

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

Capoeira Angola e teatro: diálogos possíveis
para formação do ator

Marina Braga Campos

Belo Horizonte/ MG

Julho de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

Capoeira Angola e teatro: diálogos possíveis
para formação do ator

Monografia apresentada como requisito parcial para a
obtenção do grau de Licenciada em Teatro pela Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientação: Profa. Ms. Rita Gusmão.

Belo Horizonte/MG

Julho de 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO

Monografia apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau
de Licenciada em Teatro pela Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais.

Orientação: Profa. Ms. Rita Gusmão.

BANCA

Profa. Ms. Rita de Cassia Santos Buarque de Gusmão (orientadora)

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

Profa. Ms. Gabriela Christófaru.

Belo Horizonte, 09 de julho de 2012.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho se apresenta como o fechamento de um ciclo, o ponto de chegada de um caminho trilhado sobre desejos e sonhos diante de muitas perguntas, receios e erros. Muitos foram os que influenciaram essa trajetória transformando-a em curvas sinuosas, em voos libertadores, em cachoeiras purificantes, em balões super coloridos, em brincadeiras de roda, em excitantes caças ao tesouro. Todos os encontros me ajudaram a crescer, me fizeram reconhecer os meus pontos de vista, os meus anseios artísticos, o meu jeito de ver e lidar com o teatro. Agradeço a todos que de alguma forma fizeram parte desse percurso.

Agradeço especialmente à minha mãe, Rosalina, por sempre me apoiar e me ajudar como pode nas minhas escolhas, me aconselhando e compartilhando todos os momentos da vida, inclusive da vida acadêmica sendo minha maior e melhor referência bibliográfica.

Ao meu pai, Rogério, sempre presente e carinhoso, me dando força e coragem para ir em busca dos meus sonhos.

Aos meus irmãos, Fernando e Ivan, meus eternos heróis, companheiros de viagens e bobagens mundo afora.

À minha irmã Luísa, a princesa do meu castelo, que mesmo longe, sempre esteve bem perto, ali no espelho. Sempre me incentivando e abençoando rumo à felicidade.

À minha afilhadinha mais linda, Samira, por encher a vida da dindinha de alegria.

À Ana Cláudia, ao Sérgio e à Lívia pelo carinho e atenção.

Agradeço a todos os meus familiares: os baianos, os mineiros, os cariocas, os paulistas que me fazem conectar e ter orgulho das minhas raízes. Agradeço em especial a minha avó Clarice, que recentemente descobri também ser musicista e professora de expressão corporal, além de matriarca carinhosa e bem humorada, e uma bordadeira de mão cheia.

Agradeço também aos meus gatinhos: Malula, Biscoitinho e principalmente ao Farofinha, companhia fiel de muitos dos devaneios e pensamentos que aqui estão escritos.

Aos companheiros de “Ítaca- um estudo sobre o retorno”, por terem me acompanhado nesta viagem: Clarice Macieira, Daniela Costa, Gabrielle Heringer, Gabriela Lavinias, Lucas Costa, Décio Nogueira, Fabrício Trindade, Sílvia Andrade, João Valadares. Em especial, agradeço a Daniela Costa, companheira de todos os anseios de alma, por ter me encorajado na realização desse trabalho.

Aos amigos ainda não citados: Fábio Fritas, Juliana Correa, Marcos Vinícius Souza por fazerem da minha vida encontros de alegria e afeto.

Às minhas queridas maridas: Anna Paula Bezzerra, Maria Tereza Gandra e Raíssa Guimarães pelo compartilhamento de sonhos, coragem e afeto no universo insano da criação e do teatro.

À professora Rita Gusmão, por ter compartilhado o desenvolvimento deste trabalho e pela confiança em mim depositada.

Ao professor Marco Scarassatti, por ter me incentivado desde o início e ter auxiliado a encontrar o foco desta pesquisa.

Ao professor Fernando Mencarelli, pelo carinho e disponibilidade, sempre me orientando para o caminho da arte e educação que acredito.

Ao Rui Moreira e ao Maurício Ribeiro, por terem me acolhido com muita delicadeza e atenção no processo criativo do “Núcleo de Estudo sobre as Danças Negras Contemporâneas”, cuja experiência mobilizou questões de corpo e alma, impulsionando outras reflexões sobre o tema.

Ao Mestre João e ao professor Murcego, que me auxiliam no desvendar dos segredos da capoeiragem.

E a todos aos camaradas da vadiagem cujo encontro é sempre prazeroso no compartilhar essa arte de corpo e alma. Agradeço em especial a Lets, Pri, Túlio, Glauber, Tales, Maurício e Hiran pelas conversas, umas mais longas que outras, que me levaram a acreditar nesse trabalho.

Por fim, agradeço aos que me protegem e me guiam nesse mundo: a Yemanjá e Oxaguian, a Oxum e São Jorge, ao meu anjo da guarda e a todos os outros que guardam e fortalecem meu espírito e alma.

Agradeço a todos os Deuses, todos os Orixás, a Dionísio, aos mestres do teatro, aos mestres da capoeira, aos ancestrais que preservam e olham para essas duas artes.

Dedico este trabalho às minhas Ítacas:

Rosalina, Rogério, Luísa, Fernando, Ivan e Samira,

Habitantes de minhas memórias,

Minhas referências de ética e justiça, do que entendo por educação,

Sempre me apoiando e dando força para a realização dos meus sonhos.

Minhas ilhas mais preciosas

Por onde teço meus fios de ouro, laços eternos de amor e vida,

Pelos caminhos mundo afora.

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo estabelecer diálogos entre a Capoeira Angola e o Teatro, com o intuito de formular bases para a atuação docente na formação de atores, considerando como metodologia o princípio dialógico de Paulo Freire. O principal objeto de investigação é a experiência prática da autora durante o processo de criação do exercício cênico “Ítaca: um estudo sobre o retorno”, orientado pelo Prof. Dr. Fernando Mecarelli (EBA/UFMG) em 2010, do qual participou como atriz, pesquisadora e oficinaira. Esta monografia traz em seu arcabouço teórico autores que desenvolveram pesquisas e outras experiências práticas, nas quais as relações entre as duas artes foram refletidas em processos teatrais. Como autores referenciais, a autora dialogou com produções de: Mestre Pastinha (1960); Paulo Freire (1987); Klauss Vianna (1990); Márcia Strazzacappa (1994); Marcos Breda (1999); Larossa Bondía (2002); Ana Mae Barbosa (2003); Evani Lima (2008); Flávio Alves (2003). Foi possível perceber que a capoeira angola, como prática artística imbuída de valores simbólicos e estéticos próprios, pode estabelecer diferentes diálogos com os parâmetros da linguagem teatral e com o treinamento de atores, apresentando-se como um rico universo da cultura afro-brasileira a ser apropriada e explorada no ensino do teatro.

Palavras-chave: Ensino de teatro. Formação de atores. Capoeira Angola.

RESUMEN

Esta monografía tiene como objetivo establecer diálogos entre la Capoeira Angola y el Teatro, con el fin de formular las bases para una formación de actores, teniendo como principio metodológico la dialógica de Paulo Freire. El objeto principal de investigación es la experiencia práctica de la autora durante el proceso de creación del ejercicio escénico “Ítaca: um estudo sobre o retorno”, orientado por Fernando Mecarelli en el 2010, en la que participó como actriz, investigadora y oficineira. Esta monografía recoge a autores que han desarrollado investigaciones teóricas y otras experiencias prácticas, en las cuales las relaciones entre las dos artes hayan influenciado procesos teatrales. Como autores referenciales, la autora dialogó con producciones de: Mestre Pastinha (1960); Paulo Freire (1987); Klauss Vianna (1990); Márcia Strazzacappa (1994); Marcos Breda (1999); Larossa Bondía (2002); Ana Mae Barbosa (2003); Evani Lima (2008); Flávio Alves (2003). Fue posible percibir que la capoeira angola, como práctica artística impregnada de valores simbólicos y estéticos propios, puede establecer distintos diálogos con los parámetros del lenguaje teatral y con la preparación de actores, presentándose como un rico universo de la cultura afro-brasileña para ser apropiada y explorada en la enseñanza teatral.

Palabras-clave: Enseñanza teatral. Formación de actores. Capoeira Angola.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
INTRODUÇÃO	
Necessidade de que a arte dialogue com a cultura da qual faz parte	11
Capoeira como possibilidade técnica de diálogo com o teatro para a formação de um corpo cênico	13
Uma visão sobre o Teatro	16
Experiência prática: “Ítaca- um estudo sobre o retorno”	18
CAPÍTULO 1 A Capoeira: elementos históricos, práticos e simbólicos	21
CAPÍTULO 2 A capoeira angola como prática artística que dialoga com preceitos do treinamento de atores	38
2.1. O Treinamento do ator	38
2.2. A prática da capoeira como técnica de formação para o ator	43
CAPÍTULO 3 Análise da experiência prática: “Ítaca: um estudo sobre o retorno” e a experiência de uma docência compartilhada com o grupo	47
3.1. <i>Ítaca: um estudo sobre o retorno</i> – o lugar da experiência	53
3.2. A Capoeira Angola na montagem de “Ítaca (...)”	55
3.3. Reflexões sobre a docência	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS Capoeira Angola e Teatro: diálogos possíveis	61
REFERÊNCIAS	70

APRESENTAÇÃO

O corpo é o lugar de toda travessia na aventura humana.

Márcia Tiburi

Esta monografia parte de reflexões sobre duas práticas contínuas que vem atravessando o corpo de sua autora, paralelamente, nos anos de formação como artista e como docente de Teatro. Uma delas é o próprio Teatro, objeto de amor e estudo mais antigo, suscitador de perguntas e transformações ao longo dos onze anos de paixão intensa, que orienta, e desorienta, e através do qual a autora constrói seu caminho profissional e humano; e a capoeira, vivida na infância como brincadeira entre amigos-irmãos, que retorna em outro momento da vida como um ritual cotidiano, lugar da dilatação do tempo, da observação de si mesma, da experimentação de outras visões do mundo, da descoberta de seus jeitos de corpo, de crescimento pessoal.

O aprendizado de ambas as práticas, que tem no corpo seu lugar de existência e passagem, constrói e transforma afetos e memórias. São experiências formativas que conjugam as faculdades mentais e emotivas do humano, proporcionando uma educação do sensível, a construção de um corpo-arte, de uma presença íntegra, e promovem a ampliação da percepção corporal para o momento efêmero do jogo; este último, o elemento ativo que é compartilhado pelas duas maneiras de produzir conhecimento. Tanto a capoeira quanto o teatro tem seus caminhos desenvolvidos sobre o risco, conjugam passos rumo ao desconhecido, num espaço e num tempo ritualizados, com regras e éticas próprias, que tendem à transcendência, seja da consciência global humana, seja da própria arte.

Pretende-se aqui diminuir a distância que as separa; refletir sobre onde se complementam; quais são seus pontos de encontro e diálogo; seus caminhos diversos e paralelos. Nesta monografia, busca-se analisar a forma como a capoeira pode contribuir para a experiência teatral, propondo caminhos para sua utilização no ensino do teatro. Optou-se por desenvolver a reflexão sobre o ensino de graduação, estabelecendo como foco a formação do ator/atriz, em função das experiências práticas vivenciadas pela autora. O estudo aqui registrado continua em processo, e este recorte se baseia nas primeiras conclusões.

INTRODUÇÃO

Necessidade de que a arte dialogue com a cultura da qual faz parte

Refletindo sobre os dizeres de Evani Lima, em *Capoeira Angola como treinamento para o ator*¹ e procurando relacioná-los ao ensino do Teatro, se pode chamar atenção para o fato de que toda iniciativa que opta por perpetuar uma forma padronizada de formação corporal, dissociada da expressão cultural local, encontra-se em descompasso com os reclames da época pós-moderna, e, para o contexto deste trabalho, se pode dizer que, também, com a própria história da organização da formação em Teatro no Brasil. Isto porque, desde as primeiras experiências da Escolinha de Arte do Brasil, nos anos 1970, já se apresentava como importante a contextualização sociocultural para orientar o ensino da arte – sob influência da valorização do universo discente proposto por Paulo Freire - (BARBOSA, 2003). Mais tarde, com a criação do PRODIARTE – Programa Integrado de Arte Educação - pelo MEC, em 1977, foram instituídas formas concretas de integração com as culturas tradicionais locais, sendo objetivo principal do projeto: [...] “integrar a cultura da comunidade com a escola, estabelecendo convênios com órgãos estaduais e universidades” (Idem, 2003, p.4). Entre todos os programas do PRODIARTE para a expansão e a melhoria da educação artística na escola de 1º grau no Brasil, destacou-se o Projeto de Pernambuco, “o melhor definido teoricamente” (Ibidem, 2003), em que entre os objetivos específicos para enriquecer a experiência criadora de professores e alunos estariam: “Promover o encontro entre o artesão e o aluno; Valorizar o artesão e a produção artística junto à comunidade” (BARBOSA, 2003, p.4).

Nos anos 1990, a edição dos Parâmetros Curriculares Nacionais - Arte/Teatro também salienta a identificação e a valorização das manifestações artísticas locais e nacionais propondo “conteúdos que valorizem as manifestações artísticas de povos e culturas de diferentes épocas e locais, incluindo a contemporaneidade e a arte brasileira” (PCN, 1998, p.52). Buscando, assim, não apenas dar a conhecer características fundamentais do Brasil nas dimensões sociais, materiais e culturais, como meio para

¹ Salvador/BA: Secretaria da Cultura, 2008.

construir progressivamente a noção de identidade nacional e pessoal, mas também, o sentimento de pertinência ao país, e instituir junto ao papel formador da escola o apresentar a arte como uma manifestação de uma cultura e de um tempo histórico específico. Pode-se acrescentar que:

Contextualizar é situar o conhecimento do próprio trabalho artístico, dos colegas e da arte como produto social e histórico, o que desvela a existência de múltiplas culturas e subjetividades. (Idem, p.50)

Os conteúdos a serem trabalhados nos três eixos (fazer, apreciar e contextualizar) podem levar ao conhecimento da própria cultura, impulsionar a descoberta da cultura do outro e relativizar as normas e valores da cultura de cada um. O fazer, o apreciar e o contextualizar relacionados na aprendizagem mantém atmosfera de interesse e curiosidade na sala de aula acerca das culturas compartilhadas pelos alunos, tendo em vista que cada um de nós, no exercício da vida cotidiana, participa de mais de um grupo cultural. (Ibidem, p. 51)

Recorrendo à história da arte-educação no Brasil, percebe-se que desde os anos 1970, se pensa como necessário contextualizar os conteúdos e métodos à realidade da escola e do grupo de alunos. Não diferente dessas propostas o curso de graduação em teatro da UFMG, cujo trabalho de conclusão é esta monografia, também prevê a contextualização dos métodos de ensino-aprendizagem e resultados artístico-culturais produzidos ao entorno sociocultural a que pertence o aluno, como objetivo da formação artística almejada:

No processo de avaliação do ensino e da aprendizagem busca-se apontar para o profissional em formação o grau de desenvolvimento de suas competências técnicas e/ou pedagógicas, bem como a necessidade de contextualização cultural, social, econômica e institucional destas competências. (Projeto pedagógico do Curso de Graduação em Teatro - EBA/UFMG, 2006, p.10).

Pode-se, também, concordar com Lima (2008), quando diz que as proposições de formação artística, além de considerar as necessidades e especificidades culturais do grupo ao qual se aplicam, o que possivelmente a conduzirá a uma melhor compreensão do que seja a arte, ampliando a visão de mundo e o diálogo dos aprendizes com o universo circundante, devem fornecer ferramentas suficientes para a instrumentação de sua prática. Parte-se aqui de um pressuposto de que este tipo de condução do

aprendizado servirá tanto para a iniciação, no âmbito da educação básica, como para o âmbito da profissionalização, na educação universitária.

