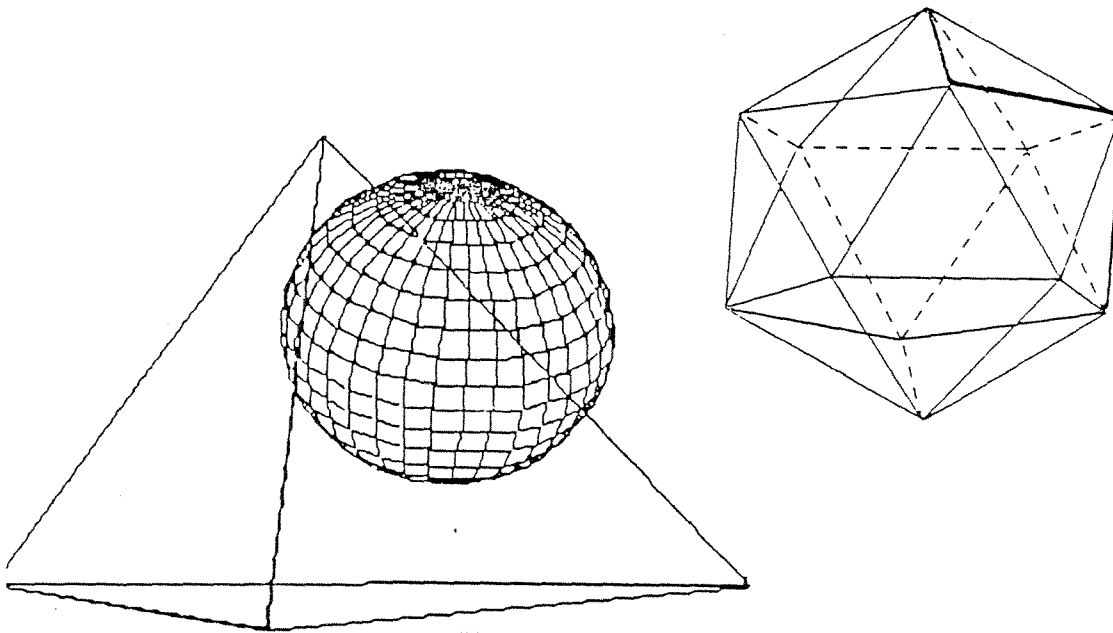


²⁰ Figura da Cinesfera apud SILVA, Soraia. **Profetas em Movimento**. Dissertação de Mestrado. IA/Unicamp. 1993.

A imagem que Carybé²¹ retratou abaixo, apresenta o ritual de entrada na roda de capoeira, é uma posição de concentração, na qual os performers utilizam toda a sua cinesfera, numa posição de plenitude.



²¹ CARYBÉ. *As sete postas da Bahia*. Salvador. S/d.



Percebemos este corpo num estado de êxtase, entendendo este como um estado de existência máxima, como coloca Eliade²², ou ainda a experiência de Geertz²³ pesquisando o drama religioso encenado no ritual balines, identificou o sentido de transe para os balineses como “nadi”, que vem do vocábulo “dadi”, que significa “tornar-se ‘ser’”, explicando neste trecho o sentido de apresentação e não apresentação²⁴:

“Nessa ocasião (ritual), elas (personagens míticas) não são representações de alguma coisa, mas presenças e, quando os aldeões caem em transe, ele se tornam – nadi – também parte do reino em que essas presenças existem”.

Há, também a projeção de uma *persona*, apresentação de si mesmo ou de presenças. Por isso também os apelidos que servem para nomear esta *persona* : Cobrinha Verde, Besouro Mangangá, Canhão, Cigana, Ed Mola, Macaco etc. É importante perceber que não há um “personagem criado”, mas uma exposição performatizada do universo individual do jogador. Recorrendo novamente ao que já apontamos neste trabalho, na ritualização o indivíduo torna-se pleno, de acordo com Eliade²⁵.

²² ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano A Essência das Religiões**. Lisboa: Livros do Brasil. s/d.

²³ GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 1978. p. 134

²⁴ Essa discussão entre *apresentação* e *apresentação* também é discutida sob o olhar das artes cênicas, em relação ao êxtase do ator, por COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1998.

²⁵ ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano Op. cit.**

Nessa encenação de si mesmo, o capoeirista falseia, sorri, finge que está machucado, faz um andar meio bêbado, para dar o bote. Grande parte do repertório corporal baseia-se num conjunto de “dissimulações”, são: a ginga, as negaças e esquivas. Estes movimentos servem para se defender atacando e para atacar se defendendo.

Interessante perceber que místico tem o mesmo sentido duplo de mandinga, ou seja, significa uma experiência espiritual, assim como, aponta para o aspecto de dissimulação.

4.3. Corpo flexível

Para análise da qualidade dos movimentos que destacamos, levaremos em conta os fatores do movimento propostos por Laban²⁶:

PESO	leve Firme	INTENSÃO
TEMPO	rápido Lento	DECISÃO
FLUÊNCIA	controlada Livre	SENTIMENTO
ESPAÇO	foco direto multifocado	ATENÇÃO

²⁶ LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus. 1978.

4.3.1. A ginga:

O movimento da ginga inicia-se nos quadris, a flexibilidade do jogo de quadris é o que promove a agilidade no corpo do capoeirista. Essa movimentação flexível nos quadris é inscrita no modo de andar do capoeirista, identificado com o “andar do malandro” e como descreve Moraes Filho²⁷:

“(...) seu andar (do capoeirista) é oscilante, gingado na conversa com os companheiros guarda distancia, como em posição de defesa”

Movimento básico do jogo, aponta para a ambigüidade, assim como a oposição ataque/esquiva, impedindo o confronto direto, o que nos remete a oposição do espaço vazio/cheio.

A ginga desenha, assim, círculos no espaço, o que torna a movimentação do jogo também circular. Temos então o círculo de fora da roda, com os praticantes sentados, e os círculos desenhados pelos jogadores no centro da roda, enquanto movimentam-se. Podemos dizer que formam-se assim espirais, círculos uns dentro dos outros que vão se afunilando e se expandindo. O desenho da espiral no espaço cênico da roda de capoeira, remete a forma do próprio movimento do universo, uma espiral em eterno expandir-se.

²⁷ MORAES FILHO, Alexandre Mello. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Techno Print.s/d. p. 258

Graziela Rodrigues²⁸ apresenta uma interpretação, bastante elucidativa, da metáfora que a ginga é para o capoeirista:

“Sempre com um pé atrás...manter-se sempre em equilíbrio, permanecendo o maior tempo possível em contato com o chão...ter paciência para estudar bem o jogo do adversário e poder agir no momento oportuno”.

Qualidade do movimento, segundo Laban:

- fluência livre e espaço multifocado: acentua o caráter emotivo, ao mesmo tempo, um estado de alerta constante. Esta fluência livre que caracteriza o andar do capoeirista, também é apontada na caricatura do malandro, aquele que tem o andar solto e o olhar atento a todas as direções, tal como o gingar.

4.3.2. Negaças e esquivas

Negacear é falsear, é convencer o outro que se vai para um lado e inesperadamente atacar por outro. O capoeirista veterano sabe que implícito nos movimentos há perigos mortais. Por isso quando o jogo está apertado, ou seja, está difícil de se esquivar, o melhor é descer o jogo, ir para o chão, desenvolver uma movimentação rasteira, que possa fechar-se dentro de si, não deixando brechas para o ataque.

²⁸ RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Interprete**. São Paulo: FAPESP. 1998. p.80

Jair Moura, ex-discípulo de Mestre Bimba, descreve o movimento da negaça com bastante clareza:

*“Um exímio capoeirista negaceava em frente ao adversário, num vai-e-vem, **desconchavando** da cabeça e do corpo, dos braços e das mãos, das pernas e dos pés, dos passos e contra-passos, das fintas de corpo. Desnorteava o leigo ou “otário”, e principalmente outro capoeirista, impossibilitando de perceber o lugar que visava bater (...)”*²⁹

Esta atitude corporal de *desconchavo*, como coloca Jair Moura, é mais uma forma de colocar o corpo como uma superfície lisa, escorregadia, onde “ponta de faca não fura”³⁰. Não há o combate direto, desta forma, e o jogo de corpo do ato de esquivar-se desenha no espaço a marcação dos espaços cheios e vazios entre os dois jogadores, apontando para um quebra-cabeças de vazio-cheio, um jogo de equilíbrio em ação.

Por outro lado ao realizar a esquiva o capoeirista coloca-se numa posição favorável para atacar e deste posicionamento há uma outra expressão no universo da capoeira que vem complementar: o apressado come cru. Deve-se jogar com calma, procurando um posicionamento favorável, sem ir diretamente ao objetivo. Então muitos observadores do jogo perguntam-se, enfim qual é o objetivo deste jogo? E o objetivo foi atingido, ou seja, não demonstrar ao observador seus objetivos, dissimular, falsear, negacear, sempre e assim surpreende-lo.

²⁹ MOURA, Jair. **Capoeira – Luta Regional Baiana**. Salvador: Secretaria Municipal de Cultura de Salvador.s/d. p. 11.

Qualidade do movimento, segundo Laban:

- peso leve e tempo rápido: esta qualidade aponta para o falseio como uma intenção deliberada, com decisão bem definida que é confundir, fazer que está aqui e ali.

4.3.3. Movimentações rasteiras

*“o facão bateu embaixo,
a bananeira caiu”*

*“Pega esse nego, derruba no chão
Esse nego é safado, esse nego é o cão”
“Baraúna caiu, quanto mias eu, quanto mais eu”*

Nesses cantos, o coro estimula os jogadores a darem os golpes desequilibrantes. A rasteira é um bom exemplo de golpe desequilibrante e que vem de baixo. Como uma cobra o jogador aproxima-se, na inocência, como quem não quer nada e sem utilizar força física encaixa seu pé no tornozelo do outro e o derruba. É a maior humilhação para o capoeirista ser derrubado, mais que levar um golpe traumatizante que realmente o machuque. “O bom capoeirista não cai, escorrega” e como mestre Paulo dos Anjos coloca “escorregar não é cair, é um jeito que o corpo dá”. Saber cair é até mais importante que saber aplicar um golpe.

Esta é mais uma metáfora de negociação que a prática da capoeira ensina. Estar por baixo nem sempre representa estar em desvantagem, pelo

³⁰ Este é um refrão comum nas ladainhas e significa que o perigo é eminente, serve como alerta: faca de ponta fura pode furar!

contrário, a prática da capoeira ensina que os golpes rasteiros são muito mais perigosos, pois inesperadamente “tira o chão” do oponente, sem nem saber o que aconteceu, num momento estava em cima no outro está estatelado no chão, sem proteção. Essa força perigosa que vem de baixo, é arma que os capoeiristas apresentam para “desmontar” a estrutura.

Qualidade do movimento, segundo a teoria de Laban:

- fluência controlada e espaço multifocado: atenção e precisão do movimento

4.3.4. Movimentações giratórias e as inversões

Os movimentos giratórios têm a mesma lógica que as inversões, torcer o corpo e inverte-lo, para misturar o que é frente/trás, alto/baixo/, direito e esquerdo. Essa lógica de estar do avesso que perpassa os movimentos faz da roda de capoeira um mundo em estado de inversão. A movimentação recebe também os nomes dos objetos que giram, como a meia-lua de compasso, quando riscam-se círculos no ar com um compasso imaginário, cujas as hastes são os pés que procuram atingir o rosto do outro jogador; o pião, movimento de inversão quando o capoeirista rodopia velozmente sobre sua cabeça que está no chão e o relógio, onde os pés dão uma volta em torno do próprio corpo, imitando os ponteiros de um relógio.