A formação artística e a compreensão da arte como atividade cultural e produtora de conhecimento numa sociedade servirão de parâmetros para a reflexão que segue e que tem início com um breve histórico sobre o envolvimento entre capoeira e aprendizado artístico e cultural. Segundo Armino Bião (1982, *apud* LIMA, 2008), a capoeira angola contém elementos técnicos e simbólicos úteis à prática teatral, pois além de ser uma prática que proporciona uma formação sensível e holística ao corpo, se apresenta como um lugar possível de diálogo do teatro com os referenciais culturais brasileiros. Ela se destaca pelo uso que faz de recursos corporais como equilíbrio, impulso, força, agilidade e flexibilidade, e se desenvolve a partir de uma filosofia de autoconhecimento, de conexão com elementos tradicionais do movimento e do canto afrodescendentes.

Capoeira como possibilidade técnica de diálogo com o teatro para a formação de um corpo cênico

Como experiência artística genuinamente brasileira, a capoeira foi introduzida à grade curricular de diferentes cursos de formação em Dança e Teatro no país. Proposta, entre outros, por Klauss Vianna, no curso de dança da UFBA, e Luiz Carlos Garrocho, no Centro de Formação Artística de Belo Horizonte – CEFAR, a capoeira foi tratada como uma manifestação cultural que, dentro de preceitos educacionais específicos, instrumentaliza alunos em formação para a elaboração de uma técnica corporal. O curso de Teatro da UFMG abrigou por três anos o Núcleo de Pesquisa da Capoeira Angola, coordenado pelo Prof. Dr. Jalver Bethônico (EBA/UFMG), que visava além de aulas de capoeira angola para atores, fomentar a discussão das interações entre as duas linguagens.

A prática da capoeira é atualmente objeto de investigação de distintas áreas de conhecimento, e se mostra cada vez mais procurada por pesquisadores da área das Artes Cênicas e de grupos de dança e teatro, no âmbito do treinamento e criação do artista cênico. Como exemplo, se encontra o grupo paulista de capoeira “Capitães de Areia”,

que não se trata de um grupo de teatro, mas tem como pesquisa a busca dos fundamentos ritualísticos da capoeira e que tem colaboração e participação de atores e diretores de teatro. Este grupo busca explorar a configuração espacial e a dinâmica do jogo-diálogo da capoeira para desenvolver a improvisação na esfera espacial e o aprendizado de prontidão, agilidade e atenção dos atores participantes.

A Prof^a. Márcia Strazzacappa (STRAZZACAPPA, 1994), escreveu sua dissertação de mestrado sobre a importância do treinamento do ator, propondo refletir sobre o desenvolvimento corporal deste em paralelo a outros artistas cênicos, como o bailarino, e cita a capoeira como uma das possibilidades de alcançar a capacidade de utilizar bem o corpo em cena. Atores Marcos Breda e atrizes como Evani Tavares Lima e Maíra Cesarino, escreveram suas dissertações de mestrado estabelecendo relações entre a capoeira e o teatro no âmbito do treinamento do ator, relacionando elementos da capoeira com a prática teatral. É sabido que a capoeira, atualmente, vem sendo praticada em diversos lugares do mundo, e é objeto de estudos corporais de diversos grupos e atores de teatro também fora do Brasil. Entre eles está o Grupo “Farm in the Cave”, da República Tcheca, que em sua penúltima visita ao Brasil, em 2010, fez oficinas de capoeira com Mestres locais; e o grupo “Arkadi Zaides”, de Israel, que em seu espetáculo QUIET, apresentado no FITBH-2012, revelou claras influências de movimentos da capoeira em sua coreografia, sendo um dos figurinos utilizados na apresentação uma blusa do Grupo de Capoeira Sementes de Angola do Mestre Jogo de Dentro, da Bahia.

No Rio de Janeiro, o espetáculo “Besouro Cordão de Ouro”, dirigido por João das Neves em 2007, e em Belo Horizonte o espetáculo “Ítaca: um estudo sobre o retorno”, dirigido por Fernando Mencarelli em 2010, bem como o espetáculo de dança “Insólito” dirigido por Rui Moreira, tiveram a capoeira como ferramenta técnica na preparação dos atores e bailarinos, tendo seus movimentos também incorporados às partituras levadas para a cena. Essas duas últimas experiências criativas serão mais bem analisadas posteriormente, por terem sido vivenciadas pela autora dessa monografia e se constituírem como processos artísticos referenciais na relação entre as linguagens.

A capoeira, como várias manifestações culturais tradicionais, apresenta um caráter pluridisciplinar, passível de ser analisado por diferentes áreas do conhecimento sem perder sua estrutura elementar. A presente monografia é parte de uma trajetória de pesquisa da autora e aponta uma análise sobre essa prática, orientada pelo processo de

formação para a docência do teatro. Apresenta-se como uma tentativa de reconhecer uma prática teatral que dialogue com preceitos da capoeira angola, segundo a formação sensível que esta proporciona, a partir do engajamento integral do corpo na ação em jogo. Pretende-se ver a capoeira como uma busca por referenciais da prática corporal brasileira, que se conectam ao caráter formador do ensino do teatro, para a educação sensível e para uma formação holística do ser humano, contudo, concentrando a reflexão no ensino de teatro para a formação de atores. Por fim, para efeito de recorte, este estudo tomará como base somente a capoeira angola, que será desenhada mais adiante como campo específico de conhecimento e com práticas próprias.

O pressuposto inicial desta reflexão visa esclarecer o pensamento da autora sobre o que se apresenta como fundamental na capoeira para o ensino do teatro voltado para a formação de atores. Vendo o aprendizado da atuação, e sua representatividade para o teatro, como parte integrante do entendimento da teatralidade, pretende-se, delinear uma visão pessoal da docente em formação sobre este aprendizado, acreditando que esse é o princípio que rege a base do processo de ensino e aprendizagem na área. Dando início ao projeto de explicitação de um percurso de formação em atuação, se utilizando da capoeira angola como uma técnica corporal que dialoga com as necessidades de treinamento de atores, procurar-se-á estabelecer as bases que sustentarão o diálogo entre esta e o teatro e que orientam a proposta educacional aqui idealizada. A experiência prática revelou a possibilidade e a pertinência do uso do jogo de capoeira angola e elementos de sua tradição para a elaboração de ações físicas, que puderam ser transpostas para a encenação, mostrando que este é também um caminho de utilização da capoeira no ensino do teatro. A seguir, serão apresentados conceitos essenciais ao aprendizado da teatralidade, que são subjacentes ao percurso de seu ensino. O objetivo é apenas estabelecer um tecido comum entre a reflexão e o leitor, para poder apresentar a proposta de ensino, nos capítulos seguintes.

Uma visão sobre o Teatro

Definir o que é Teatro é uma tarefa que deve partir da compreensão de que há quase tantos “teatros”, formas de compreendê-lo e utilizá-lo, quantos praticantes a fazê-lo. Segundo Ortega Y Gasset:

A coisa chamada Teatro, como a coisa chamada homem, são muitas, inumeráveis coisas diferentes entre si que nascem e morrem, que variam, que se transformam a ponto de, à primeira vista, uma forma não parecer-se em nada com a outra. (ORTEGA Y GASSET, 2007, p.20).

Apesar de haver multiplicidade na sua manifestação, existem características inerentes à linguagem teatral que sugerem a ideia do que o teatro seja como essência. Elementos que, embora sejam compartilhados com outras artes, são constituintes do evento teatral, caracterizando-o como tal. Embora haja, também, a possibilidade de retirar um elemento ou outro, substituí-lo, ressignificá-lo ou questioná-lo, apresenta-se como referencial para esse trabalho uma ideia, entre as muitas possíveis, do que venha a ser esta arte que acompanha o ser humano desde seus primórdios.

O evento teatral pode ser caracterizado da seguinte forma: pelo menos dois seres humanos, compartilhando um mesmo espaço e ao mesmo tempo, num comum acordo de cumplicidade para a construção de uma realidade fictícia temporária, com elementos de ludicidade. Esse acordo se estabelece na medida em que se aceita que o que está acontecendo faz parte do universo da representação, onde são utilizados outros parâmetros de tempo, movimento, ocupação de espaço e estímulos sensoriais, que servem para estabelecer um diálogo entre os envolvidos, compondo uma linguagem própria daquelas ações e que se denomina teatral. Os participantes desse acordo assumem os papéis que lhe cabem para fazer parte do jogo: uns são os atores e outros serão os espectadores. A função dos atores é criar e executar a proposta dessa outra realidade *para* e *com* os espectadores presentes; estes, por sua vez, se propõem abstrair as regras e comportamentos que são da realidade para entrar/compreender/apreciar as regras e formas de organização desse mundo outro, novo, ilusório e temporário (ORTEGA Y GASSET, 2007).

O teatro, essencialmente, é o jogo que se estabelece entre atores e espectadores, sendo sempre tão diverso quanto são os seres que dele participam. É um presente momentâneo e fugaz, existente no ato, no momento e no lugar onde se encontram aquelas pessoas, e talvez, posteriormente em suas memórias. Os atores e os espectadores constroem conjuntamente um universo lúdico em um espaço compartilhado: um ser humano diante do outro se permitindo ser afetado e permitindo-se afetar, mutuamente.

Sendo o teatro uma arte na qual o diálogo é via de ação, seu ensino deve ser pautado pela experiência de ambos os papéis que o constituem: do ator e do espectador. Para estes dois componentes do mesmo jogo, a mudança de parâmetro de ação, de acordo com o papel desempenhado, vem complementar a compreensão e o desenvolvimento dos aspectos materiais e lúdicos da linguagem. Cumprindo o papel de ator, desenvolve-se a habilidade de ação e de sedução para o compartilhamento e ao ser espectador, o olhar e a habilidade de reação lúdica e direcionada. O trabalho do espectador enriquece o trabalho do ator, ambas as vivências produzem significados e transformam o entendimento do objeto de conhecimento. A experiência no teatro se dá mutuamente, entre os presentes no evento teatral e o entendimento da linguagem se dá a partir dos dois universos, simultaneamente. Seguindo por este ponto de vista, pode-se dizer que o ensino do teatro deverá ser guiado por um processo criativo que culmine em um evento teatral e se basear na produção da experiência artística, a partir do que será possível elaborar o conhecimento em arte.

Neste sentido, faz parte do processo educativo o estabelecimento de uma metodologia que guie o treinamento daqueles que farão o papel de atores, como também de espectadores.

Neste estudo se seguirá a via do ensino dos atores, partindo da visão de que o corpo é a via de expressão da arte da atuação e que, como tal, necessita de um treinamento especial que conjugue o desenvolvimento de habilidades necessárias à expressividade em cena e à criatividade do artista. Pensando no desenvolvimento da consciência das possibilidades corporais, no desenvolvimento do uso do corpo pré-expressivo para a construção da cena e como prática corporal capaz de desenvolver a subjetividade do uso do corpo, é que se vislumbram caminhos de se utilizar a capoeira angola no treinamento deste, que será um corpo cênico.

As particularidades de um treinamento corporal para atores e possíveis relações com a prática da capoeira, serão explicitadas logo após a delimitação do universo referencial da prática da capoeira angola.

Experiência prática: “Ítaca- um estudo sobre o retorno”

A experiência artística, que aqui servirá como principal objeto de análise da prática do uso da capoeira e seus elementos simbólicos e estéticos no processo criativo de atores, foi realizada por um grupo de alunos do curso de graduação em teatro da UFMG, do qual a autora desse trabalho fez parte, no ano de 2010. Com o intuito de experienciar um processo de criação em conjunto, alunos da turma do primeiro semestre de 2007 organizaram-se, iniciando um grupo de estudos práticos orientado pelo Professor Dr. Fernando Antônio Mencarelli. No segundo semestre de 2010, foi aberta a disciplina Prática de Criação Cênica B, onde foram incorporados novos interessados ao projeto. Este processo resultou na apresentação do exercício cênico *Ítaca: um estudo sobre o retorno*, levado ao público no Espaço Preto, do prédio de teatro da UFMG, nos dias 03, 04 e 05 de dezembro de 2010.

O processo criativo foi organizado no formato de *workshops* variados, propostos pelos participantes, com o objetivo de proporcionar a troca de experiências e referências artísticas entre aqueles que compunham o grupo. Com base no texto “Odisséia” de Homero, e nas situações vividas pelos personagens da epopéia, cada integrante realizava um *workshop* que mobilizasse o coletivo ao jogo cênico, às relações, às trocas. A capoeira foi inserida no processo através de um dos *workshops* e como já havia sido e/ou era prática corporal de parte dos atuantes, foi facilmente aceita e integrada ao treinamento corporal dos atores, sendo também utilizada na criação de ações físicas.

Essa experiência artística representou um pontapé inicial para a autora rumo à pesquisa das confluências desses dois universos artísticos que, cotidianamente, habitavam seu corpo: a capoeira e o teatro. A análise dos primeiros pensamentos sobre os encontros entre essas artes é o objetivo desta monografia.

Curiosamente, ambos os universos, sejam a epopeia e a capoeira, advêm de uma tradição oral; muitas são as versões dos mesmos fatos relativos à capoeira, que aproximam os personagens e acontecimentos do universo das lendas e mitos.

Levando-se em conta o caráter dinâmico da cultura e os poucos registros escritos vindos dos próprios participantes de suas tradições, torna-se pertinente considerar alguns aspectos do uso de relatos orais como dados de pesquisa. Segundo o antropólogo Clifford Geertz (1989):

O etnógrafo “inscreve” o discurso social: ele o anota. Ao fazê-lo, ele o transforma de acontecimento passado, que existe apenas em seu próprio momento de ocorrência, em um relato, que existe em sua inscrição e que pode ser consultado novamente. Paul Ricoeur [...] pergunta, “o que a escrita fixa?” [...] o que escrevemos é o noema (“pensamento”, “conteúdo”, “substância”) do falar. É o significado do acontecimento de falar, não o acontecimento como acontecimento. [...] o que inscrevemos (ou tentamos fazê-lo) não é o discurso social bruto do qual não somos atores, não temos acesso direto a não ser marginalmente, ou muito especialmente, mas apenas àquela pequena parte dele que os nossos informantes nos podem levar a compreender. [...] A análise cultural é (ou deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação das conjecturas e não a descoberta do Continente do Significado e o mapeamento da sua paisagem incorpórea. (GEERTZ, 1989 *apud* LUCE, 2009, p.1).

Dessa forma, muitas das referências aqui presentes dialogam ou fazem parte do conhecimento adquirido pela autora através do contato com a tradição oral da capoeira, por meio de sua prática. Tanto pela prática da capoeira regional no âmbito escolar (dos 11 aos 13 anos) através do professor Cobrinha do Grupo Capoeira Gerais², como por treinos no Grupo Lenço de Seda³, ou pela participação mais longa e contínua no grupo Eu sou Angoleiro, que será mais bem apresentado em seguida, quanto através do contato com diferentes capoeiristas de distintas formações e participação em diferentes rodas e eventos⁴ em Belo Horizonte e, principalmente, na Bahia. Nesse trabalho de monografia se apresentam, portanto, as primeiras conclusões de uma pesquisa que se

² Mestre Mão Branca

³ Grupo de capoeira angola do Mestre Véio que realiza treinos organizados por diferentes alunos, no Centro Cultural da UFMG e na Escola de Teatro da UFMG.

⁴ “Iê dá volta ao mundo” - Encontro GCAP 2011 (Mestre Morais), Salvador/BA; VIII Lapinha Museu Vivo 2011 e IX Lapinha Museu Vivo – ACESA (Mestre João), Lagoa Santa/MG; “De vento em Popa 2012 – O Centro da Roda é o Centro da Vida” – Grupo Paraguaçu (Mestre Jaime de Mar Grande), Ilha de Itaparica/ BA.

pretende continuar e dessa forma enriquecê-la quanto aos referenciais. Não tendo a pretensão de abarcar todo o universo da capoeira e suas vertentes e nem todo caminho possível de encontro entre o teatro e capoeira, mas, sim, alguns pontos de diálogo percebidos durante esse percurso.

CAPÍTULO 1

A Capoeira: elementos históricos, práticos e simbólicos.

O estudo que se segue visa contextualizar a experiência prática de capoeira angola da autora partindo de um breve histórico sobre essa manifestação. Trata-se somente da eleição de alguns referenciais diante da complexa tarefa de se delimitar esta arte que, como fruto do universo cultural e especificidade de seu aprendizado, se faz apropriada e transformada, distintamente, por aqueles que a praticam. Não se pretende, portanto, abranger as discussões entre as diferentes visões sobre sua história e peculiaridades de distintas manifestações.

Elementos da História

A capoeira é considerada uma manifestação cultural brasileira, nascida e praticada pelos escravos afrodescendentes como um ritual de resistência à aculturação promovida pela escravidão. A “capoeiragem” ou “vadiagem”- como também costuma ser chamada - se apresentou como um treinamento dos escravos para o real combate numa situação de fuga e defesa da liberdade. Os movimentos plásticos são executados numa relação de luta e jogo, de ataque e defesa, fugas e investidas, entradas e saídas, que caracterizam a capoeira como um jogo de improvisação corporal, ritmada e influenciada por uma música e uma musicalidade específicas.

Essa prática de luta e jogo, atribuída aos negros brasileiros foi proibida por lei até 1930, quando o então presidente Getúlio Vargas, vislumbrando na capoeira desenvolvida na Bahia, por Mestre Bimba⁵, uma possibilidade de afirmação e fortalecimento de uma identidade brasileira, ascendeu-a ao *status* de manifestação cultural nacional. Assim, a capoeira, vista com bons olhos pela política populista do Estado Novo, teve sua prática autorizada sob a condição de realizada em espaços próprios para seu ensino, como academias esportivas e escolas de artes marciais, continuando a ser proibida em outros lugares (DE BRITO, 2010).

A capoeira de Mestre Bimba, nomeada por ele como “luta regional baiana” e que seria posteriormente conhecida como “Capoeira Regional”, se estruturava numa

⁵ Manoel de Reis Machado

maior aproximação à prática desportiva, chegando a incluir em seu repertório, movimentos de outras lutas como o *jiu-jítsu*, o boxe e a luta Greco-romana. A luta baiana surgia como “a arte marcial brasileira” vislumbrada na década de 1930 para ser introduzida e apresentada internacionalmente nas Olimpíadas, representando o país diante do mundo. A luta regional baiana de Mestre Bimba apresentava um caráter performativo e espetacular com acrobacias e movimentos virtuosos, o que também dialogava com o interesse do Estado em sua comercialização como atrativo turístico.

A Capoeira Angola

A Capoeira Angola aparece a partir de um movimento de afirmação da “capoeiragem” frente à Capoeira Regional de Mestre Bimba, tendo Mestre Pastinha⁶ como organizador e sistematizador dos fundamentos que a regem. Surge a partir da busca de sua “tradição pura”, oriunda das matrizes africanas e das rodas de rua que ocorriam em Gengibirra, situado no Largo do Tanque, na Liberdade, em Salvador (BA), onde antigos capoeiras⁷ tinham o costume de se reunir.

A Capoeira Angola se orienta segundo a ideia de que a capoeira seria a continuação de um ritual encontrado em Angola chamado “N’golo” ou “Dança da Zebra” (DE BRITO, 2010), sendo, portanto, uma afirmação da tradição e das raízes africanas na cultura brasileira. Essa característica aproximou Pastinha de vários artistas⁸ e intelectuais da época, que imbuídos do sentimento modernista de valorização do que pudesse ser considerado “genuinamente brasileiro”, buscavam manifestações culturais de valores “mais autênticos”, fortemente marcados por influências africanas e populares. O que influenciou diretamente os estudos da capoeira a partir da década de 1930.

Nesse contexto, Mestre Pastinha organiza a Capoeira Angola e inaugura a ideia de “linhagem”, legitimando a capoeira como advinda da África, assim como defendia o Mestre africano Benedito, seu próprio mestre. Suas contribuições à capoeira passam pela sistematização dos cantos, toques e a utilização dos instrumentos musicais segundo os fundamentos da orquestra dos velhos mestres da capoeiragem de Gengibirra, o uso da denominação Capoeira Angola e o uso obrigatório do calçado. Por determinação dos

⁶ Vicente Ferreira Pastinha

⁷ Existem, no universo da capoeira, vários nomes para denominar seus praticantes, entre eles: capoeiras, mandingueiro, angoleiros (para os praticantes da Capoeira e Angola), camaradas, etc.

⁸ O escritor Jorge Amado e o artista Carybé foram grandes amigos de Mestre Pastinha.

mestres, Pastinha assume em 1941, o “Centro Esportivo de Capoeira Angola” (CECA), onde sistematiza seus ensinamentos.

Mestre Pastinha e Mestre Bimba foram responsáveis pelo o início de um movimento de mudança da imagem dos capoeiristas, vistos como “vagabundos”, “marginais” e “desordeiros” que incitavam a violência e punham em risco a segurança pública (DE BRITO, 2010). Nos manuscritos de Pastinha sobre a capoeira, em Salvador em 1960 (MANUSCRITO,1960), ele reconhece a possibilidade dela se tornar uma luta muito violenta e perigosa, mas defende sua prática consciente como uma atividade amorosa e educada, muito mais próxima do jogo e da brincadeira, capaz de desenvolver o ser humano no campo físico, emocional e espiritual: *Muitos admira essa belisima luta, quando os dois camaradas joga sem egoismo, sem vaidade, é maravilhosima, e educada* (MANUSCRITO, 1960).

“Mestre Pastinha entra em depressão, sofre um derrame e em 13 de Novembro de 1981, cego e na miséria, passa para a honrosa condição de ancestral da capoeiragem baiana e mundial” (MAGALHÃES, 2006, p.8); com a comovente morte de Pastinha em 1981, Mestre Moraes⁹ que, então, residia no Rio de Janeiro, retorna a Salvador com o intuito de recuperar os ensinamentos e fundamentos da Capoeira Angola.

Em 1982, Mestre Moraes transfere seu grupo de capoeira - Grupo de Capoeira Angola do Pelourinho (GCAP) - para o Forte Santo Antonio em Salvador, onde inicia um trabalho de unificação e valorização dos velhos Mestres de Capoeira Angola, inclusive seu mestre, Mestre João Grande¹⁰, discípulo direto de Pastinha, que estava trabalhando em um posto de gasolina. Junto com Mestre João Pequeno¹¹, também discípulo direto de Mestre Pastinha, que reabriu o CECA no ano anterior, encabeçam um movimento em busca dos elementos da africanidade da capoeira tendo como base os fundamentos e o legado de Mestre Pastinha (DE BRITO, 2010). Como forma de respeito e homenagem, Mestre Moraes inaugura a utilização do uniforme amarelo e preto em seu grupo, cores do time de futebol Ypiranga de Salvador, onde Pastinha chegou a jogar. “As cores amarela e preta (...) hoje são usadas por grande parte dos

⁹ Pedro Moraes Trindade

¹⁰ João Oliveira dos Santos, atualmente dá aulas de capoeira angola em Nova York onde vive desde os anos 90.

¹¹ João Pereira dos Santos, falecido em 9 de dezembro de 2011, foi responsável pela reabertura do CECA, onde deu aulas de capoeira angola até a data de seu falecimento.

angoleiros, que se reconhecem como discípulos de Mestre Pastinha” (MAGALHÃES, 2006, p.8).

Esse movimento de “retorno às raízes” da Capoeira Angola, num momento de abertura política no Brasil, desencadeou o surgimento de vários grupos de capoeira angola pelo país, incluindo o grupo de capoeira angola *Eu sou angoleiro* do Mestre João, em Belo Horizonte – grupo do qual participa a autora desse estudo, principal universo referencial sobre a prática.

Em 2008, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, IPHAN, registrou a capoeira como Patrimônio Imaterial Brasileiro. O ofício dos mestres de capoeira foi registrado no “Livro de Saberes” e a roda de capoeira no “Livro de Formas de Expressão” (CESARINO, 2010). Atualmente, a capoeira é objeto do campo de estudo da etnocenologia, vista como uma manifestação cênica tradicional do Brasil inserida no campo da Performance Arte.

Mestre João e o Grupo de Capoeira Eu Sou Angoleiro, BH/MG

Eu Sou significa alma em todas as culturas, então Eu Sou Angoleiro é a alma que é angoleira, é o espírito que joga capoeira angola.

Mestre João Angoleiro

João Bosco Alves da Silva, o Mestre João Angoleiro, se iniciou na capoeiragem de rua na década de 1970, vivenciando os primórdios da capoeira angola em Belo Horizonte. Conheceu a capoeira através de Mestre Careca e Mestre Boca¹² antes de ingressar no terreiro de Mestre Dunga¹³ com quem treinou por sete anos. Segundo Mestre João: “Mestre Dunga fazia uma capoeira de rua que tinha elementos da capoeira regional e da capoeira angola” (MAGALHÃES e BERTOLINO, 2006, p.12). Em 1982, ele começa a treinar capoeira angola com Mestre Rogério¹⁴ com quem fica sabendo do resgate da capoeira angola e das pesquisas de Mestre João Pequeno e Mestre Moraes sobre as técnicas dos mestres mais antigos. Por indicação de Mestre Rogério, foi a

¹² Walter Ude, fundador do Grupo Folclórico Meninos de Sinhá, em 1977. Doutor em Psicologia Clínica e Social, professor da FAE-UFMG, atualmente se encontra afastado da capoeira.

¹³ Amadeu Martins, fundador da Associação de Capoeira Cordão de Ouro Eu Bahia A Senzala, uma das principais referências da capoeira mineira.

¹⁴ Rogério Soares, criador do Grupo Iúna, em 1983, primeiro grupo de capoeira angola de Belo Horizonte. Junto com o Mestre Índio, criou em 1992 o Grupo de Capoeira Angola Dobrada, residindo desde então na Alemanha.

Salvador para a primeira oficina do Mestre Moraes, que reunia depois de décadas os mestres antigos que estavam parados. Tendo permanecido em Salvador por dois anos sob orientação de Mestre Moraes e do Mestre Cobra Mansa¹⁵ (também do GCAP na época), Mestre João conviveu com os Mestres Curió, João Grande e João Pequeno. “Naquela época estava mais solto e eles mantinham constantes visitas ao Forte Santo Antonio onde a gente podia acompanhar suas aulas, então considero que minha formação também passou por eles,” explica Mestre João em entrevista para o 1º Volume da “Revista da Associação Cultural Eu sou Angoleiro” (MAGALHÃES e BERTOLINO, 2006, p.12). Em 1987, Mestre João retorna a Belo Horizonte, onde reorganiza um antigo grupo de capoeira previamente coordenado por Mestre Rogério, o Grupo Iúna, junto à Mestre Primo¹⁶, o capoeirista Wagner e Mestre Jurandir¹⁷. Em 1993, Mestre João funda o Grupo Eu Sou Angoleiro, recebendo de Mestre João Pequeno o título de Mestre de capoeira angola.

Em sua trajetória como capoeirista, vários apelidos acompanharam Mestre João: Joãozinho, João Bas, João Monge, João Angoleiro, João Espiritual. Grande parte deles remete à forte espiritualidade que rege sua prática, expressa na maneira de conduzir os trabalhos e orientar seus alunos. Para ele, a capoeira angola:

É um caminho. No inconsciente a gente tem esse processo de religião. ‘Sou discípulo que aprende e Mestre que dá lição. O segredo de São Cosme quem sabe é São Damião’¹⁸. São metáforas que nos plantam fundamento na consciência, e esse fundamento muitas vezes bate primeiro no inconsciente, porque o inconsciente não tem resistência. O fundamento bate lá e você inconscientemente vai seguindo um alinhamento com a verdade cósmica. Isso é coisa muito primorosa na cultura, nas culturas arcaicas, a metáfora. O falar indiretamente, o falar poético. (MAGALHÃES e BERTOLINO, 2006, p.14).

¹⁵ Sinésio Feliciano Peçanha, inicialmente integrante do GCAP, fundou o grupo FICA (Fundação Internacional de Capoeira Angola), que tem sede em Belo Horizonte desde 1996, organizada por Mestre Jurandir.

¹⁶ Edson Moreira da Silva, aluno de Mestre Rogério, participou da refundação do Grupo Iúna em 1989, onde permanece na coordenação.

¹⁷ Jurandir Nascimento, fundador da FICA em Belo Horizonte.

¹⁸ Trecho de uma música de capoeira que faz parte do universo de sua tradição (domínio público).

Mestre João também tem formação em dança afro, tendo sido aluno de Mamour Ba¹⁹, e coordena um grupo de dança chamado Companhia Primitiva de Arte Negra desde 1989, que integra dançarinos e percussionistas da cidade.

O Grupo de Capoeira Eu Sou Angoleiro tem várias frentes de trabalho nas periferias de Belo Horizonte e cidades do entorno, sendo uma delas realizada pelo treinel²⁰ Murcego (Fernando Ferreira) no Espaço Cultural Casinha no Barro Preto e na Unidade Municipal de Educação Infantil Alaíde Lisboa, localizada no campus da UFMG. Os treinos organizados por Murcego e as oficinas mensais realizadas pelo Mestre João são os principais referenciais práticos da capoeira angola da autora desse trabalho.

É importante lembrar que na história da capoeira existiram e existem, outros mestres que compartilham diferentes visões sobre essa arte, ora concordando e ora discordando das posturas dos mestres aqui citados. Contemporâneos a estes, muitos capoeiristas praticaram e desenvolveram sua arte sem que houvesse a preocupação do registro ou sistematização de seu trabalho como método. A capoeira de rua, realizada nos guetos, nas praças de periferias, praias, etc., nunca deixou de existir e nunca prescindiu do tipo de organização em grupo. E que os capoeiras mais antigos aprendiam jogando nas rodas, recebendo diversas influências ao mesmo tempo.

Muitos são os capoeiristas que relativizam a distinção entre capoeira angola e capoeira regional, uma vez que no momento do jogo, quem dita o ritmo é o berimbau e defender e atacar dependem também das demandas do adversário. Nas rodas de rua, principalmente, não importa seguir uma ou outra escola, o importante é jogar sua capoeira, respeitando, obviamente, as regras intrínsecas à sua organização e as da roda de que se participa. No entanto, a autora desse trabalho, tendo praticado ambas as modalidades e percebido no corpo diferenças nos dois treinamentos, busca nesse momento explicitar o porquê da eleição da Capoeira Angola para se estabelecer relações com o Teatro.

¹⁹Mamour Ba é músico percussionista, cantor e Mestre em Música pela Universidade de Versailles. Senegalês, vive a vinte anos em Minas gerais onde coordena uma escola de arte africana, voltada principalmente às músicas e danças de origens tribais e ao aprendizado de instrumentos percussivos.

²⁰ A formação dentro dos grupos de capoeira se dá através de etapas segundo o reconhecimento do desenvolvimento do capoeirista pelo mestre. De aluno se passa a Treinel (que é reconhecido como capaz de dar aulas de capoeira), Contra-mestre e Mestre.

Em seu mestrado sobre a utilização da capoeira no treinamento do ator, Marco Breda – ator praticante da capoeira regional – apresenta um estudo comparativo entre as duas modalidades através de oito características, que segundo o estudioso Alejandro Frigerio, qualificam a Capoeira Angola como arte. Esse estudo é também passível de críticas, na medida em que se podem ver algumas das características, ditas como pertencentes à Capoeira Angola, como características do jogo de capoeira em si, independentemente de sua vertente. Mesmo havendo discordâncias em relação a algumas conclusões de Frigerio, esse estudo se mostra pertinente para esta pesquisa por apresentar características do jogo de Capoeira Angola importantes para seu entendimento e que serão bases para estabelecer o diálogo desta prática com princípios do treinamento do ator.

Segundo Alejandro Frigerio (apud BREDA, 1999), as principais distinções do jogo de Angola em relação à Capoeira Regional, seriam:

1) **MALÍCIA:** um dos principais fundamentos da Capoeira Angola, a “malícia” consiste na habilidade de surpreender o adversário e, ao mesmo tempo, “fechar-se” e evitar ser surpreendido por ele. “O bom angoleiro está sempre “fechado”, preparado para os mais imprevisíveis movimentos de seu adversário” (BREDA, 1999, p.10). Junto à malícia está a picardia, o fingir estar desprotegido para abrir a guarda do adversário e então atacar de forma inesperada. Segundo Breda (1999), na Capoeira Regional, esses aspectos têm sido constantemente negligenciados em função da ênfase dada à velocidade, à força e aos movimentos acrobáticos, sendo aprendidos apenas após alguns anos de prática, enquanto que na Angola é uma das primeiras qualidades a serem desenvolvidas.