Essa imagem corporal de girar, rodopiar, inverter, faz movimentar o mundo de uma forma não linear, não objetiva, mas onde a surpresa está sempre despontando. A dinâmica circular desses movimentos podem ser lidos como um agenciamento de mudanças, onde a fluência continua não permite que o oponente fique parado, tudo deve estar em movimento, em transformação.

qualidade do movimento, segundo Laban:

- espaço multifocado e peso leve: intenção e atenção, movimento que exige concentração, firmeza de eixo.

4.3.5 Movimentações traumatizantes

Um jogo mais agressivo, utilizando principalmente os golpes traumatizantes é durante o toque da cavalaria. Este toque refere-se ao aviso de que algum policial, no período da repressão da capoeira, estivesse aproximando-se. A leitura atual deste toque significa uma posição combativa. A capoeira não precisa mais camuflar-se, então ela parte para o ataque e mostra que também é luta, que também pode matar. Mas geralmente os golpes traumatizantes são aplicados dentro do jogo juntamente com os golpes giratórios, chamando-se assim de golpes ligados (um é acoplado ao outro), já que dentro da filosofia corporal, o capoeirista não deve atacar diretamente.

Dentro desse repertório de movimentação, um golpe que se destaca é a benção, gesto religioso realizado docemente com as mãos e de forma passiva, é no jogo da capoeira um forte empurrão aplicado com a planta dos pés. O

gesto da benção aqui é algo que recusa ativamente e não recebe passivamente.

Qualidade do movimento, segundo Laban:

- espaço direto e fluência controlada: atenção

4.4. “O corpo de pernas pro ar”³¹

4.4.1. Os pés:

Os pés se posicionam “enraizados”, isto que o mestre fala nos treinos, “deixem os pés enraizados, para melhorar a firmeza na base”. Alguns mestres tem essa definição: “capoeira é raiz” e os pés simbolizam exatamente essa função de pregar-se ao solo, sustentar firmemente o corpo.

Os pés tem importância fundamental nas metáforas de inversão hierárquica dentro do jogo da capoeira. Como definiu Leticia Vidor³², o jogo se estabelece dentro de uma visão do “mundo de pernas pro ar”. Os pés substituem o lugar da cabeça na estrutura do corpo cotidiano, como neste canto:

³¹ Expressão utilizada por REIS, Leticia Vidor de Souza. **O Mundo de Pernas para o ar - A Capoeira no Brasil**. São Paulo: Ed. Publisher Brasil. 1997.

³² Idem, Ibidem.

*Vieram três pra bater no nego
Vieram três pra bater no nego
Pegaram faca, porrete e facão
Você não sabe o que pode fazer o nego
Você não sabe o que pode fazer o nego
Troca os pés pelas mãos
Troca as mãos pelos pés*

Essa troca dos pés pelas mãos acontece durante o jogo, mas principalmente na entrada, como se a inversão corporal fosse a senha para se adentrar no “mundo da capoeira”. As inversões apontam para uma proposta de luta em que as regras “saem de baixo”, do baixo corporal, da força daqueles que estão a baixo e a margem do “sistema”.

A simbologia dos pés³³: O pé pode representar um símbolo erótico, fálico, como também nossa força, o que nos mantém eretos. Jean-Yves Leloup, aponta para a simbologia dos bambaras na África, grupo tribal mandinga de cultura guineo-sudanesa islamizada:

“É um símbolo de poder. Os bambaras dizem que o pé é o primeiro sinal de que o embrião e o corpo brotam. O pé é o começo do corpo assim como a cabeça é o final. Se os pés, começo do corpo, são esquecidos ou maltratados, também a cabeça funcionará mal (...). Os bambaras dizem que se temos bons pés, temos bons olhos e nesta sabedoria africana nos é lembrado que a cabeça nada é sem os pés.”

³³ LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e Seus Símbolos – Uma Antropologia Essencial**. Petrópolis: Ed. Vozes. 1998. p. 30

4.4.2. As pernas:

As pernas tomam uma posição levemente arqueada, o que permite uma flexibilidade para movimentar-se em todas as direções. A flexibilidade dos joelhos permite uma movimentação mais próxima ao chão, favorecendo a movimentação rasteira. Um bom capoeirista deve ter uma boa relação com o chão, por isso deve cuidar para que seus joelhos sejam dobradiças que atendam a necessidade de se levantar quando necessário e de se deslocar por bastante tempo no chão, como o movimento das cobras, como já foi colocado, fundamental na simbologia do jogo de corpo na capoeira.

A simbologia das pernas³⁴: Segundo Jean-Yves Leloup, a relação entre pés, joelhos e pernas é fundamental para estabelecer nossa relação telúrica, com a energia da terra, energia feminina. Essa relação é o que nos permite ter equilíbrio. Os joelhos, em especial, tem o significado de poder, prece e benção, curvando os joelhos à terra.

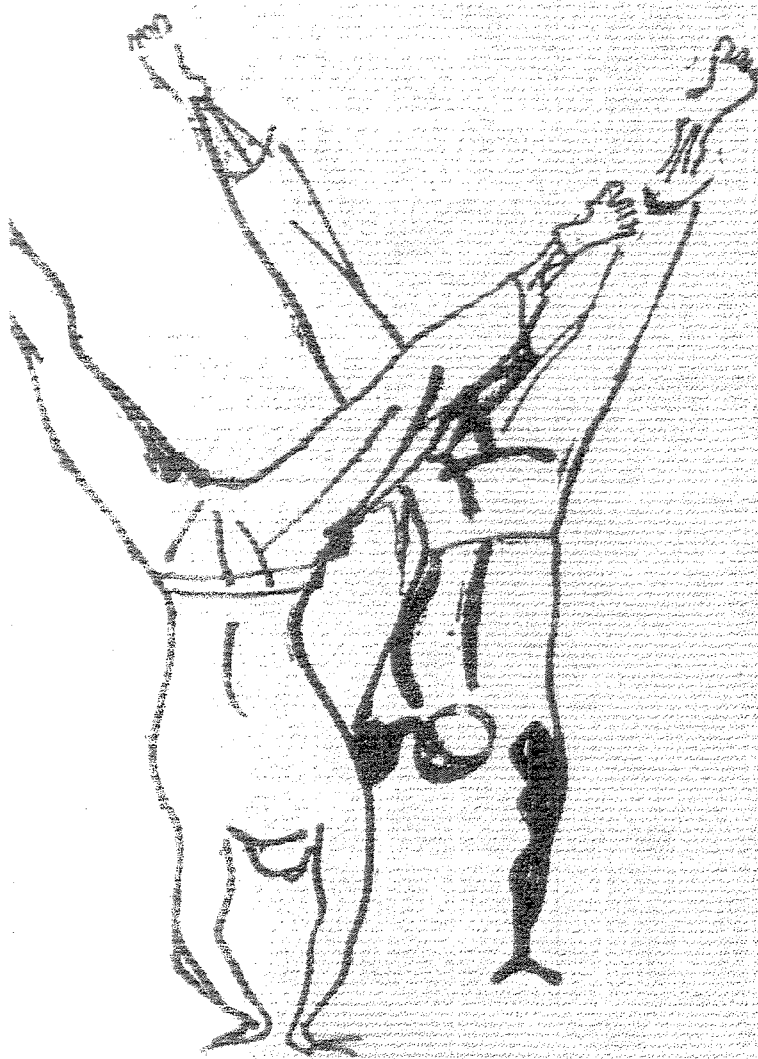
4.4.3. A cintura e a pelves:

Mestre Bimba para aceitar seus alunos exigia um teste, pedia algumas movimentações para testar se o interessado tinha “boa junta”. Ou seja, o mestre sabia que as articulações flexíveis são fundamentais no jogo da capoeira. Entre as articulações, o joelho e a cintura são as principais. A dosagem do peso e da leveza nessa região é o que promove o capoeirista avançar por dentro do corpo

³⁴ Idem, Ibidem. p. 39

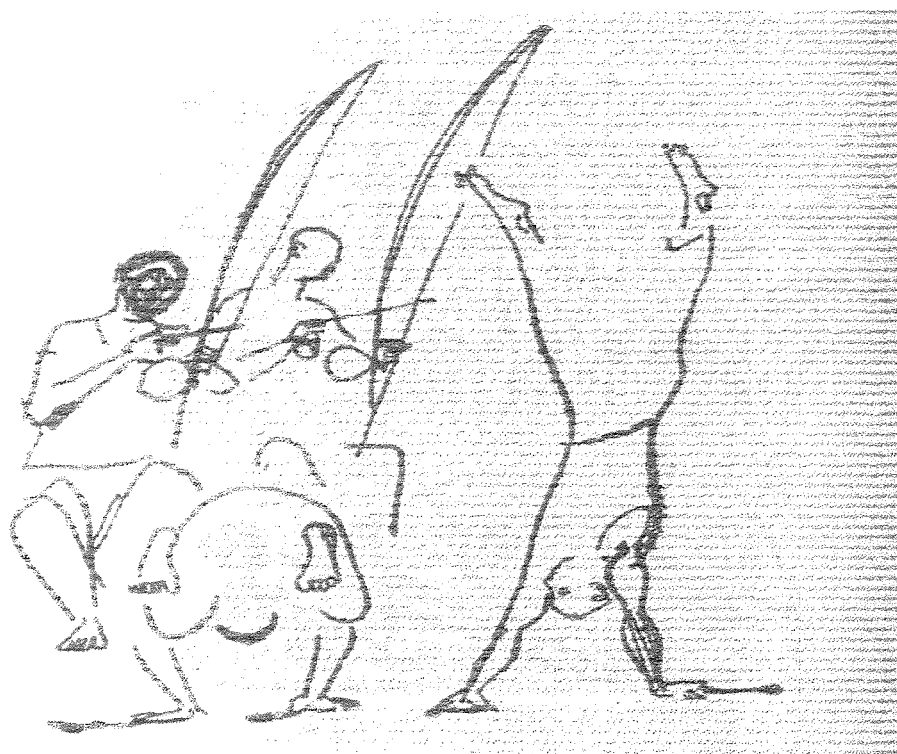
do outro jogador, como se defender fazendo a guarda, tornando seu corpo pesado, próximo ao solo não há como desequilibrá-lo. O equilíbrio da movimentação é de responsabilidade da pelve, saber comandar sua soltura ou contração, permite que o jogador se proteja e ataque. Está impresso as negociações de recolhimento e expansão alternadas que o capoeirista aprendeu a fazer, equilibrar forças e “articular-se” .

A simbologia desta região, de acordo com Jean-Yves Leloup, refere-se principalmente ao sacro, região sagrada, considerada por algumas culturas, assim como, o plexo solar, onde a energia vital fica armazenada.



Aú, movimento exemplar de inversão, movimento utilizado para entrada na roda.
Desenho de Carybé

Os movimentos de inversão na entrada do jogo, apontando para a visão de um "mundo de pernas pro ar"



4.4.4. O tronco:

O tronco do capoeirista é ágil e elástico, os rápidos reflexos fazem uma marcação, como se o tronco estivesse carregando eletricidade, contraindo-se e expandindo-se como arcos em todas as direções. Essa movimentação ágil promove a soltura dos ombros e favorece os movimentos de torções rápidas. A movimentação do tronco pode ser caracterizada pelas torções como alavanca do movimento.