2) **COMPLEMENTAÇÃO:** o angoleiro sempre se movimenta em função do movimento do outro no jogo. Os jogadores jogam muito próximos e o movimento de um desencadeia o movimento do outro, estabelecendo um diálogo corporal em que se defende já pensando em como contra-atacar, e se ataca já pensando nas possibilidades de se defender. Um jogo de “pergunta” e “resposta” em que “[...] joga-se e deixa-se jogar, sem que ocorra um choque que quebre a harmonia do jogo de Angola” (BREDA, 1999, p.11). Na Regional, porém os jogadores se situam mais distanciados e a sincronização do jogo frequentemente é sacrificada em função da velocidade dos

golpes, acrobacias e da espetaculosidade, tornando o jogo mais virtuoso, mas com um menor grau de diálogo entre os jogadores.

3) **JOGO BAIXO:** A Capoeira Angola é predominantemente jogada no plano baixo, com pelo menos três apoios alternando-se entre mãos, cabeça e pés, em contato com o chão e desferindo-se golpes a pouca altura. Há uma contínua alternância entre os planos alto, médio e baixo, e a postura fundamental na ginga é normalmente mais curvada, privilegiando o encolhimento do corpo, em contraposição à Regional, que preza por uma verticalidade maior, uma maior extensão do corpo em função das acrobacias e movimentações no plano alto.

Esse “jogo baixo” é também conhecido como “jogo de dentro”, e o jogo no plano alto, com golpes em maior altura como “jogo de fora”. Sobre a primazia do encolhimento do corpo, Mestre João em seus treinos sempre relembra seus alunos da importância de nunca “travar” as articulações, deixando-as sempre flexionadas. *Mostre-me suas juntas e te direi se és angoleiro* (frase dita por Mestre João em treino realizado em maio de 2012). Isso se deve ao fato de que se havendo um golpe certo ou uma rasteira, as articulações flexionadas contribuem para uma melhor absorção do impacto e reorganização do corpo em desequilíbrio, ajudando na continuidade do movimento ao invés de resistir a ele. O angoleiro não resiste ao golpe, a defesa se realiza justamente em acompanhar o movimento do outro em sua proposta de sentido e direção e, a partir daí, defender e realizar um contra-ataque.

4) **AUSÊNCIA DE VIOLÊNCIA:** Segundo Breda (1999), os jogos de Angola são, antes de tudo, jogos. “O objetivo é ludibriar a movimentação do adversário e alcançá-lo (ou derrubá-lo) sem machucá-lo. É a primazia da sutileza sobre a brutalidade, muito embora, eventualmente, o jogo possa se converter também numa luta dura” (BREDA, 1999, p.12). A Regional apresenta uma ênfase no aspecto competitivo, onde se tornam mais frequentes as lutas e a violência. Segundo Breda, na Capoeira Regional, joga-se geralmente *contra* o adversário e não *com* ele, o que já vêm sendo reprimido por alguns Mestres da Regional.

Sobre o aspecto do uso ou não da violência, cabe ressaltar que são traços que variam de jogador para jogador, tendo influências do grupo que participam e o diálogo estabelecido dentro do jogo. Mesmo na Capoeira Angola, embora a maioria dos mestres

não permita que o jogo vire luta - parando o jogo na iminência de um confronto - e exista um ideal de “camaradagem” que faz parte da ética que orienta sua prática, não se pode garantir que não haverá violência. Nesse aspecto, acredita-se ser uma característica da capoeira (qualquer uma delas) ser ao mesmo tempo dança, luta e jogo passível de risco. O que se pode dizer sobre esse aspecto é que existe um fundamento ético da capoeira angola que instaura posturas em relação ao jogo e a própria utilização da técnica. Como não existe um ganhador e ambos os jogadores são responsáveis pela harmonia da movimentação e energia do jogo e da roda, o bom angoleiro percebe o nível do adversário, exigindo mais ou menos, segundo a sua capacidade de resposta. Tanto a covardia diante do menos habilidoso como a ousadia e o atrevimento do mais fraco, são atitudes que o próprio jogo trata de suprimir. Na capoeira “se recebe o que se dá”, por isso é de inteligente conduta assumir uma postura humilde diante do adversário, pois nunca se sabe o que esperar e a capoeira pode ser muito perigosa. Esses fundamentos são muito bem exemplificados pelas músicas cantadas nas rodas e que também tem a função de avisar, prevenir ou advertir quem está jogando. Algumas se referem aos tipos de postura citados anteriormente: “*Quem não sabe andar, pisa no massapé escorrega*”; “*Não bate na criança que a criança cresce, quem bate não se lembra, quem apanha nunca esquece*”; “*Miudinho cuidado esse jogo de angola é mandingado*”; “*Maior é Deus, pequeno sou eu, na roda de capoeira, grande pequeno sou*”; etc. Vista como luta e relacionando-a com outras artes marciais, na capoeira quanto mais se percebe a potência do treinamento virar uma arma violenta e letal, mais se é educado a não utilizá-lo para esse fim. O uso da violência é visto como uma atitude deselegante frente ao ideal da graça e malemolência do jogo de capoeira. Nos ensinamentos de Mestre Pastinha (MANUSCRITO, 1960) se cultiva a noção da capoeira como um jogo, no qual o adversário se apresenta como elemento essencial. Segundo o Mestre, existe um pacto de cooperação entre os capoeiristas diante do jogo, visto como um momento do encontro, do lúdico, da recreação, sendo os objetivos coletivos mais importantes que a afirmação individual e onde o mais valoroso é a troca, o sustentar de uma relação.

5) **MOVIMENTOS ESTETICAMENTE BELOS:** Importante em ambas as vertentes da capoeira, a beleza de seus movimentos é um dos aspectos mais importantes (BREDA, 1999). A diferença fundamental entre a Angola e a Regional é

que na Angola a beleza gestual é quase sempre subordinada à Complementação e à Malícia inerentes ao jogo. “Mais do que belos, os movimentos devem ser pertinentes ao jogo naquele momento, não deixando o jogador que os executa desprotegido” (BREDA, 1999, p.12). Na Regional, porém, é comum haver momentos em que se interrompe a fluidez do jogo para realizar acrobacias, o que torna o jogador momentaneamente vulnerável.

6) **MUSICA LENTA:** o ritmo do jogo de Angola é mais lento e cadenciado, comparado ao da Capoeira Regional. A menor velocidade faz com que os gestos sejam geralmente mais elaborados e executados com maior precisão (Idem, 1999).

A movimentação sobre o tempo lento e dilatado diante da contínua transferência de peso sobre apoios confere à Capoeira Angola um trabalho contínuo de contenção de energia no centro do corpo, como ocorre em outras práticas corporais em que o equilíbrio precário é a constante.

7) **IMPORTANCIA DO RITUAL:** “a Capoeira é um jogo com uma infinidade de pequenas regras implícitas que devem ser conhecidas e respeitadas por todos os participantes” (BREDA, 1999, p.13). Essas regras são apreendidas com a convivência nas rodas e as palavras dos mestres, quando se tornam necessárias. Estão entre elas: a forma de entrar na roda, o jogo sempre começa pela “saída do pé do berimbau”, como realizar as “chamadas”, etc. Tais regras existem e são valorizadas tanto na Regional quanto na Angola, mas nesta última, suas variações, complexidade e importância são ainda maiores.

8) **TEATRALIDADE:** a presença de elementos de teatralização é um dos aspectos mais tradicionais da Capoeira Angola.

Expressões faciais fingindo medo, raiva, prazer, alegria ou surpresa, gestos de mãos ou pés distraindo a atenção do adversário ou tentando induzi-lo ao erro, mimetismo de movimentos de animais, imitações, canções gestualizadas, manifestações de religiosidade e até transes mediúnicos (verdadeiros ou simulados) são elementos constitutivos do fascinante universo da Angola. (BREDA, 1999.p.13)

Na Capoeira Regional essa característica tornou-se bastante empobrecida com o enfraquecimento dos aspectos da Malícia e do Ritual em detrimento da competitividade.

Sobre o quadro comparativo entre as duas vertentes, mostram-se interessantes as diferenças percebidas pessoalmente por esta autora, através da experiência corporal em ambas as práticas. A relação de impulso e direção do movimento, tanto por apresentar movimentações distintas, quanto por apresentar planos diferentes de ação, torna a prática da Capoeira Angola muito diferente da Capoeira Regional. A relação com o ritmo lento na Capoeira Angola e a pouca distância entre os jogadores, exigem um controle maior da força, do ritmo e da direção do movimento, que fazem com que o seu impulso esteja sempre numa atitude de contenção e precisão em relação ao objetivo almejado.

A relação com o chão e com a queda também é um diferencial da prática da Capoeira Angola. O trabalho de flexibilização das articulações em um plano baixo, deixa o corpo do angoleiro mais perto do chão e com maior capacidade de receptividade a uma possível queda. Essa característica desenvolve uma relação mais próxima com o solo a partir da experimentação de diferentes apoios, trabalhando de forma mais consciente o estado contínuo de equilíbrio precário. O empurrar o chão para conseguir impulso para o movimento e o movimento contínuo de buscá-lo como apoio e amortecimento, desenvolve uma relação diferente da apresentada pela Capoeira Regional, que utiliza a impulsão do solo, na maior parte das vezes, para a realização de acrobacias. O uso da cabeça como um dos apoios possíveis do corpo com o chão possibilita uma contínua mudança de perspectiva e visão sobre o espaço e as possibilidades de movimento em relação a este, o adversário e outras possibilidades de ação do próprio corpo do capoeirista.

O ideal de Harmonia dos movimentos no jogo de Angola confere ao praticante uma maior fluidez de movimento, conferindo uma circularidade maior na dinâmica do jogo e uma ocupação mais uniforme do espaço da roda.

Em ambas as vertentes se desenvolvem a utilização de diferentes partes do corpo como alavanca, favorecendo o uso do menor esforço para a concretização de movimentos complexos.

Utilizando-se do mesmo estudo de Frigerio, Renata de Lima Silva em *O corpo que ginga* (2011), ainda ressalta como característica marcante, o Caráter do jogo:

O jogo é uma ação ou uma atividade voluntária, realizada dentro de determinados limites fixados de tempo e de lugar, de acordo com uma regra livremente aceita, mas imperiosa, provinda de um fim em si mesma, acompanhada por um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser algo diferente da vida corrente. Por essa característica, o momento do jogo da capoeira é repleto de uma magia ritualística, na qual se alia técnica (códigos pré-estabelecidos) e criatividade (improvisação). (SILVA, 2011, p.2)

A característica da improvisação diante de um repertório e o caráter momentâneo do evento, ressaltados por Silva, são aqui entendidas como características do jogo de capoeira, independentemente de sua linha.

Flávio Alves em seu artigo *Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira* (Campinas, 2003), qualifica os movimentos da capoeira (ambas as vertentes) segundo sua funcionalidade dentro do jogo. Ele os diferencia enquanto movimentos circulares, movimentos desequilibrantes e movimentos traumatizantes, e os define como:

I) MOVIMENTOS CIRCULARES: São movimentos flexíveis que desenham uma trajetória curvilínea no espaço. “Estes movimentos levam ou desencadeiam uma reação de defesa em espiral, isto é, a defesa não contra-ataca o golpe, mas deixa-se levar na mesma direção do ataque e, nesta intenção curvilínea, vai desencadeando-se um contra-ataque” (ALVES, 2003, p.4). A maioria dos movimentos na capoeira são circulares, acompanhando o espaço circular referente à roda. Exemplos de movimentos circulares: meia-lua, rabo de arraia, meia lua de compasso, ginga, esquivas, rolê, aú, chapéu de coro, pulo-deslocamento, saídas com giros, entre outros.

II) MOVIMENTOS DESEQUILIBRANTES: “São movimentos que objetivam deslocar o centro de gravidade, ou centro de apoio do adversário, de forma que este, sem apoio estável, caia por sua própria instabilidade de equilíbrio” (ALVES, 2003, p.4). A forma com que o adversário lidará com o desequilíbrio, dependerá de sua habilidade e desenvolvimento na técnica da capoeira. Por uma questão cultural, ninguém quer cair, e a queda é vista de forma negativa, fazendo com que os iniciantes na arte neguem-se a experimentar a sensação de desequilíbrio, vista como um aparente erro. A grande questão no aprendizado destes movimentos se dá justamente, e apenas

quando, o capoeirista aceita os momentos de queda e desequilíbrio experimentando diferentes maneiras de reestruturação do corpo. A partir do princípio de relaxamento da capoeira (que será explicado adiante) e da aceitação dos movimentos do outro, é que se descobrem as saídas mais adequadas para a continuação do jogo, utilizando-se da movimentação em espiral orgânica à matriz do corpo humano. A negação enrijece o corpo e pode causar lesões e quedas de maior impacto. São movimentos desequilibrantes: as rasteiras, a tesoura, as bandas, a boca de calça, entre outros.

III) MOVIMENTOS TRAUMATIZANTES: São golpes diretos. Estes golpes visam colidir o adversário, mas tendem a não atingi-lo por uma questão ética da capoeira (assim como outros golpes que se aplicados realmente são de extrema violência). O capoeirista assume a intenção de ataque que desestabiliza o oponente. “O golpe não foi consumado, mas serviu de aviso para que o adversário preste mais atenção no jogo. Esta atitude parece ser mistura entre cordialidade e ironia [...]” (ALVES, 2003, p.4). As defesas podem ser também diretas, representando recuos em outros planos ou em linhas perpendiculares ao movimento. São movimentos traumatizantes: chapa de frente, chapa de costas, martelos, cabeçadas, etc.

Sobre os padrões de movimento no jogo de capoeira, Alves também destaca o relaxamento como um princípio básico para o corpo no aprendizado dela. “O conceito de relaxamento é aqui entendido como um estado corporal de prontidão, que possibilita a aplicação e reestruturação de um programa motor, de acordo com as demandas de uma situação” (ALVES, 2003, p.2). Segundo Alves, no relaxamento, a noção de prontidão parece ganhar outro significado, semelhante ao conceito de estado de alerta, no qual, [...] *o esquema motor previamente requisitado está sujeito a sofrer imprevisíveis remanejamentos, que fogem de qualquer possibilidade de reestruturação a nível cortical* (ALVES, 2003, p.2). O corpo relaxado favorece a improvisação frente ao ataque-defesa do oponente, pois o estado de prontidão dinamiza o corpo fazendo com que os pontos de equilíbrio corporal fiquem em constante transposição. Esse relaxamento é visível, sobretudo durante a ginga e é o que favorece a Complementação, descrita anteriormente, e possibilita que o jogador se machuque menos numa possível queda ou golpe assertivo.

Ao estudo realizado por Alves, mostra-se pertinente acrescentar os movimentos da Capoeira Angola, ligados à religiosidade, intrínseca a sua prática. A capoeira se assemelha a práticas tradicionais orientais como a Yoga, com posturas e movimentações próprias que trabalham o equilíbrio psicofísico de seus praticantes com intensa relação com a espiritualidade que lhes corresponde.

D) MOVIMENTOS E POSTURAS RELATIVAS À RELIGIOSIDADE:

As posições de “chamada”, a “descida ao pé do berimbau” e jogo de “mandinga” são típicas demonstrações desse aspecto no jogo.

As “Chamadas” são realizadas durante o jogo e servem como um tipo de “pausa” quando um dos jogadores sente que a dinâmica do jogo foi comprometida por ter ocorrido um golpe assertivo, por estar fora do ritmo, não haver um diálogo, etc. Vista por Breda como *uma espécie de ritual dentro do ritual* (1999, p.19), a Chamada são posições de “chamada de energia”, que convidam o oponente para um novo recomeço; obviamente, como tudo na capoeira, pode ser uma estratégia maliciosa para pegar o adversário desprevenido. As chamadas de uma forma geral são posições em que ocorre o enraizamento dos pés, concentração de força no centro do corpo e o alongamento dos braços lateralmente como uma cruz, direcionando-os para o chão ou para o céu.

A “descida ao pé do berimbau” é onde todos os jogos começam. Trata-se de uma reverência à bateria, principalmente aos berimbaus que normalmente são tocados pelos capoeiras mais antigos e mestres. Normalmente no início dos jogos são feitas reverências que tocam o chão com a cabeça, como a queda de rim, ou a parada de três; e realizados jogos de “mandinga” para pedir proteção no jogo que se iniciará.

A “Mandinga” pode se referir à Malícia, ao jogo corporal do capoeirista que engana o adversário ou à capacidade do jogador de chamar e manipular energias que o ajudam e protegem no jogo. Caráter que confere uma religiosidade à sua prática. Para Renata Silva, [...] *a mandinga também diz respeito à crença e ao envolvimento com os aspectos místicos que envolvem a capoeiragem* (SILVA, 2011, p.2). Movimentos de mandinga normalmente são desenhos e formas feitos com as mãos no chão, mas também podem ser um modo de criar situações que não existem para distrair o adversário: fingir jogar terra para o alto, ou chamar atenção para algo fora do jogo para distraí-lo, fingir que machucou para chamá-lo para perto, etc.

O toque da palma da mão no chão, principalmente próximo à bateria, é um movimento ligado ao de recepção de energia. Como em outras atividades religiosas, a palma da mão é vista na capoeira como um lugar de troca de energia com o meio. A palma da mão no chão é também uma simbologia da ligação com a terra, com as forças da natureza, ou ligadas à religião, que conferem proteção, força e equilíbrio.

Também como merecedora de destaque, encontra-se a ginga como movimentação específica do jogo de capoeira.

II) GINGA: A ginga é por onde se inicia todo o aprendizado da capoeira. Para Mestre Pastinha,

Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além de ser sua característica fundamental. A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino. (PASTINHA, 1988, p.40)

Utilizando-se das palavras de Alves, a ginga é uma (...) *movimentação semicircular de pélvis e pernas que traçam uma parábola intercalada, em cada um de seus pontos, por uma possível atitude (ataque ou defesa). Desta maneira o corpo se torna receptivo a qualquer situação* (ALVES, 2003, p.2). A ginga está em constante relação com o ritmo da bateria e constitui-se na capoeira angola como um movimento espelhado com o adversário, numa primeira harmonização do jogo. Segundo Breda, a ginga assume várias funções simultâneas:

Torna o jogador um alvo mais difícil de ser atingido pelo adversário; possibilita visão e movimentação em várias direções ao mesmo tempo; permite defesa e ataque simultâneos contra vários adversários; proporciona equilíbrio dinâmico, na troca constante de pontos de apoio e diferentes distribuições do peso corporal; cadencia o ritmo dos movimentos corporais do jogador, trabalhando no tempo e contratempo; trabalha o movimento básico, a partir do qual todos os movimentos de ataque e defesa se originam. Mais do que a educação para o jogo em si, a *ginga* ensina a postura do capoeirista perante a vida. A dançar conforme a música, a estar sempre disponível, sempre em movimento e em mutação. (BREDA, 1999, p.14)

Além dos elementos corporais explicitados acima, o estudo da capoeira também abarca o aprendizado técnico de seus instrumentos e das cantigas de seu universo

musical, que cadenciam, determinam e influenciam o jogo dos capoeiristas no momento da roda.

Como organizada por Mestre Pastinha, a bateria na Capoeira Angola é composta basicamente por: um atabaque, um ou dois pandeiros, três berimbaus (Gunga, Médio e Viola), um reco-reco e um agogô, podendo haver variações entre os grupos de capoeira. O uso de três berimbaus deriva da relação estabelecida com os três atabaques utilizados no candomblé (rum, pi e le). Com uma distinta relação entre alturas (o Gunga é mais grave que o Médio, este, por sua vez, é mais grave que o Viola), alcançadas pela diferença do tamanho de suas caixas de ressonância (cabaças) e tensão no arame. Os berimbaus apresentam diferentes funções entre si, cabendo ressaltar aqui apenas a função do Gunga. O Gunga é tocado pelo responsável da roda, normalmente o mestre ou o capoeirista mais velho, e é a partir dele que se inicia o jogo, e é também ele quem indica seu término. É costume, e visto como demonstração de respeito, oferecer o Gunga, ou os outros berimbaus, aos capoeiras mais graduados quando estes chegam na roda. É o Gunga quem estabelece o tipo de ritmo a ser tocado (toques de angola, são bento grande, são bento pequeno, iúna, entre outros) e é ele quem inicia o canto, estabelecendo todos os outros da roda como integrantes do coro. Outros capoeiristas da bateria podem puxar o canto se autorizados e demandados pelo responsável. É importante lembrar que isto depende da organização interna, que varia de roda para roda, de grupo para grupo.

Os cantos na capoeira também apresentam variações e funções distintas. A Ladainha é obrigatoriamente cantada por quem toca o berimbau Gunga. São canções em ritmo de lamento que lembram sempre alguma história, um mestre ou um fato importante. Serve como introdução da roda e do toque da bateria, que tende a não ser interrompido a partir de então. Os tocadores da bateria se revezam aos poucos (um, ou dois por vez) e somente no intervalo entre um jogo e outro. Durante a Ladainha são tocados apenas os berimbaus e um dos pandeiros, entrando pela ordem: Gunga, Médio, Viola e pandeiro.

Após a Ladainha, é cantada a Chula, uma cantiga de pequenas estrofes, onde todos os instrumentos entram e o coro responde. A Chula apresenta um caráter de louvação, a Deus, à capoeira, aos mestres.

O Corrido vem logo depois da Chula, são canções no formato de pergunta e resposta onde uma pessoa canta (normalmente quem está com o Gunga, ou alguém que

esteja tocando berimbau) e o coro responde. Os corridos são cantados durante toda a roda e estabelecem diálogo direto com quem está jogando, seja para avisar, advertir ou cadenciar o jogo. As melodias das músicas de capoeira podem sofrer variações sendo cantadas diferentemente em cada grupo, também aderindo a regionalismos e características próprias de quem as estiver cantando. Mesmo com um formato bem definido e tendo refrãos e frases conhecidas proferidas durante a roda, as músicas podem apresentar um alto grau de improvisação, de acordo com o que está acontecendo no jogo, apresentando também uma abertura à subjetividade. Segundo Patrícia Luce (2009),

As cantigas de capoeira são fontes de ‘literatura oral’ desta performance afro-brasileira. Apresentam características que permitem conhecer a história desta manifestação cultural no Brasil e de seus sujeitos na história. (...) Enquanto conhecimento oral permite a preservação e reconstrução da memória coletiva dos capoeiristas, através dos fundamentos e tradição que transmitem. Formam, ainda, a identidade do grupo no momento da roda de capoeira. Definem, junto com os instrumentos musicais na capoeira, a forma do jogo. Trazem constantemente, através de seus diálogos, o espectador para dentro da dinâmica da roda de capoeira, como participante do processo, testando sua atenção e conhecimento sobre os fundamentos da capoeira. Criam um código de conduta que define a filosofia de vida do capoeirista, a forma como ele deve interagir com o mundo. (LUCE, 2009 , p.9)

Saber ler as “entrelinhas” das cantigas de capoeira faz parte de seu aprendizado, sendo uma importante fonte da história oral que contribui para a preservação de sua memória e compreensão dos seus significados tradicionais.

Estabelecidos alguns parâmetros que caracterizam a Capoeira Angola, enquanto prática corporal na qual se desenvolve uma técnica, a partir de regras éticas e estéticas próprias, pretende-se no capítulo 2 estabelecer a Capoeira Angola como formação técnica adequada ao ensino de atuação para atores. Esse diálogo parte de estudos sobre a importância de um treinamento corporal, e as necessidades corporais e expressivas a serem supridas por este.

CAPITULO 2

A capoeira angola como prática artística que dialoga com preceitos do treinamento de atores

2.1.O treinamento do ator

Qual o objeto de estudo do ator? As escolas teatrais? A representação? Não deveria ser o estudo do corpo? O ator, assim como o bailarino, é o seu corpo. Sua arte está nele. No Ocidente ainda se separa o ator do bailarino. No Oriente o “performer”, o “ator-bailarino” é uno. (...) Quem representa? Quem realiza as ações? O ator ou o bailarino? O que eu sou? Atriz? Bailarina? (STRAZZACAPPA, 1994, p.52).

Em sua dissertação, Márcia Strazzacappa (STRAZZACAPPA, 1994), pesquisa e discute a questão das técnicas corporais na formação de atores. Segundo a autora, a partir dos anos 1980, novas estéticas teatrais chegaram ao Brasil apresentando uma tendência em diminuir a distância existente entre teatro e dança. Eugênio Barba criador do teatro antropológico e desencadeador dessa corrente, inclusive no Brasil por causa do trabalho de pesquisadores que estudaram com ele, chama a atenção para que a diferenciação entre teatro e dança é uma característica relativamente nova e própria da cultura ocidental. Segundo ele, as culturas orientais trabalham com o conceito de ator-bailarino, também utilizado por ele, pois sendo o trabalho, tanto do ator quanto do bailarino, a busca de um corpo expressivo em cena, não haveria distinções entre os princípios que regem o treinamento para as duas artes (BARBA, 1995).

O surgimento de novas estéticas que mais buscam mesclar as duas artes que delimitar suas áreas de abrangência, como a *dança-teatro*, *teatro de metáforas*, *teatro coreográfico*, etc., exige:

(...) o surgimento de um novo artista, capaz de responder às novas solicitações. Não basta saber representar. O ator deve ter domínio do seu corpo, do seu movimento, deve ter musicalidade, ritmo, precisão. (STRAZZACAPPA, 1994, p.02)

Características estas que, segundo Strazzacappa, dificilmente são encontradas na maioria dos atores. Para ela, o problema decorre do fato de que nas escolas de formação de atores, o corpo ainda é tratado como um fator secundário, abordado em atividades pontuais e pouco consistentes que não favorecem o desenvolvimento do domínio corporal deste ator durante todo o seu percurso. Segundo ela, o que resulta na formação de indivíduos incapazes de atender às demandas do mercado, sendo substituídos muitas vezes por pessoas com formação em dança, por se acreditar ser mais fácil em um mesmo espaço de tempo um bailarino aprender técnicas da expressão vocal do que um ator desenvolver um domínio corporal como o de um bailarino (Idem, 1994).

A falta de uma prática corporal continuada que instrumentalize o corpo a uma técnica específica, faz com que, geralmente, os atores não explorem completamente o potencial expressivo do corpo por falta de intimidade em lidar com seus próprios movimentos. Essa defasagem traz à tona a necessidade da elaboração de um treinamento corporal do ator para conquista e desenvolvimento das habilidades necessárias à sua arte, e deve, a nosso ver, fazer parte da formação docente o entendimento da necessidade de fazer a opção por uma metodologia para este trabalho.

O corpo em-cena (STRAZZACAPPA, 1994), relata a experiência de aplicação de uma disciplina para alunos do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da UNICAMP, organizada segundo a observação de problemas apresentados por atores em distintas experiências docentes vivenciadas pela autora. Segundo o estudo, atores que não realizavam uma prática contínua de alguma técnica corporal apresentavam, em ordem de gravidade: *indisciplina; incapacidade de observação/reprodução de movimento; falta de domínio de (um) vocabulário; falta de domínio de conceitos técnicos; dificuldade de percepção da relação espaço-temporal* (STRAZZACAPPA, 1994, p.11). Habilidades que, segundo ela, derivam da falta de desenvolvimento por parte dos atores de alguma técnica de treinamento corporal.

Com o intuito de suprir as defasagens do âmbito do trabalho corporal apresentados, Strazzacappa formulou a disciplina *Técnica Corpórea: introdução*, como uma proposta prática de treinamento apropriada de diferentes técnicas corporais, entre elas, a capoeira.

A base teórica dessa experiência adveio principalmente dos estudos por ela realizados dentro do grupo de pesquisa Projeto Oficina do Movimento²¹, orientado pelo professor de anatomia, cinesiologia e fisiologia aplicados à dança do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, José Antonio Lima.

Lima orientava nossas investigações somando seus conhecimentos oriundos da medicina aplicados a um grupo de diversas formações técnicas (dança clássica, moderna, dança contemporânea, capoeira, break e danças nordestinas). (STRAZZACAPPA, 1994, p.9)

Esse grupo heterogêneo, tanto em formação, quanto em tempo de dedicação a uma mesma técnica, propunha uma pesquisa prática se reunindo quatro vezes por semana, totalizando uma carga horária de 12 horas semanais. Nesses encontros os participantes experimentavam movimentos, comparavam exercícios das diferentes técnicas, descobriam possibilidades motoras e analisavam os diferentes resultados encontrados da aplicação de um mesmo exercício em indivíduos com formações corporais distintas.

Os estudos realizados pelo Projeto Oficina de Movimento na UNICAMP tiveram como resultados: um espetáculo intitulado “Quadros de uma exposição”, que mostrou que era possível se chegar a um resultado estético a partir de uma pesquisa técnica, e a codificação de uma sequência de exercícios de força e alongamento musculares denominada “condicionamento motor para o artista cênico”, que foi a base para a organização da disciplina por ela ministrada.

Cabe aqui fazer um diálogo com a dissertação *Elementos de capoeira na preparação do ator* (1999), de Marco Breda, na qual, por meio de entrevistas com conceituados profissionais da Preparação Corporal no Brasil, o autor buscou apontar caminhos para o treinamento do ator, vendo-o como o desenvolvimento do uso consciente e deliberado do corpo, com a finalidade de construir sistemas de comunicação no palco. Alguns recortes desses relatos são interessantes de serem mencionados para complementar o pensamento de Strazzacappa, mas também, para o estabelecimento das relações entre a prática da capoeira no treinamento de um corpo cênico, que serão explicitados em seguida.

²¹ As pesquisas e estudos cinesiográficos desenvolvidos nesse projeto renderam ao orientador o prêmio da APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte de “melhor pesquisa em dança” em 1989.

Segundo Breda (1999), Angel Vianna sugere que a utilização do corpo artisticamente:

(...) pressupõe conhecimento, consciência, portanto o ator deve ser sensibilizado na totalidade. (...) A preparação corporal proporciona ao ator o conhecimento do espaço, aumentando as possibilidades de por onde e como se dirige a um ponto. Proporciona uma melhor percepção dos objetos do espaço e do grupo; conhecimento e melhor uso das qualidades de movimento, peso, tempo, espaço e fluxo. Tendo consciência da totalidade, o ator apresenta novas possibilidades na construção do personagem. O texto, a fala, o corpo do personagem e o espaço onde atua podem ganhar uma poderosa projeção, pois será a manifestação de sua totalidade. É fundamental para o artista a busca do autoconhecimento. (BREDA, 1999, p.22)

Acredita-se que práticas que tratem o corpo holisticamente (no âmbito físico-mental-emocional) são capazes de formar o ator em sua totalidade, sendo também importante ferramenta no caminho do autoconhecimento. Tendo à vista que a matéria prima da criação do ator contém suas memórias, percepções e suas próprias formas de se relacionar com o mundo, torna-se importante que faça parte da preparação para o seu ofício práticas que o conectem consigo mesmo.

Para definir os objetivos a serem alcançados com o treinamento corporal de atores, Ariela Goldman utiliza a seguinte metáfora:

(...) a disponibilidade de uma criança de 3 anos e a simplicidade de uma letra do Cartola. Simplicidade no sentido do essencial, da falta de autoindulgência. E fazer o ator perceber que não há trabalho de corpo se a cabeça não está junto para que se entenda a fala (o texto) e para que o corpo responda a ela como consequência não só na voz, mas como um movimento que se cria dentro do ator. (apud BREDA, 1999, p.22)

Pode-se entender que o treinamento precisa estimular a liberdade de reação e o “deixar-se afetar”, por serem fundamentais ao jogo cênico. Dessa forma, torna-se necessário o aprendizado contínuo da habilidade de responder imediatamente aos estímulos, mostrando-se como uma exigência para o desenvolvimento da espontaneidade e da criatividade, indispensáveis ao processo de criação cênica.

Já Deborah Colker, acredita que:

(...) o corpo do ator é o instrumento de comunicação, é o veículo dele com a platéia. As intenções, a plástica do personagem, a compreensão do texto, a atmosfera da peça devem estar contidos no corpo e na movimentação do ator. Estes movimentos necessitam de relaxamento e tensão, de prazer e precisão. Este corpo necessita de um trabalho dinâmico e plural. (apud BREDA, 1999, p.23).