A simbologia da coluna vertebral, de acordo com Jean-Yves Leloup, está relacionado ao próprio vocábulo que significa corrente e ao mesmo tempo escada, por meio da qual a energia vital sobe e desce, nos enraíza e nos eleva.

4.4.5. Os braços:

A movimentação dos braços está atrelada a ação que as mãos executam. São poucos os golpes com mãos apenas, temos o godeme e o arpão. Mas as mãos servem também para falsear, apontar uma direção e ir para outra, ou ainda, mostrar que conseguiu tocar no corpo do outro. No jogo de capoeira evita-se tocar o corpo do outro, apenas os golpes podem atingir o corpo do outro jogador, é uma atitude ofensiva encostar as mãos no outro. Alguns mestres de capoeira explicam que o corpo do capoeirista é um templo e não pode ser tocado à toa, por isso tem uma distancia entre os jogadores, para apenas movimentarem utilizando os golpes.

Mas as mãos “pegam” o sagrado. Ao passar as mãos no chão e logo após na cabeça o jogador trás o axé, a energia da terra para o ori (cabeça), gestual realizado principalmente na entrada da roda.

4.4.6. A cabeça:

“O santo reside na cabeça, assim nos dizem os devotos e filhos-de-santo”, como Graziela Rodrigues³⁵ pontua, a cabeça é interpretada, não apenas no jogo da capoeira, como em outras manifestações brasileiras, como um lugar do corpo que se comunica com o divino. O gesto de bater a cabeça no candomblé, é visto na entrada da roda, quando os jogadores encostam a cabeça no chão ao pé do berimbau. Este gesto, mais que uma saudação, significa entregar-se às forças divinas e assim estabelecer a união do eu com um todo maior. Temos a cabeça, então, como assentamento do sagrado.

4.5. Jogo flexível:

Esta leitura que apresentamos sobre as movimentações observadas na roda de capoeira tem um caráter genérico, pois fazem parte do repertório comum no universo da capoeira, por isso não ressaltamos nenhuma movimentação em específico dos estilos e sub-estilos existentes.³⁶

³⁵ RODRIGUES. **Bailarino-Pesquisador-Interprete**. Op cit.

³⁶ Neste estudo destacamos o aspecto ritual da roda de capoeira, sem contudo desconsiderar que existem outras possibilidades de interpretação, mesmo divergências entre outros praticantes e pesquisadores, as quais não foram aqui exploradas, pela própria limitação temática.

Além das movimentações principais e do olhar sobre o corpo na capoeira, consideramos importante ressaltar a interação que ocorre no jogo. Percebemos que o jogo propõe uma relação harmônica entre os corpos, que pode ser entendida como uma relação de empatia, de acordo com a colocação de Mônica Serra³⁷:

“(...) empatia como o pico de um processo que leva a um estado harmonioso de comunicação de dois corpos que tendem à simetria, inseridos no contexto do espaço curvo, num interminável interjogo dinâmico à procura do equilíbrio individual pelo contato mútuo com estruturas harmoniosas universais”

No jogo de capoeira temos dois corpos que se situam no centro de um espaço curvo que chamamos de “roda de capoeira”. Esses corpos movimentam-se em simetria, frente à frente cada praticante busca o espaço vazio que o outro promove e vice-versa, como num jogo de encaixe. O equilíbrio da interação tem como base o movimento pendular da ginga que impõe o ritmo de contração-expansão constante e de onde partem outros movimentos.

A figura geométrica dos Icosaedros compreende a somatória das possibilidades dos movimentos e a harmonia. Segundo a breve análise traçada sobre o uso do espaço pela movimentação da capoeira, percebemos que estes movimentos encaixam-se na Lei dos Círculos Harmônico, utilizando expansão e contração constantes, preenchendo o espaço circular em plenitude, o que

³⁷ SERRA, Sylvia Mônica Allende. **Empatia: Um Estudo da Comunicação Não-Verbal Terapeuta-Cliente**. Dissertação de doutorado em Psicologia Clínica. SP.1990. p244

explicaria a harmonia que os corpos estabelecem no embate do jogo, como uma situação de empatia entre os corpos.

Adicionando a esta interpretação um outro olhar, sob uma perspectiva antropológica, do jogo enquanto um drama social, Iria d'Áquino considera também a capoeira como uma performance cultural, tendo como princípio a malícia, ou seja, um modo flexível de se posicionar no mundo:

“A performance da capoeira é um drama narrativo. Cada vez que ocorre, ela evoca o ato da escravidão, da rebelião. É digno de nota que a performance da capoeira somente reencena o confronto, a verdadeira luta entre o escravo e o seu opressor, e não retrata sua lógica conclusão: a fuga.”

Entretanto, percebemos que a interpretação que os capoeiristas fazem ao momento do jogo não é a fuga, mas a eterna vontade de lutar e mudar, sobreviver ao seu opressor, ao “sistema” e não uma tarefa conclusiva, como a autora coloca: fuga. Mesmo porque os estudos sobre quilombos nunca apontaram a possibilidade de existência da prática da capoeira. As regras deste jogo é realizar movimentos não diretivos e mudar seus objetivos conforme o toque dos instrumentos ou a movimentação do outro jogador, portanto, a própria movimentação dramatiza a importância de lutar sempre, sendo flexível nos objetivos, que não é o ataque direto.

4.6. O corpo no espaço

De acordo com Laban³⁸, o corpo constrói no espaço caminhos, tecendo assim sinalizações. Percebemos que os movimentos no jogo da capoeira operam um expandir e recolher, tal como uma mola ou espiral. Essa percepção nos é bastante interessante por percebermos, ainda, que o movimento espiralado se dá também na configuração dos jogadores dentro do círculo formado pela roda de capoeira. Os jogadores movimentam-se expandindo e contraindo, formando círculos concêntricos no interior na roda.

O nível espacial que o capoeirista ocupa é privilegiadamente nível médio e baixo, utilizando movimentos rasteiros e com rápida ascensão, como que perfurando o espaço de baixo para cima, numa analogia ao que apontamos no primeiro capítulo, como a força que provem das margens, da periferia, daquilo que está subordinado.

A análise que traçamos até aqui sobre o corpo na capoeira, está relacionada para além da observação, uma interpretação cinestésica, referente à nossa prática no jogo corporal da capoeira.

³⁸ LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus. 1978.

Glusberg³⁹ propõe, ainda, uma análise do corpo-performático, a partir do estudo do “programa gestual” dividido entre o estudo do corpo e do comportamento, afim de promover uma melhor compreensão da retórica da ação e do movimento na performance. Considerando a performance como ato de comunicação, o autor faz as seguintes considerações :

“(...) o discurso do corpo se forma, como qualquer outro ato comunicacional, a partir de sucessivas seleções do paradigma, seleções que produzem sintagma. Contudo, enquanto nos demais processos de comunicação a seleção se realiza de acordo com um número finito, fechado, nas performances não existe tal fechamento: o paradigma é aberto. Ao atuar, o performer cria; e, nesse sentido, enriquece o paradigma através de sua ação sintagmática (...) A eficácia do performer se fundamenta no uso que faz dos códigos abertos que dão a ele liberdade de expressão gestual ou comportamental”

Dentro desta perspectiva, percebemos a possibilidade de olhar para o corpo no jogo da capoeira, enfatizando não apenas o que interpretamos como código convencionado, através do ‘jogo regrado’, mas propor uma amplificação, das qualidades corporais percebidas e analisadas até aqui.

Percebemos neste capítulo o corpo como lugar de memórias e como veículo de apresentação dessas. Procuramos analisar o corpo na capoeira, a partir de qualidades manifestas na própria movimentação do jogo.

³⁹ GLUSBERG, Jorge. **Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987. pp 77-78

CAPÍTULO V – OLHAR - SENTIR – INTERPRETAR

*“(...) o que chamamos de nossos dados, são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas.”**

Neste capítulo buscamos apresentar o processo em que se deu nossa pesquisa artística, a partir dos laboratórios criativos, até a síntese artística. O processo criativo esteve baseado nos pressupostos do work in process, ou seja, um trabalho criativo em processo, que privilegia o performer também como criador. As reflexões geradas no estudo da linguagem do ritual, da performance, do universo da capoeira, do processo mito-poético de criação e na movimentação corporal, o qual nos debruçamos nos capítulos anteriores, foram fundamentais como suporte para processo criativo e interpretativo. Buscamos, desta forma, um interjogo teórico-prático.

* GEERTZ, Clifford. **Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar. 1978. p. 19

5.1. Primeira Experiência

A princípio a proposta do Laboratório Criativo foi aberta, estendendo-se a atores, dançarinos, capoeiristas e interessados. Começaram a participar 10 pessoas, praticantes de capoeira e artistas, na verdade vinham saber sobre a proposta, mas não havia uma continuidade.

Tivemos, então, contato com Mestre Jacinto, capoeirista, fundador do Grupo Semente de Esperança e funcionário do Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, onde estávamos divulgando esta proposta. O projeto piloto aconteceu em outubro de 1998, quando iniciamos um trabalho conjunto, primeiramente com oito integrantes deste grupo e o Mestre.

No primeiro encontro, no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, o Grupo apresentou uma expectativa de intercâmbio com movimentos artísticos. Além de apresentações de capoeira, realizam espetáculos de teatro e dança, principalmente as danças aprendidas com a artista Raquel Trindade.

A proposta foi uma criação, ou melhor, uma interpretação do momento da roda de capoeira, tendo como foco o místico¹ do evento.

A proposta por eles apresentada partiu do espetáculo artístico que o grupo coreografou e apresenta publicamente; as intervenções na composição da performance por nós realizadas, foram oriundas da reflexão que fizemos nos

¹ O conceito “místico” foi apresentado de acordo com o seguinte significado: Misterioso e espiritualmente alegórico ou figurado: “(...) Aquele que, mediante a contemplação espiritual, procura atingir o estado extático de união direta com a divindade”. De acordo com FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da Língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Fronteira. 3ª ed. S/d.

capítulos anteriores, relacionadas com a linguagem da performance e do ritual no evento.

Estrutura da Performance apresentada ²:

Preparação do ambiente: Para iniciar o evento decidiu-se incensar o ambiente, preparando-o espiritualmente. O público deveria estar do lado de fora da sala.

Instalação da performance: Para delimitar o espaço foi sugerido a demarcação de um círculo no chão, realizado por uma figura feminina³, enquanto o atabaque e o agogô faziam a percussão.

Louvação espiritual: Apenas um performer na sala executa o toque de berimbau lúna. O toque da lúna indica que o jogo deverá ser executado apenas para graduados e mestres, ou seja, hierarquicamente os iniciados a mais tempo. Essa é uma representação da louvação aos ancestrais e a hierarquia presente no universo da capoeira.

Símbolo da espiral: Durante nossa exposição sobre alguns elementos identificados no jogo corporal da capoeira, a espiral foi um dos elementos expostos e o escolhido para os performers entrarem no campo cênico. Com movimentos rasteiro, inspirados na importância da movimentação rasteira no

² Esta performance foi apresentada após a palestra do Prof. Dr. Robin Wright, sobre ritual, dentro da disciplina sobre Performance, ministrada pelo Prof. Dr. Renato Cohen, no curso de pós-graduação em Artes Cênicas da Unicamp. Foi realizado seu registro em vídeo, parte integrante do material bruto, não editado.