O aprendizado de compreensão da oposição entre relaxamento e tensão, de prazer e precisão, pode ser alcançado através da prática de técnicas corporais que tenham como fundamentos a ludicidade, como acontece na prática da capoeira, que foi descrita anteriormente.

Sobre o objetivo do treinamento corporal do ator, Márcia Rubin diz que o importante é:

(...) desenvolver no ator um corpo sensível, expressivo e potente (...) capaz de se relacionar em cena com naturalidade e precisão, de forma econômica e serena, enquanto Nara Keiserman enfatiza a importância de nutrir-se “sensibilização, consciência, concentração, jogo, disponibilidade e ATENÇÃO (a nível de percepção); flexibilidade, força, agilidade, destreza, energia, vocabulário corporal e ATENÇÃO (a nível de movimento)”. (apud BREDA, 1999, p.23) (Grifos do autor)

Na sua entrevista, Ana Kfound sublinha que *atuar é brincar e o corpo é um grande aliado do intérprete neste jogo, possibilitando a este uma profunda investigação de suas possibilidades de expressão* (apud BREDA, 1999, p.24). Enquanto que Renata Melo crê:

(...) que o objetivo principal consiste em deixar o corpo o mais *limpo* possível. (...) para que ele possa criar em cima de um tecido neutro, não transferindo para o personagem seus vícios pessoais. Tornar o corpo do ator mais disponível e aberto – como uma massa plástica – para que ele possa ser moldado pelo diretor da maneira que melhor lhe convier. (Idem, 1999, p.24) (Grifos do autor)

O treinamento do ator é, portanto, um conjunto de procedimentos que visam propiciar ao artista uma utilização plena de suas capacidades e habilidades físicas. Com o intuito de proporcionar o desenvolvimento e a manutenção de habilidades necessárias

ao trabalho interpretativo, na construção de um arsenal instrumental estético e técnico apropriado ao desempenho de um corpo cênico.

Antes de reagir como determinado personagem, o ator precisa estar livre para reagir simplesmente. Esta liberdade pode ser obtida através de um treinamento que prepare o aluno para estar fisicamente disponível e mobilizado, sem bloqueios psicofísicos que o impeçam de projetar seus sentimentos e confiante nas capacidades de seu corpo, o que lhe permite escolher respostas adequadas às necessidades de cada situação, sem inibição ou conflitos internos. Somente conhecendo o “vocabulário” do corpo o aluno estará apto a fazer tais escolhas. O ator precisa também saber como seu corpo funciona, o que ele pode (ou não) fazer, o que ele pode ser ensinado a fazer e, finalmente, como apropriar-se das habilidades recém-adquiridas ou descobertas. (BREDA, 1999, p. 25).

A preparação corporal, além de aprimorar o condicionamento físico, o conhecimento do próprio corpo e suas possibilidades de ação, tem a função de aperfeiçoar e desenvolver a capacidade de comunicação não-verbal do ator e, principalmente, mobilizar ao máximo suas capacidades criativas e expressivas. Para Márcia Strazzacappa, o treinamento do ator tem como finalidade principal (...) *instrumentalizar tecnicamente o ator para que apresente um corpo-em-cena com uma qualidade diferenciada* (STRAZZACAPPA, 1994, p.52).

2.2. A prática da capoeira como técnica de formação para o ator

Utilizaremos como fonte de reflexão sobre um treinamento que siga as especificações e alcance os objetivos descritos para o treinamento do ator, o exemplo descrito na dissertação de mestrado de Evani Tavares Lima (Salvador, 2008), citada anteriormente. Isto porque, a utilização específica da capoeira angola como método de treinamento corporal do ator se assemelha às experiências vividas por esta autora e serve de parâmetro teórico para esta reflexão. Sua aplicação foi realizada na disciplina *Preparação do ator II*, da grade do curso de bacharelado em atuação da UFBA, a partir de uma pesquisa de movimentos e elementos da capoeira angola que pudessem dialogar com os alguns princípios do trabalho sobre a pré-expressividade, defendidos por

Eugenio Barba (1995). Em seu *Laboratório Técnico de Treinamento*, Lima elegeu músicas e um conjunto de movimentos segundo a capacidade de exploração de equilíbrio, oposição, dilatação e possibilidade de se aplicar a quem nunca teve experiência com capoeira:

[...] com subsídios com os quais pudesse trabalhar; potencialidade nas funções de ataque e defesa; utilização do nível alto, médio e baixo, além das diagonais, laterais, frente e costas. Esses elementos foram aplicados em forma de sequencias, numa dinâmica que combinava, de modo geral, a ginga e a repetição desta, utilizando os mesmos elementos ou variações, e inseridos num sentido crescente de grau de dificuldade. (LIMA, 2008, p. 70)

A metodologia utilizada por Lima (2008) para elaboração da proposta que guiaria a experiência docente de treinamento de atores passava pelas etapas de:

I) **Aprendizado dos movimentos:** caracterizada pela repetição diária e gradativa e pela dissecação dos movimentos para entender sua especificidade. Sendo praticada a ginga a partir do entendimento de sua dinâmica e desenvolvimento de uma dança própria. Com a apreensão do movimento da ginga, foram explorados ritmos e distintas formas de manter-se fora do eixo central do corpo.

II) **Jogo:** onde se propunha um jogo de capoeira utilizando de forma improvisada a estrutura corporal adquirida, atendo-se à direção, ocupação do espaço, foco, de modo que o corpo todo participasse do movimento, potencialização do uso da força, suficiente para não atingir o adversário, clareza no movimento – atenção aos parâmetros necessários às duas áreas de conhecimento.

III) **Exploração dos elementos trabalhados:** propor uma partitura individual com os movimentos estudados, explorando tempo/ritmo de execução, tanto diferentes andamentos para realizar a mesma partitura (rápido/intermediário/lento), quanto variar os tempos dentro do movimento.

A composição da partitura pessoal deveria ter claramente delineadas as diferenças de equilíbrio, oposição e forma. Segundo Lima (2008), a seleção de uma

parte do conteúdo possibilitou uma melhor visualização dos movimentos e, por consequência, otimizou o entendimento, o manuseio, o controle e a realização destes. Com a composição da partitura, foram aprimoradas a precisão, repetição e variações associadas a energia (suavidade e vigor); a oposição pela negação, ampliação dos recuos de cada movimento; a equivalência, repetição dos movimentos nas dimensões mínima e máxima; e o ritmo, rápido, lento, fragmentado.

O início e o encerramento dos treinos eram sempre assinalados pelos procedimentos de consciência do estado inicial versus estado final do corpo-mente, aquecimento e discussão a respeito do trabalho realizado. A partir dessa experiência prática foram estabelecidos os melhores caminhos para se introduzir o treinamento com capoeira na experiência docente que se seguiu.

A aplicação do estudo realizado no *Laboratório Técnico de Treinamento* dentro de uma disciplina de preparação corporal do curso de atuação da UFBA, inicialmente seguiu os mesmos passos traçados pela pesquisa de sua investigação dramatúrgica. Paralelamente ao treino com a capoeira, os alunos desenvolviam atividades relativas à escolha, análise e estudo dos monólogos e diálogos, formato que foi também realizado na experiência prática que será analisada nesta monografia, logo adiante.

A partir do estudo do perfil de cada personagem, foi proposta a criação de uma partitura corporal. Utilizando o repertório de ações da capoeira, os alunos deveriam refletir sobre o tipo de interação que seus personagens teriam num jogo de capoeira, levando em conta seu modo de atuação, suas estratégias de argumentação ou escape do outro. “Esta transposição não deveria caracterizar uma cena, mas um tipo de abordagem do personagem a partir da perspectiva de atuação num jogo de capoeira angola” (LIMA, 2008, p.89).

A segunda etapa de trabalho sobre o texto foi traçada pela definição de dois momentos dramáticos distintos. Extraíndo o máximo de informações sobre o personagem, tendo à vista as transformações que ocorriam nesses dois momentos, a professora propôs a criação de outra partitura, ainda pensando no tipo de atitude e escolha de movimento em uma situação de jogo de capoeira. Em cima dessa estrutura, foram exploradas diferentes qualidades de movimento (suavidade, vigor, rapidez, lentidão, extensão).

O próximo passo se deu de forma que, abstraíndo o conteúdo original e desconstruindo os movimentos de capoeira, os alunos foram incitados a criar uma

partitura de ações para os personagens utilizando parâmetros de: ritmo, densidade, níveis de atuação e energia, de forma a continuarem fiéis às características e estratégias do personagem trabalhadas anteriormente.

As ações encontradas na partitura abstraída não precisavam necessariamente ser encaixadas nas cenas desenvolvidas pelos atores, mas representaram um início de uma possível codificação para alguns deles; enriqueceram a percepção da atuação da personagem e conduziram o ator a desenhar e ter maior consciência de suas ações. (LIMA, 2008, p.92)

A experiência realizada mostrou-se enriquecedora para o trabalho de criação almejado, a partir dos depoimentos dos alunos participantes e da possibilidade de se perceber vestígios do trabalho corporal no resultado cênico apresentado. Segundo Lima (2008), o treinamento possibilitou a investigação e vivência das ações e características dos personagens a partir da perspectiva corporal, instrumentalizando os alunos ao uso consciente do ritmo, densidade, energia e objetividade nas ações de seus personagens, o que atribuiu nuances ao resultado corporal atingido (LIMA, 2008).

Parece-nos, que a descrição desta experiência vem fortalecer a proposta de adoção da capoeira angola como método de treinamento do ator e inspirou a reflexão sobre o papel do docente nesta proposta, que será melhor desenvolvido no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 3

Análise da experiência prática: “Ítaca: um estudo sobre o retorno” e a experiência de uma docência compartilhada com o grupo

A experiência de trabalho sobre a capoeira para sua inserção no treinamento do ator e no processo de ensino e aprendizagem de teatro, vivida por esta autora, está baseada em vivências em Belo Horizonte, que apresentaram resultados relevantes. Serviram, principalmente, para indicar a viabilidade e a riqueza do diálogo entre as duas linguagens no processo de criação cênica.

Na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), de 2007 a 2010, estive ligado ao curso de graduação em Teatro o Núcleo de Pesquisa da Capoeira Angola, orientado pelo Prof. Dr. Jalver Bethônico. Esse grupo, aberto à comunidade acadêmica, praticava capoeira angola e estimulava a troca de ideias entre os participantes. Em mesa de debates proposta em 5 de dezembro de 2007, ocorreram relatos de experiências e discussões sobre as zonas de interseção entre capoeira e teatro (CESARINO, 2010). Uma das convidadas, a professora Bya Braga, participante do corpo docente da graduação em Teatro da UFMG, relatou sua experiência como assistente de direção no espetáculo “Besouro Cordão de Ouro”, de João das Neves, estreado em 2007, em que, segundo ela, o uso da capoeira no processo de criação favoreceu o trabalho do elenco. Braga acredita que o ator pode fazer um rico trabalho improvisando em cima do repertório de movimentos da capoeira. “A professora define o teatro e capoeira como um encontro” (CESARINO, 2010, p.13).

Também presente no evento, estive o professor e diretor de teatro Luiz Carlos Garrocho, responsável pela inclusão de aulas de capoeira ministradas por Mestre João no curso de teatro do Centro de Formação Artística de Belo Horizonte. Segundo relatado na dissertação de mestrado de Maíra Cesarino (2010), para Garrocho, o ator tem que “saber de corpo” e a capoeira o auxilia nesse conhecimento e nos exercícios de improvisação. Ele vê a capoeira como uma linguagem, um diálogo físico, um jogo de perguntas e respostas. Para o diretor, a capoeira ensina o ator a “ficar na escuta”, em um “plano de imanência” (CESARINO, 2010, p13).

A participação no Núcleo de Pesquisa de Capoeira Angola, foi utilizada como referência para a pesquisa da dissertação de mestrado *Roda de capoeira: rito espetacular*, defendida por Maíra Cesarino em 2010, e cuja aplicação prática ocorreu na disciplina Tópicos em Teatro - Técnicas Corporais A, no curso de teatro da UFMG. Movimentos de capoeira foram utilizados como alongamento, aquecimento e repertório para a criação cênica.

Recentemente, o bailarino e coreógrafo Rui Moreira (BH/MG, Cia SeráQuê?) inaugurou o Núcleo de Estudos de Danças Negras com a “Oficina de Criação e Performance – INSÓLITO”, cujo objetivo foi abrir um processo de criação para um espetáculo de dança, e que previu em seu percurso distintas oficinas de dança de matriz africana. A participação na oficina ministrada por Maurício Ribeiro (SP), também faz parte do referencial prático da autora nesse trabalho de monografia.

Maurício Ribeiro é o criador do *Ballet Capoeira*, um treinamento físico e técnico de dança contemporânea que mescla as artes do ballet e da capoeira. Sua prática é organizada através de jogos, exercícios e brincadeiras que articulam o universo da dança, da música e do teatro. A improvisação de movimentos em dupla a partir de comandos de ação, de imagens, de músicas e relações entre os atuantes é a base da proposta de trabalho do Ballet Capoeira. Da capoeira, é possível perceber: a utilização dos movimentos como repertório para o jogo, o formato de improvisação a dois, a roda como o lugar ritual da performance, a proposta da tensão estabelecida entre os improvisadores diante da intenção de gerar a quebra de expectativa, a necessidade de uma resposta corporal instantânea às proposições.

Segundo Maurício Rezende seu contato com a capoeira se deu dentro do curso de dança da UNICAMP, onde teve aulas com Mestre Jahça. Jacinto Rodrigues da Silva, o Mestre Jahça, é integrante do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, no cargo de dançarino popular. Foi a partir dos treinos realizados pelo Mestre que Maurício Rezende iniciou sua pesquisa para mesclar elementos da capoeira com dança contemporânea.

Como proposta metodológica, nesta reflexão se defende que a adequação de elementos da capoeira para sua utilização no treinamento de atores é uma das principais formas de se inserir a capoeira no ensino do teatro. Acredita-se, o caminho mais objetivo e rápido de interação entre as duas artes. No entanto, aproveitamos o percurso de outros pesquisadores para desenvolver nossa reflexão. Primeiramente, concordamos

com Márcia Strazzacappa, que, como preparadora corporal na formação de atores, ressalta a importância da prática continuada de uma técnica corporal por parte de atores além das disciplinas formativas dispostas na grade do curso. Esta é a primeira proposta de atuação docente que desejamos defender aqui: o estímulo ao aluno para que desenvolva uma prática continuada de treinamento corporal, mesmo que fora da grade de disciplinas do curso de graduação.

Segundo ela, “[...] tentava (e ainda tento) durante minhas exposições, deixar claro que é imprescindível cada aluno procurar uma técnica com a qual se identifique para continuar um treino diário extra-aula (se não diário, pelo menos frequente)” (STRAZZACAPPA, 1994, p.42), isto porque:

É o estudo de uma técnica que propicia o desenvolvimento das noções espaciais e temporais; a aquisição de uma técnica que permite o domínio de um vocabulário e de seus conceitos. É o treino de uma técnica que possibilita o desenvolvimento da capacidade de observação/reprodução de movimentos. É através da dedicação a uma técnica que se incorpora a disciplina – tão fundamental para a arte. (STRAZZACAPPA, 1994, p.42)

Para suprir as necessidades corporais dos atores em formação muitas são as possibilidades em outras áreas de conhecimento baseadas no movimento (como a dança, o esporte e as artes marciais), que proporcionam a aquisição de uma técnica corporal pessoal. Percebendo a capoeira como uma arte que possui uma técnica específica, acredita-se que a sua prática dentro da tradição que organiza seu aprendizado, contribui para a formação corporal no ensino do teatro para atores. Essa prática se torna enriquecedora não apenas para o desenvolvimento das habilidades necessárias à construção de um corpo cênico criativo, mas como prática artística que desenvolve o corpo como via de expressão, sendo esta a segunda proposta da metodologia de ensino-aprendizagem apresentada nesta reflexão, que nos parece ter sido bem argumentada no decorrer do texto. Nesse intuito o que se pretende a seguir, é explicitar como a prática contínua da capoeira angola, dentro do contexto de ensino e aprendizagem para a atuação no teatro, seja no curso ou fora dele, pode ser uma forma de treinamento corporal de atores.