³ Participação da pesquisadora como performer.

jogo da capoeira, os performers-capoeiristas entram e sentam ao redor da roda demarcada com giz no chão.

Participação do público: Após a entrada do público na sala, um performer convida o público para sentar na roda de capoeira, como se também fossem os atores do evento.

O ritual da Roda: A roda se inicia com a ladainha e os jogos dos parceiros, como tradicionalmente se faz.

O Mestre que conduz: a finalização da roda se dá pelo Mestre que conduz a todos para fora da sala, levantando-se e cantando, o público o segue:

*Adeus, adeus,
Eu vou me embora
Adeus, adeus
Eu vou com Deus, nossa senhora
Adeus, adeus*

5.2. Laboratórios Criativos

No início de 1999, durante os meses de janeiro a abril, estivemos realizando outro Laboratórios Criativos, ainda com o Grupo Semente de Esperança e com uma dançarina, Adriana Mattos.

Os encontros aconteceram nas salas de ensaio do Teatro Castro Montes/EMCEA (Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Campinas) .

A proposta dos laboratórios teve como pressupostos o trabalho de ' work in process' ⁴, segundo Renato Cohen⁵, compreende características tais como:

- 1) condução de laboratórios a fim de construir um roteiro/storyboard e ampliar a rede de pesquisa;
- 2) o trabalho em processo além de anteceder a apresentação pode ser utilizado dentro da mesma, incorporando situações do acaso, do imprevisto, seguindo, entretanto uma estrutura;
- 3) a criação é compartilhada pelo grupo, no caso a pesquisadora, e os atores-performers, sendo essa criação vivenciada nos laboratórios;

⁴ Optamos por utilizar o termo 'process' ou invés de 'progress', por enfatizar a idéia de processo acima de 'progresso', como o segundo termo.

⁵ COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1998. p. 17

Definimos como proposta dos laboratórios criativos: 1) sensibilizar corporalmente os performers, através de exercícios⁶; 2) Sensibilizar o olhar sobre o próprio corpo, utilizando as experiências vividas, através de exercícios e discussões no grupo; 3) estimular a apresentação de memórias significativas, incorporadas através da oralidade, das lembranças visuais e cinestésicas, através de jogos interpretativos; 4) estimular a criação de apresentações/performatizações dos elementos identificados no decorrer da pesquisa; 5) compartilhar e discutir a pesquisa em desenvolvimento; 6) produzir uma síntese artística do processo.

Tendo o grupo muitos participantes, a média de 25 pessoas a cada encontro, tivemos que contar com a presença de um assistente de pesquisa⁷, cuja participação foi fundamental para o andamento da proposta. A dinâmica do Laboratório foi realizada em dois momentos. A primeira parte dos laboratórios visava a integração com o grupo e atividades de interpretação criativa a partir da vivência cotidiana dos participantes. Ao final da primeira parte havia o momento de reflexão da prática e discussão dos elementos levantados na pesquisa teórica. O grupo apresentou um forte interesse acerca da história da capoeira e em relação a linguagem cênica, de um modo geral.

⁶ A maior parte dos exercícios tiveram como referência as propostas de LELOUP, Jean-Yves. **O corpo e seus símbolos – uma antropologia essencial**. Petrópolis: Ed. Vozes. 1998.

⁷ Ademilson Teixeira é ator, diretor e jornalista e trabalhou conosco como assistente de pesquisa, durante os laboratórios criativos.

A segunda parte dos Laboratórios concentravam-se em aquecer o corpo dos participantes de dentro para fora, ou seja, trabalhando com as vivências significativas, cruzando história de vida e a prática no universo da capoeira. Era escolhida uma dupla, geralmente, por laboratório.

Neste segundo momento, concentrávamos em descobrir as possíveis interpretações dos elementos captados por dentro da prática da capoeira e intensifica-los, vivifica-los a partir de uma interpretação individual do performer.

Cohen define, ainda o trabalho criativo baseado no work in process, da seguinte maneira:

*“A criação pelo work in progress opera-se através de redes de leitmotive, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridação de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem.”*⁸

A ‘rede de leitmotive’ funciona como vetores, como estímulos nos laboratórios criativos e nosso conjunto de estímulos foi:

- 1) o *simbolismo circular*: percebemos este símbolo como fundamental na própria constituição do espaço físico do evento da “roda de capoeira”;

⁸ COHEN, R. *Work in Progress* na Cena Contemporânea. Op. cit. p. 01

- 2) *momento da ladainha/ancestralidade*: os capoeiristas louvam seus ancestrais, sejam antigos mestres ou africanos trazidos como escravos que aqui recriaram esta manifestação, possivelmente porque o evento é a própria celebração da resistência de uma memória inscrita nesta prática corporal;
- 3) *a figura do mandingueiro*: percebemos a idéia de mandinga como feitiço e ao mesmo tempo um jeito de corpo que identifica o bom capoeirista, aquele que dissimula, que propões o confronto indireto;
- 4) *movimentos de inversão*: é possível pensarmos na alteração da postura corporal “trocando os pés pelas mãos” como uma forma do capoeirista se posicionar, subvertendo a ordem normativa dos corpos se apresentarem;
- 5) *místico*: entendemos que o ritual da roda de capoeira não está relacionado diretamente com religiosidade e sim com o encontro da experiência mística, ou seja, um estado de êxtase, de preenchimento de si mesmo e um forte sentido de pertencer a uma coletividade;
- 6) *feminino*: a prática da capoeira traz, predominantemente, praticantes masculinos, no entanto, o aspecto feminino está presente nos simbolismos tais como a circularidade e a movimentação ambígua;
- 7) *espiral*: a movimentação de expandir-se e contrair-se é a base da movimentação no jogo da capoeira, o corpo funciona como uma mola;
- 8) *brechas corporais*: observamos na movimentação do jogo corporal da capoeira, como apresentamos no capítulo IV, uma estratégia de ocupar os espaços vazios, as brechas do corpo do parceiro;

- 9) *passagem/transição*: o pé-do-berimbau onde se cantam as ladainhas é o lugar de passagem para o universo da capoeira;
- 10) *raiz*: “capoeira é uma manifestação de raiz”, percebemos nesta expressão uma relação com a idéia da manutenção de uma tradição.

A partir desses estímulos, tivemos respostas cênicas interessantes por parte dos participantes. Apresentamos a seguir alguns exemplos mais significativos que captamos durante os Laboratórios⁹:

⁹ Todos os Laboratórios Criativos foram registrados em vídeo pela pesquisadora, entretanto, nem todo material bruto registrado pôde ser aproveitado, por dificuldades técnicas.

5.2.1. O mago e a serpente

Uma das duplas trabalhou o andar ancestral: fechar os olhos e andar para trás e a cada passo reintegrar-se com sua história até as memórias mais remotas, lembranças que emergem. Pedimos uma movimentação da capoeira e a partir desta movimentação, deixassem fluir novas movimentações que vieram como imagens, sons ou idéias durante o “andar ancestral”. Fomos conduzindo para as qualidades do movimentos que buscávamos: utilização do plano baixo, peso leve – como os movimentos rasteiros.

A movimentação de ambos estava interligada. Evandro perfazia um movimento de abrir os braços e estender-se , voltando num movimento espiral a se encolher e sentar no chão. Para ele essa movimentação teve como base a parada de mão do jogo de capoeira, mas houve uma reinterpretação que intensificou o significado deste movimento que de fato é suspender o jogo de forma continua e dentro da dinâmica. A imagem que nos remeteu foi de **contemplação**.

O outro performer, o Júnior, realizou movimentações de esquivas, rasteiras, como animal assustado, em fuga. A base de sua improvisação foi a movimentação rasteira, o que nos suscitou a imagem da **serpente**.

5.2.2. Raiz

Uma outra dupla fez o mesmo exercício do andar ancestral. Após este exercício alguns estímulos foram sugeridos para que fossem “incorporadas”, ou melhor, interpretadas corporalmente. As palavras foram: raiz, sagrado, desequilíbrio. A interpretação corporal destes elementos foram bastante significativas.

O primeiro performer, apresentou formas como **rastejar**, fixando-se no primeiro estímulo ‘raiz’. O segundo realizou uma improvisação interpretando ‘raiz’ como fincar-se ao chão e integrou as idéias de sagrado e desequilíbrio. Esta **integração** nos apontou para inter-relação existente entre os movimentos.

5.2.3. Orixás

Três garotas participaram da improvisação em relação ao simbolismo feminino dentro do jogo corporal. O que percebemos como algo persistente foi a apresentação de trechos de danças de orixás. Pedíamos que interpretassem esses movimentos e os relacionassem com o sentimento/sensação que geravam. Entretanto, durante o processo percebemos que a forma pré-concebida de representação do feminino estava impregnada nos seus corpos inibindo uma nova interpretação.

5.2.4. Pote d'água

Estivemos também trabalhando com a dançarina Adriana Mattos, com formação em dança e com um contato breve com a prática da capoeira. Buscamos, assim, um outro olhar, por fora desta prática ritual, mas dentro de uma interpretação das artes corporais.

A improvisação partiu do estímulo do movimento do gingar. A dançarina apresentou uma movimentação desequilibrante em associação à ginga. A figura de um jarro, um pote de água que abarca tudo e depois se derrama. Uma metáfora do gingar.

Na verdade o trabalho com a dançarina tinha como objetivo um contraponto, uma interpretação de fora para dentro do universo da capoeira, complementando com o olhar de dentro dos integrantes do grupo. O que percebemos é que os elementos levantados foram semelhantes, e as interpretações dos momentos fortes, condensadores da força cênica do ritual da roda de capoeira, coincidiam.

Percebemos, então que, ao elegermos os símbolos fortes do ritual e estimularmos sua densificação, estávamos dando vazão a interpretações já existentes, no entanto, nosso rigor estava em nos aproximarmos da qualidade dos movimentos corporais, em especial, o que faz este corpo mover-se do modo que se move. No entanto, percebemos que o processo criativo promove ao intérprete o encontro com o inusitado, estimula a busca de um movimentar a partir de dentro e não um movimento pronto para ser vestido e isto trouxe

incômodos. Num dos depoimentos a dançarina expressa esse incômodo da seguinte maneira:

“A gente não está acostumado a criar de dentro para fora, ou tem um coreógrafo que determina o que vamos fazer, ou você acaba criando uma coreografia a partir de uma música que já tem um ritmo, um tempo determinado. Nunca tinha passado por essa experiência. Estou achando ótimo, mas fico um pouco confusa, não sei o que você quer exatamente de mim, o que eu tenho que fazer. Também não sei o que vai ser no final. ”

Tanto a dançarina como os capoeiristas questionaram por diversas vezes o objetivo dos laboratórios criativos, esperavam que nos déssemos “pistas seguras” de como deveriam agir. Nossa resposta foi sempre enfatizar o processo criativo como uma interpretação individual e estas interpretações conformariam o que chamamos de síntese artística, pois não existe neste processo de gestação um produto/espetáculo pronto e acabado e sim uma obra com possibilidades de leituras/interpretações diversas.

Percebemos que tal incerteza nos trouxe, por um lado, leituras novas de alguns performers, por outro lado, caricaturas e estereótipos, que compreendemos como o repertório imediato no qual se apegavam alguns performers.

5.3. Proposta e contraproposta: negociações

Percebemos que foi enriquecedor a parceria estabelecida com os integrantes do Grupo Semente de Esperança; desde o princípio colocaram-se como ativos parceiros, negociando as responsabilidades de ambas as partes. Após a apresentação da proposta dos laboratórios criativos, o grupo negociou um retorno a participação deles, nós nos responsabilizamos, então, em doar todo material registrado em vídeo e em fotografia, assim como os depoimentos, conforme realizamos. Da parte deles havia a concessão dos direitos do uso de imagem e dos depoimentos registrados¹⁰, para os fins acadêmicos que explicitamos.

A primeira vez que levamos o vídeo do projeto piloto, eles disseram:

“Que bom que vocês vieram. Sabe como é, o pessoal filma a gente e tal e depois a gente nunca mais vê o material, até achei que vocês não viessem.”

Infelizmente a maioria dos grupos que trabalha com cultura popular sofre este tipo de usurpação do seu próprio fazer. A organização que em especial este grupo apresenta é muito importante como exemplo de proteção a estas atividades artísticas. Há a preocupação com a formação de um acervo próprio, que documente suas atividades.

¹⁰ A cessão desses direitos foi assinada por cada participante e pelo responsável pelo Grupo.

Em um dos laboratórios criativos, no momento da reflexão crítica, o grupo apresentou um questionamento bastante pertinente, em relação ao produto final do laboratório. Se para nós, pesquisadores, estávamos voltados para olhar o processo criativo, enfatizando o processo e a participação dos performers na construção do roteiro; para eles o mais importante era o momento da apresentação.

Percebiam que a condução dos laboratórios parecia pouco palpável em termos de produto final, não sabiam e incomodava não saber como seria a apresentação. O que colocávamos para eles é que o roteiro da apresentação artística estava sendo construído a cada laboratório, a partir dos movimentos, falas, gestos, objetos, músicas que traziam; estava assim sendo tecida uma estrutura performática de apresentação dos elementos significativos emergidos no processo. A única certeza, único porto-seguro que podíamos apresentar era que a estrutura estava baseada no ritual da roda de capoeira, mas de uma forma amplificada pela interpretação individual e coletiva.

Como contraproposta apresentaram, então, algo bastante concreto: o espetáculo que criaram¹¹. A proposta era que a partir desta interpretação artística poderíamos construir novas possibilidades de utilizar os elementos que já eram trabalhados no espetáculo. Isto trouxe um sentimento de familiaridade, de proximidade para o grupo.

¹¹ Material registrado em vídeo pela pesquisadora.

O diálogo possível que encontramos foi mergulhar na estrutura do espetáculo deles e estimulá-los a tornar denso os elementos mais significativos. Buscamos desta forma desviar o olhar da forma, da técnica corporal, para olhar por dentro desse corpo, e intensificar os discursos corporificados, a partir da interpretação individual.

Todos nós nos empenhamos na estruturação de um roteiro que abarcasse esse objetivo. Realizamos primeiro o roteiro, para que houvesse um ponto de apoio. Partimos, então, para o exercício cênico de interpretação e discussão das possibilidades de uso do gestual e da movimentação corporal e das qualidades desses movimentos, buscando total afastamento da forma caricata e usual, propondo reinterpretações.

“Nosso Roteiro” :

- 1) Apresentação das energias femininas: solo de 5 garotas;
- 2) Dança circular;
- 3) Formação da estrela de 5 pontas, com os garotos em cada ponta / pirofagia;
- 4) Poesia de Solano Trindade;
- 5) Dança do maculele, interpretada pelas garotas;
- 6) Samba de roda com a personagem do malandro;
- 7) Um breve jogo de capoeira e um coral cantando;
- 8) Saída tradicional: Adeus, adeus

O objetivo era realizar uma apresentação durante o evento da “Lavagem da escadaria da Catedral” de Campinas, um evento organizado por algumas casas de candomblé da cidade. No entanto, em alguns encontros antes da apresentação parte dos integrantes não tinham mais tempo disponível pois estavam empenhados em finalizar a sede do Grupo.

Nosso projeto teve continuidade, através do vídeo IÊ que sintetizou o processo por nós percorrido.



Inauguração da Sede do Grupo Semente de Esperança.

5.4. IÊ: uma síntese artística*

Partimos então, para a construção de uma interpretação artística que sintetizasse o processo por nós percorrido.

A proposta dessa síntese artística baseando-se num remontar de imagens/símbolos e movimentos captados desde a pesquisa teórica como nos laboratórios criativos. Alguns movimentos e depoimentos registrados nos Laboratórios com os performers serviram de base para a construção do processo final desta pesquisa-artística que foi a produção do vídeo *IÊ*, o qual se insere dentro de um contexto performático.

Nosso objetivo foi apresentar uma roda de capoeira amplificada pela *bricollage* dos elementos que reunimos durante nosso processo de interpretação teórica e artística. As imagens coladas e superpostas, revelam as metáforas geradoras identificadas durante o processo da pesquisa artística.

Estas metáforas geradoras suscitam a expressividade e a corporalidade do místico na roda de capoeira. Transpondo a movimentação corporal, podemos olhar por dentro desta corporalidade e desvelarmos o universo poético, místico, metafórico, gerador de interpretações que impregnam no gingar e movimentar de cada um.

* O termo "IÊ" foi escolhido para nomear a síntese artística, pois refere-se ao termo utilizado para abrir e fechar o ritual da "roda de capoeira", como já indicamos no capítulo I.

5.4.1. O processo: desmaterialização

Percebemos que ao construirmos o roteiro da síntese artística de nossa pesquisa, tínhamos em primeiro momento uma rede de interpretações entrecruzadas. Decidimos mergulhar nessa rede tecida de interpretações e gerar uma segunda rede que abarcasse de forma poética nosso olhar sobre esta.

A sensibilidade empreendida na roteirização levou em consideração o trabalho em processo, levando em consideração, como argumenta Cohen, que

“ (...) Apesar dessa fase processual existir também em outros procedimentos criativos, no campo em que estamos definindo como linguagem work in process, opera-se com maior número de variáveis abertas, partindo-se de um fluxo de associações, uma rede de interesses/sensações/sincronicidades para confluir, através do processo, em um roteiro / storyboard”

Desta forma, compreendemos o roteiro uma construção do processo da pesquisa teórica, dos laboratórios e de nosso processo criativo em relação a uma síntese poética. Buscamos, ainda, nos basear no processo de metáforas¹², onde se intensifica a qualidade do símbolo de referencia. As metáforas, assim, desmaterializam a forma codificada do símbolo para densificar suas qualidades primeiras.

¹² A metáfora ultrapassa o sentido literal; “empresta o corpo de um enunciado primeiro para evocar, por significação, outras leituras”, como coloca COHEN, **Work in Progress na Cena Contemporânea**. Op. cit, p. 65

Assim, elegemos as seguintes metáforas geradas nos laboratórios criativos:

jarro de água: A metáfora do gingar que a tudo abarca e a qualquer momento pode se derramar, como no movimento desequilibrante da ginga;



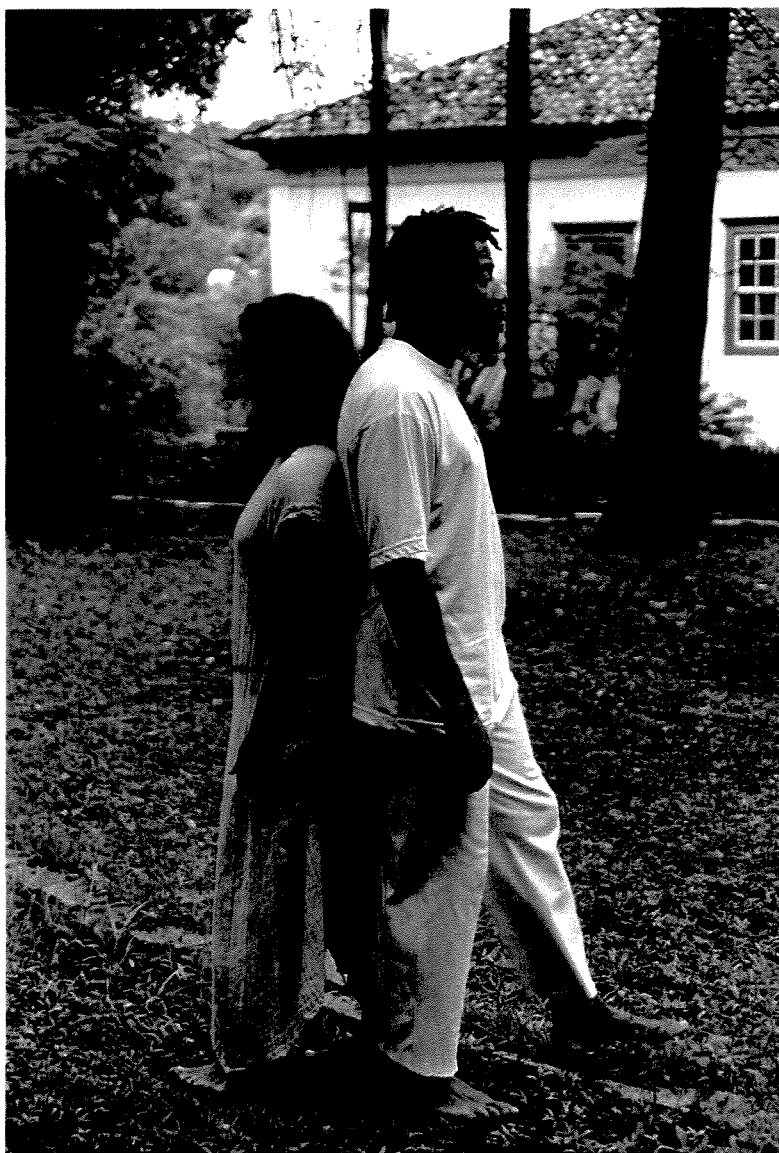
círculo de terra, folhas e fogo: O simbolismo circular, a formação da roda como delimitação desse universo da capoeira;



cobra: Os movimentos rasteiros da capoeira e a figura do mandingueiro, aquele que sabe se sair e dar o bote na hora certa, mandingueiro era denominado “aqueles têm poder sobre as cobras”;

andar ancestral: O ritual da roda de capoeira relembra a presença dos ancestrais africanos que vieram para o Brasil trazidos como escravos e lutaram por sua libertação, persistentemente; relembra também os mestres antigos que contribuíram para esta prática;