Lançamos aqui a proposta terceira desta reflexão, que visa à formação docente para o ensino de teatro, que é o ensinar aprendendo, nos termos de Paulo Freire, que diz

que a ação dialógica em educação tem como características a colaboração, a união, a organização e a síntese cultural (FREIRE, 1987). A experiência prática em “Ítaca: um estudo sobre o retorno” mostrou que o envolvimento completo do aluno, desenvolvendo sua prática artística em conjunto com uma orientação metodológica do docente, é um método que se adequa ao processo de formação do ator, e que absorve muito bem a prática da capoeira como formação técnica corporal para este.

Paulo Freire (1987) afirma que, no processo de educação dialógica, embora o lugar da liderança esteja garantido, esta é uma liderança que não é exercida somente pelo docente, porque os sujeitos se encontram para uma pronúncia conjunta sobre o mundo e para a transformação dele, além de sua própria transformação pessoal. Nesse sentido, acreditamos, como Freire, que os elementos da ação dialógica devem ser conquistados e alimentados no decorrer do processo de ensino e aprendizagem do Teatro. A colaboração está fundada no diálogo e significa a conquista da aderência do aluno ao método proposto para o processo, por meio da liberdade de opções para o aprendizado. A união do grupo se baseia na confiança que precisa ser estimulada pelo docente, seja dos alunos para com ele, seja entre os alunos e, principalmente, do aluno em si mesmo. Trata-se de uma crença na capacidade do aluno de buscar por si mesmo o bom caminho para seu aprendizado e para sua realização profissional. A organização se faz como um desdobramento do diálogo e da colaboração, no sentido da percepção crítica do processo, das suas necessidades e das transformações inerentes ao seu desenvolvimento. A manutenção de um objetivo e a clareza da responsabilidade de todos para alcançá-lo são funções do docente para manter a liderança de um processo como este. E por fim, a síntese cultural, como a habilidade de realizar seu trabalho vinculando-o ao processo cultural e, no caso do aprendizado em teatro, também ao universo artístico, que o aluno deve construir no processo de ensino e aprendizagem. Esta experiência se deu em “Ítaca: um estudo sobre o retorno”, em parte pela forma como o professor orientador, Fernando Mencarelli, desenvolveu o trabalho e em parte pelo desejo de cada um dos participantes do grupo, que buscavam também sua própria formação artística e docente.

Busca-se, a partir daqui, lançar um olhar sobre a prática de capoeira em si, apontando como através de sua tradição oral, do convívio e aprendizagem por meio do respeito à sabedoria dos mestres e da participação em seus rituais, as rodas, se pode realizar a ação dialógica educativa e desenvolver um percurso coerente com a docência

em teatro. Parte-se da percepção de que o aprendizado de sua arte abrange um universo cultural rico para a formação do ator brasileiro, bem como do cidadão ator.

Segundo Klauss Vianna em seu Livro *A Dança* (1990), o aprendizado de uma técnica deve ser guiado dentro e a partir de seu contexto de origem, e segundo o qual ela faz sentido. Desvencilhar a arte do contexto de que é fruto significa esvaziá-la de sua essência e, portanto, não conhecê-la completamente. O próprio Klauss Vianna, ao se incorporar ao corpo docente da Escola de Dança da UFBA, sugeriu a introdução da capoeira como matéria curricular propondo que seu aprendizado fosse conduzido por um mestre de capoeira. Experiência similar foi realizada pelo professor Luiz Carlos Garrocho que convidou Mestre João para desenvolver treinos de capoeira para atores em formação no CEFAR/MG, quando era professor desta instituição. Esse tipo de postura demonstra o reconhecimento da cultura popular como matéria viva, valorizando o tipo de educação que lhe é própria, através da preservação da natureza e dos princípios que tradicionalmente guiam seu aprendizado. A docência em teatro carrega a necessidade desta valorização, por suas relações com a sensibilidade e a memória do povo na qual está inserida.

Klauss Vianna chegou a considerar a capoeira como “o balé brasileiro”; ele justifica sua sugestão de inclusão da capoeira como matéria do curso de dança:

[...] porque tinha sentido que na capoeira existia uma sequencia de movimento igual à técnica clássica – ou às artes marciais – porque o corpo humano tem uma coerência muito grande de movimentos em qualquer cultura: o aquecimento na capoeira também começa pelos pés, sobe pelas pernas, tronco, braços, até chegar aos olhos. Os olhos são importantíssimos para um capoeirista. (VIANNA, 1990, p.29)

Esta visão sobre a prática da capoeira está totalmente ligada à busca do artista na cultura das matrizes de uma dança, e também de um teatro, e por aceção de uma arte, genuinamente brasileira, única via pela qual Klauss Vianna acreditava ser criada uma obra de arte original de um povo com valores universais.

A contribuição da cultura regional está hoje legitimada como fator imprescindível na criação da obra-de-arte original de um povo. É o único elemento que lhe pode emprestar realmente um caráter próprio, que a fará distinguir-se aos olhos do mundo por uma estranha beleza e poesia, reveladas com grande força e originalidade. Para ser entendida universalmente, é necessário que a obra-de-arte seja sincera, e tal

sinceridade somente é conseguida quando surge de todos os elementos culturais que contribuíram para a formação do artista. (VIANNA, 1990, p. 88)

Para Klaus Vianna, nas artes os únicos valores universais são aqueles que não se afastaram da inspiração regional e que, ao contrário, aceitaram-na como elemento participante da própria personalidade e que, por meio dela, obtiveram uma forma de expressão mais aperfeiçoada e bela (1990). Segundo Vianna, a força latente de uma obra de arte brasileira está profundamente ligada à natureza mesma do povo brasileiro, expressa nas suas heranças africana, ibérica e indígena, onde a tradição dançante é forte no terreno artístico. O não aproveitamento dessa riquíssima fonte faria com que não se desenvolvesse de fato um balé nacional a ser apresentado com características próprias e marcantes. “O bailado dramático no Brasil está, pois, fadado ao desaparecimento completo ou à subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais” (VIANNA, 1990, p. 70).

Da mesma forma que acontece na dança, acredita-se que no teatro brasileiro e na formação de seus atores, dever-se-ia aproveitar o rico arsenal das manifestações de sua cultura, não apenas para o desenvolvimento de um corpo cênico, mas também na formação como artista.

Sabendo que a eleição de uma técnica corporal passa por escolhas relacionadas à personalidade e expectativas individuais, como o modo de ser e de se movimentar, é que se vislumbra a capoeira angola como uma possibilidade de prática artística na busca de técnica corporal para atores brasileiros. Entende-se que todo aprendizado corporal requer dedicação e tempo, pois necessita de disponibilidade para o autoconhecimento e para a mudança, além da compreensão de que nada no corpo se faz da noite para o dia. Por isso, a prática continuada da capoeira angola é vista aqui como um processo genuíno de ensino e aprendizagem para a arte da cena, para a formação corporal para esta arte e como um processo metodológico para a docência, por sua vitalidade e multiplicidade de informações, percebidas na experiência da autora, num momento de diálogo com outros artistas-pesquisadores, muitos também docentes em formação, que a vivenciaram no corpo.

3.1. *Ítaca: um estudo sobre o retorno – o lugar da experiência*

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. [...] É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e, ao nos passar, nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto aberto à sua própria transformação. [...] pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.

Jorge Larossa Bondía

A turma de graduandos do Teatro de 2007/1, cuja maioria dos participantes havia escolhido a modalidade licenciatura e já havia passado pelas disciplinas práticas da grade curricular voltadas à criação cênica, decidiu se organizar para uma montagem, antes que, definitivamente, o grupo se desfizesse. Para orientar e dirigir o processo, convidou o professor Fernando Antônio Mencarelli, cuja disciplina *Atuação Cênica C* havia mobilizado artisticamente a todos.

As primeiras conversas serviram para delimitar o universo de desejo criativo do grupo e organizar a prática que se iniciaria no segundo semestre do mesmo ano. A partir de uma proposta feita por Mencarelli, decidimos ter como referência textual a *Odisséia*, de Homero. O treinamento e o processo criativo aconteceriam de forma colaborativa e coletiva no formato de *workshops*, tendo cada participante espaço para proposição de jogos, cenas e ensaios segundo sua formação e vivência, como dito anteriormente.

A função realizada pela direção, mais que um olhar de fora para atuação, era de participar da construção do processo criativo com proposição de *workshops*, fomento de discussões sobre o texto eleito e sobre a pertinência dos treinamentos trazidos pelos integrantes do grupo. Servindo, assim, como principal parâmetro de percepção do comportamento docente numa situação de ensino e aprendizagem dialógica em um processo de criação teatral.

O grupo se organizou durante os meses de agosto a dezembro em dois encontros semanais de aproximadamente 4 horas cada, também fazendo parte do processo criativo imersões artísticas em fins de semana para aprofundamento do trabalho e realizações de atividades de maior duração. Esses encontros além de representarem um importante

momento de troca de ideias e de desejos artísticos em relação ao processo criativo, foram fundamentais para um maior convívio e reconhecimento das subjetividades do grupo que então se formara.

A *Odisséia* é a história de retorno de Ulisses, que após ter combatido na guerra de Tróia regressava a Ítaca, onde era Rei e o esperava sua esposa Penélope e seu filho Telêmaco - que apenas havia conhecido como recém-nascido. Essa viagem de regresso, que tem interferência direta dos deuses e dura 20 anos, nos quais o protagonista vive encontros e desgraças, é alertado, guiado e confundido por estranhas figuras que aparecem em seu caminho neste eterno regresso à sua terra pátria. Metaforicamente a viagem de retorno a Ítaca se revela como a viagem em busca de suas origens, de sua identidade, de seu ser mais íntimo e único, de sua própria existência.

A capoeira entrou no processo como uma das propostas de treinamento, trazida por um dos integrantes do grupo. É importante ressaltar, que a característica do processo era a percepção da disponibilidade perante as propostas trazidas e se esperava a continuidade do estudo que esta despertasse; muitas das reflexões aqui expostas são associações realizadas pela autora desse trabalho de monografia entre a capoeira e aquele processo criativo, não sendo, portanto, uma avaliação coletiva sobre sua inserção no resultado cênico.

Primeiramente, como se tratava de um trabalho sobre e diante de elementos considerados como constituintes da identidade de cada um, a capoeira, sendo praticada, ou já tendo sido praticada por quase metade dos atores do grupo, foi facilmente aderida ao processo. Seu repertório de movimentos, a ginga e o jogo serviram como treinamento capaz de despertar o corpo para o trabalho criativo, proporcionando flexibilidade, alongamento e uma concentração e atenção necessária aos ensaios. Os elementos simbólicos da capoeira foram apropriados gradativamente por proposições dos próprios atores durante o processo.

Outro aspecto que cabe ser ressaltado é que o processo criativo através de *workshops* visava estabelecer entre os atores diferentes relações de jogo. Assim, a história de Ulisses seria contada a partir dos jogos corporais realizados pelos atores em diálogo com os conflitos e o enredo vivido pelos personagens. Sendo assim, muitos foram os jogos realizados como treinamento, inseridos em cena por agregarem em si

valores dramaturgicos e simbolicos pertinentes às relações entre os personagens. Entre eles estão: a brincadeira da “cabra cega”, o gride²² e o jogo de capoeira angola.

Em se tratando de um clássico da literatura ocidental enraizado na mitologia e na cultura da Grécia Antiga, existia o desejo de trazer essa história para o universo temporal e referencial do grupo de atores, também para se estabelecer um diálogo mais direto com os espectadores. Nesse contexto a capoeira angola, como uma manifestação tradicional brasileira, que diz respeito às raízes culturais de cada um dos participantes, pôde ser apropriada em diferentes aspectos para o processo criativo. Ela mesma, levada para a cena, já apresentava um importante valor simbólico, servindo como referência de ligação dos personagens a um lugar. Aqueles que soubessem manejar seus instrumentos e utilizar seus elementos relacionariam a montagem ao Brasil. Escolher a capoeira como um elemento dramaturgico de significação e referência foi uma das formas de apropriação do texto dramaturgico ao universo cultural do grupo. As formas como a capoeira foi apropriada, serão melhor explicitadas a seguir.

3.2. A Capoeira Angola na montagem de “Ítaca (...)”

Treinamento corporal

Fazendo um paralelo com a experiência de Evani Lima (2008) do uso da Capoeira Angola como método de treinamento para atores, no processo criativo em questão, ela também foi inserida como parte do treinamento corporal do grupo. Alguns de seus movimentos foram eleitos e praticados para ampliar a capacidade de alongamento de grupos musculares, sendo repetidos sob a variação de andamentos e amplitudes do movimento. Também foi incorporado o treinamento da ginga na busca de um jeito próprio de realizá-la dentro do ritmo escolhido para a encenação, percebendo a transferência de peso e tendo atenção à necessidade de relaxamento e engajamento total do corpo em sua execução. Após o aprendizado de alguns movimentos básicos de

²² O gride consiste em um jogo de treinamento para atores que trabalha a resposta corporal aos estímulos e ações realizadas pelo grupo no espaço. Dispostos em linhas perpendiculares entre si, os atores caminham, param, realizam movimentos combinados em distintas velocidades, respeitando o espaço, sem sair dessas linhas. O objetivo é aumentar a percepção da cinesfera e entrar em diálogo corporal coletivo, em relação a todos os participantes, sem necessidade de utilização da visão para isto.

“entrada e saída”, em distintos planos e que proporcionavam uma mudança de visão sobre o espaço (cabeça para baixo, de lado, em movimento, etc.), foram propostos jogos. Primeiramente entre distintas duplas simultaneamente no espaço, e em seguida, estabelecendo a roda como lugar ritual da performance. Esses jogos apresentaram um aspecto maior de jogo e dança do que de luta, uma vez que, mesmo utilizando movimentos da capoeira como repertório para improvisação, o objetivo era estabelecer o diálogo corporal entre os atores na experimentação dessa técnica. Através dos jogos e da avaliação coletiva da experiência foram percebidas a necessidade de contenção da força, da consciência global do corpo para manter-se em equilíbrio instável e do executar os movimentos lentamente, dentro do ritmo de Angola. Foi possível perceber que, mesmo os atores que nunca haviam feito capoeira, sabiam como gingar e conseguiam responder aos movimentos do adversário promovendo diálogos harmoniosos. Acredita-se que o ocorrido se deu pelo fato da capoeira ser uma manifestação enraizada na cultura compartilhada pelos atores, amplamente conhecida pelos brasileiros, e, pelo fato de serem atores, estarem habituados a responder corporalmente a diferentes estímulos, na busca de um diálogo.

Embora esse treinamento não tenha sido realizado constantemente, uma vez que fazia parte de um dos *workshops* propostos, a experimentação corporal da capoeira, mesmo em um espaço curto de tempo, foi capaz de engajar criativamente os atores na construção de ações físicas a partir de seu repertório de movimentos e na apropriação de seus elementos simbólicos para a criação de cenas. E também de tornar-se fonte de repertório para as ações físicas e partituras cênicas.

O berimbau

Outro dos elementos da capoeira angola apropriados nesta criação cênica foi o instrumento berimbau. Conservando sua função própria da capoeira, como o instrumento que rege a bateria e a roda, cujo tocador detém responsabilidades sobre o coletivo, e cujo som estabelece conexões com a ancestralidade, o berimbau foi utilizado como elemento de cena em diferentes momentos do espetáculo. Sendo um instrumento cuja forma, uma vara de madeira envergada por um arame, se assemelha ao do arco e flecha, o berimbau fez analogia à arma do herói Ulisses. Arma essa que, segundo a Odisséia, apenas ele sabia retesar e usar com maestria. Também servindo como

instrumento musical que compunha a sonoridade da cena, ora servindo como mastro do barco de Ulisses cujo toque regia os marinheiros, o berimbau foi elemento de cena que remetia diretamente ao protagonista e que lhe imprimia uma nacionalidade brasileira.