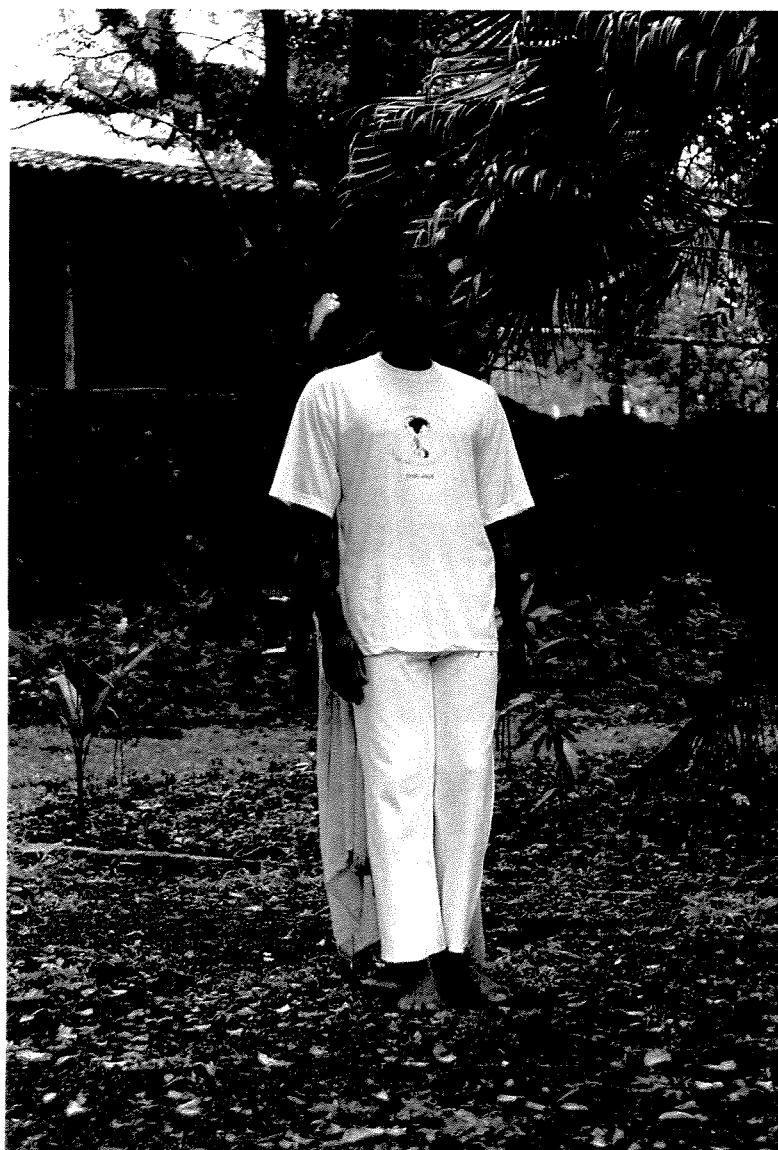


Cócoras: Postura inicial para o jogo, de onde qualquer golpe pode sair;



pés que se enraízam: Capoeira é raiz, esta é uma expressão comum entre os praticantes, é muito importante a ligação com a terra, saber se movimentar sobre o chão;

olhos que olham para dentro: O momento de concentração, de passagem para o lugar e tempo não cotidiano, encontro com as memórias individuais e coletivas inscritas corporalmente;



estrela de cinco pontas: Símbolo utilizado por Mestre Bimba como o brasão de sua academia, símbolo de São Salomão;



elementos do capoeirista antigo: Navalha, guarda-chuva, chapéu, lenço e berimbau, celebração dos antigos mestres, os guardiões do universo da capoeira.



Percebemos que neste processo mito-poético as metáforas são sempre geradoras, suscitadoras de novas metáforas, formando uma cadeia infinita, pois está aberta à interpretação ou à ênfase às qualidades do símbolo de referencia, assim: Elemento *ladainha*, representando um símbolo de louvação, de ligação com ancestralidade, relaciona-se:

1.1. pé

1.2. raiz

1.3. fechar os olhos

Por isso a narrativa não é apresentada de forma linear, há um encaixe feito a partir de escolhas sensíveis, por isso reconhecemos este processo como **mito-poético**, ou **bricollage**.

5.4.2. Roteiro, gravação e edição: Escolhas de imagens¹³

Participaram das gravações o Grupo Semente de Esperança e a dançarina Adriana Mattos, como intérpretes. O processo da gravação teve a direção artística da pesquisadora. Contamos com o acaso, também. O dia de gravação era de muita chuva e alguns takes foram substituídos, reelaborados no momento, sem com isso perdermos nosso objetivo.

¹³ De forma direta participaram do roteiro Paulo G., produtor de vídeo, Lícia Moraes, pesquisadora, coreógrafa e dançarina; indiretamente participaram Ademilson Teixeira, ator e diretor, e os participantes dos laboratórios, através do material registrado.

A edição também nos exigiu sensibilidade de operar com as imagens captadas e escolher a que melhor correspondesse com nossa imagem-ação roteirizada.

5.5. Síntese artística processual

A estrutura de uma performance pode trazer até mesmo a ocultação do próprio corpo do performer como provocação de um olhar para o que está por dentro e por trás deste corpo. Por isso escolhemos o suporte em vídeo para apresentar nossa síntese da interpretação artística.

Como o vídeo IÊ foi concebido para estar inserido dentro de um contexto de performance, estará sempre vivificado pela atuação dos performers na sua apresentação, tendo uma estrutura que pode ser ampliada, pois a proposta é que o vídeo estimule um jogo cênico dentro da performance ritual da “roda de capoeira”.

Estrutura da performance:

Primeiramente o capoeirista incensa a sala, preparando o ambiente.

A performer com um jarro de água salpica no público, envolvendo-o com o elemento água. A performer traça o círculo de terra, de folhas, os performers fazem o círculo de fogo. Outro performer inicia o toque do berimbau, é o convite para iniciar a roda. O mestre canta uma ladainha e entra para o jogo com seu parceiro. O jogo é comprado pela imagem do vídeo que passa no telão a ser a cena principal.

Ao final do vídeo, a cena retorna para os performers que deixam a sala com o canto de saída:

*Adeus, adeus
Eu vou me embora
Adeus, adeus
Eu vou com Deus e Nossa Senhora (...)*

5.6. Algumas reflexões

Esta nossa vivência na busca de olhar atentamente um processo criativo, baseado em procedimentos do work in process e do sistema mito-poético, a partir de uma manifestação de linguagem performática e ritual, tal como o evento da “roda de capoeira”, nos suscitou algumas questões importantes: 1) na cena ritual o êxtase deve se dar no corpo do ator-performer ou do público-intérprete? 2) Os momentos de epifania podem ser lidos pelo público como um todo ou nem todos acessam? 3) O ritual pode se dar na preparação do performer ou em cena, qual é a ênfase do espetáculo? 4) Tornar o ritual espetacular pode diluir a força do sagrado ou o seu sentido primordial? 5) O ritual traz como contribuição para a cena contemporânea o “estranhamento” e como as rodas de capoeira, algo banalizado pela mídia, em especial, pode trazer ainda essa áurea?

Esses questionamentos nos moveram a algumas reflexões, tais como:

a) Na cena ritual que propomos, baseada no evento da roda de capoeira, um dos momentos de êxtase é o momento da ladainha e acontece no corpo do performer, pois o público nem mesmo é iniciado no ritual para poder acessar

este estado de preenchimento; b) A epifania se dá quando o sagrado subitamente se apresenta; mesmo para o não-iniciado há a presença de um momento forte e por isso entendemos que é possível ser lido estas epifanias; c) No caso do evento da roda de capoeira, o ambiente, normalmente, é preparado antes que o público esteja presente, geralmente sendo incensado e os instrumentos já armados, no entanto a preparação dessa passagem para o momento ritual continua mesmo com o público, enquanto se preparam ao pé-do-berimbau para entrarem no jogo, por exemplo; d) Entendemos que os rituais trazem em si uma performatização bastante forte e por isso sua ênfase não o descaracteriza; e) o estranhamento é algo que procuramos construir, não está em si mesmo constituído no ritual; nossa proposta de interpretação artística busca este estranhamento, não através do que nunca foi visto, mas ver a mesma coisa de outro ponto de vista, tanto para os capoeiristas como para o público em geral.

Percebemos que a experiência deste trabalho aponta para uma possibilidade de olhar uma prática cultural de caráter ritual, tradicional, popular, e estar aberto para senti-la e interpretá-la teórica e artisticamente.

“Fazer capoeira não é jogar a perna pro ar, é um modo de ver e estar no mundo, é um jeito de corpo.”¹⁴

¹⁴ Adriana Barão, pesquisadora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar novas realidades?”**

Identificamos, no primeiro capítulo, nosso campo de observação a partir do evento da “roda de capoeira”. Entendemos este evento como uma linguagem performática e ritual. Consideramos, ainda esta linguagem como cênica e que traz características da ‘cena contemporânea’, tais como: hibridez e simultaneidade da linguagem, caráter experimental, processo de re-significação e obra aberta.

No segundo capítulo, a partir da discussão bibliográfica em relação às interpretações históricas e cosmológicas do universo da capoeira, captamos os elementos que fundamentaram os laboratórios criativos desenvolvidos. Foi importante percebermos os vários discursos que conferem à esta prática múltiplas identidades, o que nos permitiu maior campo de possibilidades interpretativas para propostas nos laboratórios criativos. Percebemos os estilos angola e regional como dois discursos, até mesmo complementares, que não modificam estruturalmente o ritual da roda de capoeira, por isso nossa escolha foi trabalharmos sem uma delimitação específica entre esses estilos.

No terceiro capítulo apresentamos os aspectos artísticos e criativos pertinentes a esta prática e identificamos o processo criativo mito-poético, ou bricolagem, como melhor operacionalizador desta linguagem ritual e

* COHEN. Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Ed. Perspectiva.1989. p. 37

performática. A partir desta perspectiva, buscamos estruturar uma proposta de prática interpretativa.

Consideramos de grande importância as discussões estabelecidas no capítulo IV, em relação a construção do nosso olhar sobre o corpo, consideramos assim, o corpo como lugar privilegiado de apresentações, performatizações de memórias. Identificamos, ainda, algumas qualidades da movimentação do corpo do capoeirista como apresentação de um discurso.

A partir desses elementos levantados ao longo da pesquisa, estruturamos os laboratórios criativos. O processo criativo esteve baseado nos pressupostos do work in process, ou seja, um trabalho criativo em processo, que privilegia o performer também como criador. A síntese da interpretação desta pesquisa experimental artística resultou numa performance aberta com suporte videográfico.

A partir desses enfoques pudemos desenvolver um estudo sobre a poética de uma manifestação artística de caráter coletivo na performance da “roda de capoeira”. Consideramos que esta pesquisa artística pode vir a contribuir para a constituição de um conhecimento teórico-artístico relacionado às artes populares brasileiras, ao focar o que parece “bem a vista dos olhos”, mas muitas vezes está obscuro, questões como: de que maneira se processa a operatividade criadora numa manifestação popular? quais as metáforas geradoras empregadas no processo?

Percebemos que mais que resultados conclusivos, conseguimos obter no decorrer do nosso processo possibilidades de interpretação artística em

relação a poética do performer e procuramos apontar em nosso percurso esse olhar por dentro dessa corporalidade, buscando perceber o que faz o corpo do performer mover-se de forma poética.

Assim como a função dos rituais, de acordo com Eliade¹, é tornar o mundo aberto, em transito, assim também as práticas performáticas incitam o homem a criar, e geram novas possibilidades de interpretação. Consideramos, assim, que esta dissertação apresenta um conjunto de possibilidades de criação artística a partir de um contexto ritual, tradicional, numa prática coletiva e popular e que pode contribuir para novas reflexões no campo da “cena contemporânea”.

¹ ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem. 1988

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Raimundo César Alves (Itapoan). **A Saga do Mestre Bimba**.
Salvador: P&A, 1994.

_____. **Bibliografia Crítica da Capoeira**. Brasília:
CIDOCA, 1993

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é Cultura Popular?** São Paulo:
Brasiliense, 1990.

_____. ARANTES, Antônio A. "Cultura popular e
folclore" In: Revista Capoeirando, nº3, 1995.

AREIAS, Almir das. **O que é Capoeira?** São Paulo: Brasiliense, 1983.

BARBIERI, César. **Um Jeito Brasileiro de Aprender a Ser**. Brasília:
CIDOCA (Centro de Documentação da Capoeira), 1993.

BENSE, Max. **A Pequena Estética**. São Paulo: Ed. Perspectivas, 1971.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é Folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRETAS, Marcos Luiz. "A queda do império da navalha e da rasteira – a
república e os capoeiras" In: Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos. Rio de
Janeiro, n.20.

BULAMARQUI, Anibal. **Ginástica Nacional: Capoeiragem Metodizada e
Regada**, Rio de Janeiro, 1928.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. "A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia" In: Cadernos CEBRAP, n. 21, jul/1988.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Atenas, 1990.

CARYBÉ. **As sete postas da Bahia**. Salvador. s/d

CARNEIRO, Edson. "Capoeira" In: Cadernos de Folclore. Rio de Janeiro: FNC.1975.

CASCUDO, Luiz Câmara. **Folclore do Brasil, Pesquisa e Notas**.
Brasil/Portugal: Ed. Fundo de Cultura, 1967.

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

_____. **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

CORDEIRO, Izabel C. de A. **A esportivização da Capoeira em Questão**.
Monografia do Curso de Educação Física. FEF/Unicamp, 1992.

COSTA, Lamartine. **Capoeira Sem Mestre**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1962.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1991.

DECANIO. **A Herança do Mestre Bimba**. Salvador: Coleção São Salomão, 1996.

Don Johnson. **Corpo**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira. s/d

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador" In: A Nova Arte de Gregory Battcock. São Paulo: Ed. Perspectivas, 1975.

DUROZOI; ROUSSEL. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 1993.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões**. Lisboa: Livros do Brasil. s/d

_____. **Mito do Eterno Retorno**. Lisboa: Ed. Perspectiva do Homem, 1988.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira. s/d

FISCHER, Ernest. **A Necessidade da Arte**. São Paulo: Circulo do Livro. s/d

FOCAULT, Michael. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1990.

FRIJÉRIO, Alejandro. "Capoeira, de arte negra a esporte branco" In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 10, VI4, RJ, jun/1989.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978.

_____. **O Saber Local**. Petrópoles: Ed. Vozes, 1999.

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

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Vértice, 1945.

HAMPATE BÂ. "A tradição viva" In: **História Geral da África**. Org. KIZERBO.
São Paulo: Unesco, 1982.

HOBES. Leviatã In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KNELLER, George. **Arte e Ciência da Criatividade**. São Paulo: IBRASA, 1973.

KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África I - Metodologia e Pré-História da África**. SP/Paris: UNESCO, 1982.

KOFES, Maria Suely. "E sobre o corpo, não é o próprio corpo que fala?" In:
Conversando Sobre o Corpo. Campinas: Ed. Papirus, 1985

LABAN, Rudolf Von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Ed. Summus, 1978.

LELOUP, Jean-Yves. **O Corpo e Seus Símbolos. Uma Antropologia Essencial**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

LEROI-GOURHAN, André. **O Gesto e a Palavra**. São Paulo: Ed.
Summus, 1978.

LEWIS, John Lowell. **Ring of Liberation: Deceptive Discourse in Brazilian Capoeira**. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

LIMA, Roberto Kant e LIMA, Magali. "Capoeira e cidadania, negritude e identidade no Brasil republicano" In: Revista de Antropologia. São Paulo: EDUSP, n.34, 1991.

MARINHO, Izenil Penna. **Subsídios para o Estudo da Metodologia do Treinamento da Capoeiragem**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

MAUSS, Marcel. "As técnicas corporais" In: **Sociologia e Antropologia**. vol II. São Paulo: EDUSP, 1974.

MORAIS FILHO, Alexandre Mello. **Festas e Tradições Populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Techno Print. s/d

MOURA, Jair. "Capoeiragem: arte e malandragem" In: Cadernos de Cultura, nº 2, Rio de Janeiro, 1980.

_____. **Luta Regional Baiana**. Salvador: Secretaria Municipal. s/d.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PASTINHA. (Mestre). **Capoeira Angola**. Salvador: Escola Gráfica N. Sra. De Loreto, 1964.

PEREIRA, Carlos & CARVALHO, Mônica. **Cantos & Ladainhas da Capoeira da Bahia**. Salvador: Ed. Via Bahia, 1992.

PIRES, Antonio Liberac C. S. **A Capoeira no Jogo das Cores: Criminalidade, Cultura e Racismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1937).**

IFCH/Unicamp, 1996

PLATÃO. *O Banquete* In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

PLAZA, Júlio. **Linguagem e Poética**. Mimeo.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1989.

REGO, Waldeloir. **Capoeira de Angola: Ensaio Sócio-Etnográfico**.

Salvador: Ed. Itapuã, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Souza. **O Mundo de Pernas para o Ar. A Capoeira no Brasil**. São Paulo: Ed. Publisher Brasil, 1997.

ROBATO, Lia. **Dança em Processo. A Linguagem do Indizível**. Salvador:

Centro de Estudos Didáticos da UFBA, 1994.

RODRIGUEZ, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. São Paulo:

FAPESP, 1998.

RUGENDAS, J. M. **Viagem Pitoresca Através do Brasil**. São Paulo: Liv.

Martins, 1972.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1983.

SANTOS, Marcelino dos. (Cobrinha Verde). **Capoeiras e Mandingas**. Salvador: Ed. A Rasteira, 1991.

SERRA, Sylvia Mônica Allende. **Empatia: Um Estudo da Comunicação Não-Verbal Terapeuta-Cliente**. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 1990.

SILVA, Soraia. **Profetas em Movimento**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/Unicamp, 1993.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A Negregada Instituição: Os Capoeiras no Rio de Janeiro**. Campinas: IFCH/Unicamp, 1993.

_____ “Capoeira de Angola, Capoeira do Brasil?” In: Revista Capoeirando, n.02. ,1995.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida: Por um Conceito de Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SHAFER, Kay. “Berimbau de Barriga” In: Monografias Folclóricas. MEC. 1977.

TAVARES, Júlio César. **Dança de Guerra: Arquivo-Arma**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 1984.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petropolis: Ed. Vozes, 1974.

_____ **Dal Rito al Teatro**. Bologna: Il Mulino, 1986.

_____ **Antropologia Della Performance**. Bologna: Il Mulino, 1986.

VIEIRA, Luiz Renato. **Da Vadiação à Capoeira Regional: Uma Interpretação da Modernização Cultural do Brasil**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 1990.

STUART, Hall. "A Questão da Identidade Cultural" In: Textos Didáticos. Campinas: IFCH/UNICAMP, nº18, dezembro/1995.

PERÍODICOS

REVISTA RASTEIRA, Campinas, junho/1994.

COLEÇÃO REVISTA CAPOEIRANDO, Nº 01,02, 03 E 04, Campinas: Instituto de Artes – Unicamp, FAEP.

ACERVOS PESQUISADOS

FUNDAÇÃO MESTRE BIMBA – Salvador - BA

MUSEU DO FOLCLORE EDSON CARNEIRO – Rio de Janeiro – RJ

TVE DA BAHIA – Salvador – BA

APÊNDICE

ROTEIRO DO VÍDEO DOCUMENTAL DA PESQUISA ARTÍSTICA*

ABREVIACÕES

PD – Plano detalhe
CL – close
PG – plano geral, todo corpo
PM – plano médio, até a cintura
PP – plano próximo, somente o rosto
GC – gerador de caracteres, palavras inseridas no vídeo
PD Mãos armando um berimbau

Primeira parte do vídeo

PD Mãos armando um atabaque

PD mãos tocando pandeiro

PD mãos tocando agogô

PD mão com incensário

CL mestre comprando o jogo: IÊ

PG jogo da capoeira - fusão com -

PM / PP / CL Depoimento da pesquisadora sobre sua relação com a pesquisa.

Inserts de fotos , revistas Rasteira e Capoeirando, imagens em vídeo do lançamento da revista Rasteira.

* Realizamos, na verdade, dois vídeos. O primeiro é um vídeo documental da pesquisa e o outro é a síntese artística, vídeo IÊ. Esta é a última versão do roteiro, no entanto, o trabalho realizado alterou alguns trechos aqui descritos, por ordem de adequação técnica e estética.

O Mundo da Capoeira

PG de uma roda de capoeira em sépia sobre o qual aparece em GC

“Capoeira é com se fosse uma planta que tomando-se o seu chá, ou utilizando-a de quantas formas forem necessárias, tem inúmeras serventias ao organismo e ao espírito humano. Por isso, e porque os elementos que compõe a capoeira são tantos, é que ela será sempre uma fonte inesgotável de descobertas”

(Mestre Almir das Areias)

Insert de gravuras de Rugendas e Debret

A capoeira é uma manifestação de raízes culturais africanas desenvolvida no Brasil durante a escravidão e vem sofrendo várias transformações até a atualidade.

Existem três principais mitos de origem, que estão implícitos na etimologia da palavra capoeira:

- Capoeira como mato ralo, faz referencia as clareiras onde os escravos se preparavam para a fuga;
- Capoeira como cesta de galinhas, faz referencia ao cenário onde os escravos de ganho também praticavam a capoeira;
- Capoeira como uma espécie de pássaro, refere-se a imitação dos movimentos dos animais em confronto.

PD – Imagens de jornais (manchetes)

Estudar a capoeira é sempre um empreendimento ambicioso pois ela trás diversas possibilidade de interpretação, considerada ao mesmo tempo como luta, dança, esporte, arte brasileira, religião, entre outras definições.

PG - Roda de capoeira

Nosso campo de observação foi definido, então, pelo momento de condensação das representações simbólicas da capoeira, ou seja, o “ritual da roda de capoeira”.

PD De partes dos corpos dos capoeiristas em uma roda de capoeira

Ritual é um complexo de ações que constróem simbolicamente um mundo paralelo, é a comunicação com o extraordinário, com o aquilo que está sobre-o-natural.

PD abrindo até PG de uma roda de capoeira

A “roda de capoeira” representa o lugar e o momento da criação desse “mundo da capoeira”, quando o tempo cotidiano fica suspenso, a relação espacial é “re-criada”, novas hierarquias são estabelecidas, cria-se, assim, uma nova ordem cósmica.

PM – circulo da roda (as pessoas sentando-se, formando enfim a roda)

Até PD do centro da roda

A consagração da roda de capoeira inicia-se pela indicação de um centro, o ponto de origem. O centro do circulo é onde concentra-se a força cênica. O centro da roda de capoeira é onde o capoeirista se expressa.

PM - PÉ DO BERIMBAU PM entrada de várias duplas (pelo menos três)

Não só o apontamento de um centro é importante assim como a passagem, o umbral que permite entrar e sair desse centro, no caso da roda de capoeira o pé-do-berimbau é o grande portal, por onde os performers entram e saem, se benzem, rezam, fazem suas louvações.

PM/PD um capoeirista com berimbau e dois abaixados, cantando a ladainha

A ladainha é um momento de preparação espiritual para o jogo, pedindo proteção ao seu Deus ou orixás e louvando seus ancestrais.

As ladainhas e chulas na “roda de capoeira”, trazem as narrativas de antigos mestres, sobre o tempo do cativo, dos mestres e dos capoeiristas famosos que já morreram. Esta é a narrativa mítica do mundo da capoeira

PP – capoeirista concentra-se, risca o chão, se benze e entra na roda (slow)

Para entrar na roda, os “preceitos” são realizados ainda no pé do berimbau, o capoeirista se benze e “fecha seu corpo”. Saindo para o jogo, ele cumprimenta os instrumentos, encosta a cabeça no chão e sai “por esse mundo a fora”.

PD – calça de capoeira

PD – camisa de capoeira

PD – guia/figa no pescoço

O corpo do capoeirista também é consagrado. A roupa branca, o banho de folhas antes da roda, a guia do seu orixá no pescoço, assim alguns Mestres preparam-se para ir a um evento de capoeira. Este corpo tem que passar também por uma preparação, para além do treino corporal.

É importante perceber que neste ritual o corpo do capoeirista é o lugar de apresentação de memórias inscritas. Existem simbologias interessantes no jogo corporal,

PG : Inserts em slow dos movimentos da capoeira: Queda de rins com a cabeça no chão, aú, macaco, corta capim, parada de mão e tesoura.

como os movimentos de inversões dizem sobre a força do que está por baixo e à margem e é capaz de subverter um sistema codificado.

PP/PD: movimentos de entrada no corpo do outro e a camera capta o vazio

Também o simbolismo do jogo de corpo que busca entrar nas brechas do outro, assim como entrar, perfurar as brechas do sistema.

PG – imagem de um círculo no chão (fusão) imagem das pessoas sentadas na roda

Os rituais são situações de reordenação da estrutura, novo processamento de significados e o grupo que atua pode ser considerado uma *communitas*, ou seja, um grupo que se encontra em situação liminar, de transição.

PG – imagem do mesmo cenário sem ninguém e volta a fundir com a imagem da presença das pessoas na roda (imagem embaçada, turva)

Essas situações de transição, são as mais favoráveis para que se gere os mitos, os símbolos rituais, os sistemas filosóficos e as obras de arte, como coloca Victor Turner. Isto porque o liminar é um estado onde não há estereótipos, tudo pode ser criado.

PP / PD – jogo da dupla de capoeiristas

O capoeirista ao atuar neste ritual da roda de capoeira pode mergulhar na densidade desse fazer e descobrir, para além do treino corporal, os simbolismos inscritos nessa prática e ao mesmo tempo gerar novas significações. Por isso consideramos que o aspecto artístico e criativo fazem o parte deste ritual.

INSERT – Imagens do espetáculo do Grupo, já registro em 8mm

Além de considerar a roda de capoeira como um ritual, ela apresenta também um caráter performático.

Há uma estreita relação entre ritual e performance que se dá pelo sentido velado de ambos. O ritual não possui um significado convencional, o simbolismo utilizado é “oculto”, ou seja mágico, considerando o aspecto mágico aquilo que está além do nível consciente, encontrado também na arte da performance. Por isso como melhor definição consideramos a roda de capoeira como um ritual performático

(linguagem performática)

PM/PP – Imagem da pesquisadora ou

As raízes ancestrais da arte da performance são as danças rituais.

Mas a partir dos anos 70 é que a performance tornou-se um gênero artístico, atrelada ao movimento da “arte ao vivo”, baseada numa linguagem híbrida, integrando dança, teatro, música, pintura, é a retomada da “arte total”.

É importante perceber que o processo de criação do performer é um remontar de imagens, gestos, objetos, textos, enfim toda matéria disponível do cotidiano que é recodificada. Esse processo é reconhecido como mito-poético.

GC: MITO-POÉTICO

É um processo de "reconstrução do mundo". Mas esse remontar o mundo não é algo completo, fechado, incita desmembramentos infinitos. Estamos nos defrontando com uma "linguagem gerativa", de livre associação, em contraposição a linguagem normativa usualmente utilizada. Por isso o caráter de obra aberta está presente, quando o público torna-se também interprete e participante da obra.

Percebemos na “roda de capoeira” traços marcantes da linguagem da performance:

GC Caráter ritulístico - SOBRE IMAGENS NARRADAS

as principais características do ritual da roda de capoeira:

- o pé-do-berimbau como de transposição do ordinário para o extraordinário
- a formação da roda no seu simbolismo circular e apontando para um centro condensador da força cênica
- a simbologia de inversão para entrada na roda
- a hierarquia das falas dos instrumentos, tendo o berimbau como mestre
- a figura do mestre de capoeira como protagonista principal, conduzindo o processo mítico

Áudio: ao fundo ladainha lê da volta ao mundo câmara

GC Híbridez e simultaneidade da linguagem – SOBRE IMAGENS NARRADAS

O jogo de capoeira utiliza uma linguagem híbrida, somando instrumentos, vozes, indumentária e linguagem corporal. Há coexistem de vários elementos que dialogam simultaneamente e a percepção desses se dá principalmente pela seletividade de cada interprete (público ou performer)

GC Caráter experimental - SOBRE IMAGENS NARRADAS

O jogo da capoeira tem como base a improvisação a partir de um repertório específico. Há o diálogo constante com o risco, com o inusitado, inesperado, seja a partir do estímulo do toque do berimbau, do movimento do parceiro ou da mensagem das músicas.

GC Processo de reconstrução do mundo – SOBRE IMAGENS NARRADAS

Gerada por grupos marginalizados socialmente, a capoeira dramatiza o desejo de libertação das pessoas que vivem em uma situação de opressão, a busca desta transformação está explícita na maneira como o capoeirista se move por dentro das brechas do corpo do outro assim como se move nas brechas do sistema.

GC Evento – SOBRE IMAGENS NARRADAS

A roda de capoeira é um evento, pois um jogo jamais se repete do mesmo modo, pelo princípio da improvisação. O público é testemunha de uma situação única.

GC Obra aberta - SOBRE IMAGENS NARRADAS

A capoeira é aberta a várias interpretações, o público completa a obra ao interpretá-la, assim como, o capoeirista-performer.

GC Aspecto mágico – SOBRE IMAGENS NARRADAS

o conjunto de atuações numa roda, desde a bateria de instrumentos, principalmente, o jogo corporal, instiga uma áurea de ilusionismo, de

deslocamento, através da alteração rítmica e a inversão corporal, movimentos que trazem uma grande leveza e desafiam a lei da gravidade. O jogo corporal estabelecido transporta o público para um universo sensível e não convencional.

Áudio: ao fundo o canto boa viagem

PM: Imagem da pesquisadora

Estes elementos captados serviram como suporte para o processo criativo.

GC - “A arte não tem compromisso com a verdade, mas com o sensível”

INSERT: imagens do laboratório criativo

Assim temos o ritual da roda de capoeira, onde o que se vê parece ser sempre a mesma coisa, mas na verdade são novos mergulhos trazendo à tona ressignificações não só dos movimentos coletivos do grupo como as transformações individuais.

PM: imagem da pesquisadora

Os Laboratórios criativos buscaram instigar esse processo de interpretação artística desse ritual performático, utilizando um processo mitológico, baseando-se num remontar de imagens/símbolos e movimentos.

Alguns movimentos e depoimentos registrados no Laboratórios com os capoeiristas serviram de base para a construção do processo final desta pesquisa-artística que foi a produção do vídeo-arte: *Iê*. A experiência deste trabalho aponta para uma possibilidade de olhar uma prática cultural de caráter ritual, tradicional, popular, e estar aberto para senti-la e interpretá-la teórica e artisticamente.

GC: OLHAR – SENTIR - INTERPRETAR

Depoimento dos performers sobre os laboratórios criativos e imagens dos laboratórios

Locução da pesquisadora – Consideramos o vídeo-arte IÊ :

GC Obra coreográfica aberta, processual, performática, contexto ritual, processo de bricolagem

Locução da pesquisadora - Esta obra teve como objetivo apresentar uma síntese poética do processo criativo da dissertação.

INSERT – imagens em slow de trechos do vídeo arte

Uma roda de capoeira amplificada pela linguagem da performance e do ritual. As imagens coladas e superpostas, no processo coreográfico, revelam as metáforas geradoras identificadas durante o processo da pesquisa artística. Estas metáforas geradoras suscitam a expressividade e a corporalidade do místico na roda de capoeira. Transpondo a movimentação corporal, podemos olhar por dentro desta corporalidade e desvelarmos o universo poético, místico, metafórico, gerador de interpretações que impregnam no gingar e movimentar de cada um.

PG : capoeiristas caminham em direção a camera e fade

Fazer capoeira não é jogar a perna pro ar, é um modo de ver e estar no mundo, é um jeito de corpo.

GC Fazer capoeira não é jogar a perna pro ar, é um modo de ver e estar no mundo, é um jeito de corpo.

FIM DO VÍDEO DOCUMENTAL

Roteiro VIDEO ARTE IÊ

ABREVIACÕES

PD – Plano detalhe
CL – close
PG – plano geral, todo corpo
PM – plano médio, até a cintura
PP – plano próximo, somente o rosto
GC – gerador de caracteres, palavras inseridas no vídeo

VÍDEO IÊ

Cena 1 / take 1 - PM Mestre abre o jogo
Mestre – (prolongado) IÊ !

Cena 2 / take 1 – PD de mão traçando com areia círculo no chão
Áudio – toque do berimbau / dançarina
Cena 2 / take 2 – PG de dançarina caminhando e formando um círculo com folhas.
Áudio – música de sons percursivos
Cena 2 / take 3 – Círculo de fogo / pirofagia
Áudio – toque do atabaque
Cena 2 / take 4 – PD de pedra caindo na água formando ondas circulares
Áudio – toque do agôgô

Cena 3 / take 1 - PM dois interpretes , um de costas para o outro, com os corpos encostados, andando no mesmo sentido, o interprete que anda de costas tem os olhos fechados, e o interprete que anda para a frente tem os olhos abertos.
Áudio – música espiritual/gospel – Black Mambazo

Cena 4 / take 1 – PD de olhos se fechando
Cena 4 / take 2 – CL de rosto com olhos se fechando
Cena 4 / take 3 – PP de rostos com olhos se fechando

Cena 5 / take 4 – PD de cobra - Fusão com –
Cena 5 / take 5 – PG movimentação rasteira dos capoeiristas
Áudio – Durante todos os takes da cena 5 teremos música percursiva

Cena 5 / take 1 – Fusão de imagens de formas espiraladas da natureza com a imagem da seqüência de movimentos de capoeirista

Cena 6 / take 1 – PD instrumento: berimbau

Áudio do berimbau

Cena 6 / take 2 – PD instrumento: atabaque

Áudio do berimbau e atabaque

Cena 6 / take 3 – PD pandeiro

Áudio do berimbau, atabaque e pandeiro

Cena 7 / take 1 – PD estrela de cinco pontas desenhada no chão

Cena 7 / take 2 – CL de mestre

Cena 7 / take 3 – PD da estrela de cinco pontas desenhada no chão, em cada ponta tem um elemento: navalha, berimbau, guarda chuva, chapéu e lenço.

Cena 7 / take 4 – PG mestre dá um aú para cada uma das pontas da estrela, pegando os elementos.

Cena 7 / take 5 – PM de mestre vestido com os elementos, tocando o berimbau mestre afasta-se da câmera e vira-se de costas para a mesma indo embora.

Mestre – (cantando) IÊ, vamo simbora, camará!

Créditos finais.

FIM DO VÍDEO ARTE



MAKING OFF DA GRAVAÇÃO DO VÍDEO ARTÍSTICO IÊ