Um momento importante em que o berimbau foi apropriado simbolicamente e utilizado em uma ação física na peça foi quando Ulisses, ainda disfarçado, chega finalmente a Ítaca e entra em seu castelo, que se encontra tomado por pretendentes ao trono. Ele arma o berimbau e o toca, dando início ao massacre de seus oponentes. A cena se referia a um plano de Ulisses de matar os pretendentes ao trono de Ítaca que haviam se instalado em seu castelo e pediam a mão de sua esposa Penélope. A composição cênica foi organizada de forma a que todos os atores realizassem uma sequência de ações coreografadas com movimentações retiradas do repertório da *street dance* e da capoeira, ao som de uma música inspirada na *street dance* e executada pelo berimbau. Ao som do berimbau, um a um vão caindo os inimigos, restando apenas Ulisses de pé.

A cena final da peça, também contou com o elemento berimbau que pendurado simbolicamente como a árvore que sustenta o leito de amor de Ulisses e Penélope, anunciava também o retorno desse elemento ao seu lugar de origem. O projeto de luz cênica, também criado pela autora dessa monografia, instituía uma luz para esta cena de forma que do berimbau original se formassem duas sombras complementares no chão, que remetiam aos outros berimbaus de uma roda de capoeira angola.

A ladainha

A *Odisséia* é um poema épico escrito em forma de cantos, composto originalmente seguindo a tradição oral de ser contada por um *Aedo*. Os *Aedos* eram poetas-cantadores que percorriam a Grécia cantando, em assembleias e banquetes, um repertório composto por lendas e histórias épicas sobre os feitos de diferentes heróis. Essa característica da história ser cantada mostrou estreitas relações com a ladainha da capoeira, que como já explicado anteriormente, também tem a função de contar histórias e proferir palavras do universo cultural de que faz parte. A estrutura da ladainha foi apropriada em cena num momento em que Ulisses conta sua história na terra dos *Feácios*, e o faz tocando o berimbau e cantando em ritmo de angola.

O jogo de capoeira angola

O jogo de capoeira angola também foi apropriado e utilizado como jogo de cena. Na cena seguinte ao massacre, quando Ulisses retorna a casa e mata seus oponentes, lhe é restituído o direito de casar-se com Penélope. A escolha de se utilizar o jogo de capoeira angola como partitura de cena, se deu por suas características dialogarem diretamente com a relação que se buscava estabelecer entre os personagens neste momento. Dramaturgicamente, a proposta de Penélope era testar o estranho que se dizia ser Ulisses e nada mais justo do que propor que ele provasse ser um capoeirista, como já havia demonstrado ao saber armar e tocar um berimbau. Ao mesmo tempo, como cada capoeirista tem uma forma de jogar e essas características são possíveis de serem estudadas por aqueles que com ele convivem, jogar com Ulisses seria uma forma de reconhecê-lo através de seu jogo. A inserção do jogo de capoeira angola na cena se deu estabelecendo o que seria o início e o fim do jogo, sendo o intervalo entre eles improvisação entre os atores, ou seja, um real jogo de capoeira. Cabe aqui ressaltar que o fim do jogo se deu através da ressignificação de um movimento da capoeira que, realizada nesse contexto, produziu outros sentidos de entendimento. A cena acabava quando Penélope, após reconhecer Ulisses no jogo, fazia uma chamada de braços abertos, e enquanto os dois a realizavam, o movimento ia se desconstruindo e tornando-se um abraço.

Outros movimentos de capoeira foram utilizados durante o espetáculo como partitura corporal básica para improvisações em cena aberta, e como parte de coreografias de conjunto. Desconstruídos de seu contexto, foram utilizados segundo a plasticidade e estética que inferiam ao movimento.

3.3. Reflexões sobre a docência

A experiência criativa em questão abre precedentes para a reflexão acerca da docência, uma vez que pensar a organização de um processo criativo está diretamente ligado à própria pedagogia do teatro e desenvolvimento dessa linguagem. O exercício

de construção de *workshops* individuais que fomentassem o exercício criativo do grupo, enriquecendo o percurso já criado, conformou-se em um importante e interessante estudo prático sobre o treinamento, o ofício criador do ator e do docente em teatro. Ao mesmo tempo em que os integrantes do grupo viviam e experimentavam o processo, adotando sempre uma postura de disponibilidade diante do que era trazido, havia a necessidade de se refletir sobre a pertinência das propostas realizadas em relação aos objetivos que se pretendia alcançar. Como organizadores de nosso próprio aprendizado a partir das necessidades que percebíamos no coletivo, o processo instigou o pensamento docente enquanto organizador de um percurso criativo. Percurso esse que dependia da integração total do coletivo uma vez que era fruto direto dos desejos e subjetividades que o compunham.

Pensar em um projeto de ensino e aprendizagem em arte, é abarcar o universo cultural e referencial dos indivíduos participantes, também é pensar a educação como um processo de diálogo entre os conhecimentos previamente adquiridos pelos alunos e o objeto de conhecimento que se pretende ensinar e desenvolver. Acredita-se que em um curso de formação de atores e docentes em teatro, a consolidação de um coletivo para a criação deveria abarcar as diferentes visões sobre e as distintas formas de fazer teatro, uma vez que cada sujeito tem suas próprias experiências e que a exploração de cada universo enriquece e faz parte do grupo então formado.

A experiência dentro do grupo de pesquisa *Ítaca* (...), se consolidou como um estudo prático da docência, uma vez que a condição de intermediador entre os participantes e o objeto de estudo em questão foi realizada pelos próprios atores. A partir do que se percebia como sendo necessário de ser desenvolvido e explorado pelo grupo, os próprios sujeitos da experiência realizavam a função de avaliar o experienciado, estabelecendo a reflexão e o diálogo aberto diante do que se pretendia trabalhar. A forma como foi realizada a proposta e os resultados alcançados em relação ao treinamento, o desenvolvimento de uma linguagem e estética próprias do grupo e os resultados cênicos alcançados, foram o corolário dos diálogos, necessários, para uma real organização de um processo coletivo de criação, onde todos se sentissem pertencentes e responsáveis pelos frutos gerados.

A organização colaborativa e muitas vezes coletiva da prática teatral, é uma das características marcantes da produção teatral contemporânea. Pensar na organização do processo que culminará na identidade estética e ética do resultado artístico construído, é

necessidade daqueles que participam da construção e recriação da linguagem teatral em todos os âmbitos. Tanto para os atores e para os professores que organizam um processo de ensino-aprendizagem, quanto para os preparadores corporais e diretores, o reconhecimento e o aproveitamento das capacidades individuais para integração de um coletivo de criação é parte constituinte do exercício da profissão.

Perceber que o desenvolvimento da linguagem teatral se dá através de experiências práticas e contínuas que sobre ela se propõem, é premissa para se entender as metodologias e teorias do ensino do teatro e das várias vertentes de desenvolvimento dessa linguagem. Sendo o teatro uma arte fundamentalmente coletiva, acredita-se que suas experiências devam partir do reconhecimento dos indivíduos que o compõem e suas referências técnicas e culturais.

Foi a partir das experiências práticas realizadas pela autora, da pesquisa e da percepção das várias formas de se estabelecer o diálogo entre o teatro e a capoeira que este trabalho de monografia se conformou como uma reflexão sobre as duas vertentes de sua formação. Diante das relações que se podem estabelecer entre elas, se pretende, antes de tudo, aceitá-las como referenciais de ação, constituintes da prática artística e docente. Percebendo a docência como o encontro de várias subjetividades num caminho coletivo rumo ao conhecimento através da experiência, é que se pretende perceber de que forma as experiências da autora podem ser levadas para sua prática no ensino do teatro. Pretendeu-se, até então, refletir e pesquisar sobre os diálogos possíveis entre o teatro e a capoeira para que, no exercício da docência, seja esta uma possibilidade, mais consciente, de contribuição ao coletivo. Nesse sentido, este trabalho de conclusão de curso se apresenta como reflexão e diálogo entre os referenciais técnicos e culturais da graduanda para que, melhor conhecedora do seu ponto de partida, possa contribuir de forma consistente para a inserção e manutenção da arte na escola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Capoeira Angola e Teatro: diálogos possíveis

A capoeira é um jogo, um brinquedo (...). É o prazer da elegância e da inteligência. É o vento na vela, um gemido na senzala, um corpo que treme, um berimbau bem tocado, a gargalhada de uma criança, o voo de um pássaro, o ataque de uma serpente coral. (...) É o riso frente ao inimigo. (...) É levantar-se de uma queda antes de tocar o chão. (...) É um pequeno barco em peregrinação, abandonado e à deriva, sem fim. (MANUSCRITO, 1960, *apud* DUMOULIÉ, 2006, p.26)

Recuperando o já dito sobre o treinamento do ator e de acordo com as experiências práticas de utilização da capoeira em processos criativos, a capoeira angola como prática artística imbuída de valores simbólicos e estéticos próprios, estabelece diferentes diálogos com os parâmetros da linguagem teatral e com que se deseja trabalhar na formação de atores.

Segundo Armino Bião, “sua movimentação e prática oferecem contato com diversos níveis de interação com o espaço e com os elementos que os circundam. Apesar da codificação dos movimentos, a capoeira angola oferece um alto grau de subjetividade” (BIÃO, 1982, *apud* LIMA, 2008, p.15). Apesar de apresentar movimentos específicos, a forma como e quando, cada jogador os utilizará depende da sua capacidade de responder aos estímulos que lhes são enviados. Esta relação faz com que o indivíduo tenha que se colocar inteiramente no jogo recriando suas próprias estratégias de lidar com a situação dada. Além desse apelo à espontaneidade e à criatividade, na capoeira angola os movimentos são e devem ser apropriados pelo jogador tendo a sua própria habilidade corporal como referência. Não se tratando, portanto, de uma adequação do corpo a uma forma, mas de uma descoberta de como esse corpo executa cada movimento. Esta flexibilidade faz com que, para além do “estilo” do grupo, impresso pelo mestre que o guia, cada jogador reflita um jeito único, se comportando e aperfeiçoando seu jogo a partir de suas próprias características.

Capoeira Angola só pode ser ensinada sem forçar a naturalidade da pessoa, o negócio é aproveitar os gestos livres e próprios de cada qual. Ninguém luta do meu jeito, mas no deles há toda a sabedoria que aprendi. Cada um é cada um. (MANUSCRITO, 1960)

Com o tempo de treinamento, a melhor apropriação dos parâmetros de movimento e a capacidade de aprender através da observação e dos erros na experiência do jogo, fazem com que, gradativamente, as escolhas se tornem mais conscientes e mais direcionadas aos objetivos. Vem daí a Malícia do capoeirista, que se manifesta na capacidade de manipular os elementos do jogo, “seduzir” o adversário, e propor movimentos que possam surpreendê-lo. O caráter principal do jogo de capoeira é o despertar da atenção, que não deve ser submetida à expectativa, pois é necessária uma contínua e infinita busca por sempre novas “perguntas corporais” e novas formas de respondê-las.

Acredita-se que esta prática influencie diretamente o trabalho do ator porque desenvolve habilidades necessárias ao fazer teatral. Habilidades que vão além de sua aplicabilidade objetiva, mas que fazem parte de uma formação humana que se reflete além da roda. Pode-se partir das habilidades próprias ao jogo, como equilíbrio, impulso, força, agilidade e flexibilidade, já citadas anteriormente, até a capacidade de ver e buscar sempre novas e melhores respostas, de perceber um iminente ataque e captar sua força para sair dele. Na sua história e tradição, a capoeira surgiu como uma arma de justiça contra um opressor, de luta pela liberdade. Seu objetivo e sua ética passam por uma resposta a uma situação de repressão ou opressão. O capoeira não é aquele que ataca, que busca o confronto, mas aquele que sabe se defender respondendo prontamente aos movimentos de seu adversário. E se ataca, sabe bem quando, como e porque.

Espelhando o trabalho do ator, as habilidades corporais e capacidade de perceber as propostas do parceiro de cena, respondendo de forma adequada, tanto em termos de ritmo quanto de forma, podem ser conquistadas na prática da capoeira. O exercício com o tempo/ritmo do movimento, amplitude e direção do mesmo é base para o desenvolvimento das capacidades exigidas no jogo de capoeira. Treinamentos estes, úteis e importantes para o artista cênico. A roda de capoeira contém um caráter de improvisação corporal adequado para o treinamento do ator. É importante ressaltar que este estudo partiu também da percepção de que atores, mesmo não sabendo realizar bem os movimentos da capoeira, são capazes de apreender rapidamente as regras desse jogo

e estabelecer um diálogo corporal com o “adversário” por já estarem habituados à necessidade de reagir aos estímulos através de movimento.

Por seu caráter lúdico, a capoeira angola se apresenta como um jogo de improvisação a partir de padrões corporais relativamente fixos, que são utilizados segundo a relação imediata estabelecida pelos jogadores. Como todo aprendizado corporal, a repetição e o estabelecimento de uma rotina de treinamento é o que possibilita a apropriação do movimento e sua justa utilização no jogo.

Os requisitos exigidos do capoeirista, para a adequada atuação no jogo, conduzem a pensar que este, dominando todas estas ferramentas de que dispõe em sua prática – combinação estratégica de corpo-mente – aproxima-se dos objetivos requeridos com o trabalho técnico de atores. O capoeirista habilidoso, assim como o ator, não é aquele que domina, que adquiriu a virtuosidade técnica, mas aquele que sabe aplicá-la. Saber aplicar a técnica significa, exatamente, estar atento às suas possibilidades de inserção no momento do jogo. Suas ações não devem ser gratuitas, se quiser que elas funcionem. O capoeirista não age em função, mas em consonância com o outro. (LIMA, 2008, p.41)

A capoeira angola se mostra como um jogo de ações pré-determinadas a serem improvisadas segundo um ritmo, uma possibilidade de ocupação de espaço e um diálogo com o inesperado, que requerem uma presença global do jogador no ato de sua execução. Dessa forma, assim como a cena teatral, é um fenômeno único, do qual participa a possibilidade do imprevisto e a qualidade de repetição inexata do acontecimento. Além de conter elementos cênicos, pois a qualidade dos movimentos e as ações comunicativas com a roda e com o parceiro de jogo são primordiais ao bom desempenho do jogador.

Para o ensino e aprendizagem de teatro, numa perspectiva dialógica, a necessidade da presença e da exacerbação dos sentidos quando em situação de jogo, consolida, também, um elo de aproximação entre estas duas áreas de conhecimento. Ao estimular a prática e a reflexão sobre as técnicas corporais que a capoeira angola solicita e desenvolve, o docente auxilia o aluno a perceber aspectos que fazem emergir a pré-expressividade, tais como: desenvolvimento do corpo não cotidiano, uso do equilíbrio precário, trabalho sobre bases e apoios não verticais, estabelecimento da oposição e do contra-movimento, trabalhos sobre energia e corpo dilatado, entre outros, são elementos

passíveis de identificação entre as práticas. Estes elementos promovem a ampliação da compreensão da atuação e de seu papel na arte teatral, como o ator deve aprender.

A prática da capoeira se mostra como uma atividade completa no desenvolvimento de diferentes habilidades corporais, necessárias à construção de um corpo cênico. Sua prática trabalha: um estado de atenção e presença; corpo dilatado em situação de jogo; flexibilidade e aumento de repertório de ação; mudança de equilíbrio e oposição de movimento (corpo em equilíbrio precário o tempo todo); trabalho com energia e predisposição à ação (corpo pré-expressivo); diálogo corpóreo rítmico segundo um repertório possível de perguntas-respostas. É uma atividade física-intelectual-espiritual que permite uma integração global do ser humano e seu estado de presença plena.

Sua prática se dá através da mobilização não usual do corpo humano em relação ao espaço – trabalho de bases corporais que variam quanto à direção, ao sentido, etc. Possui um caráter criativo improvisacional, que permite um trabalho de circulação e troca de energia entre os jogadores e destes em relação à roda. Auxilia no entendimento e experimentação do próprio modo de se movimentar, através da contínua solicitação de novas formas de respostas e saídas fluidas, proporcionando uma maior conscientização do corpo e seus limites e possibilidades de ação.

Com um caráter similar ao de “uma brincadeira de menino travesso”, como a definiu Maurício Ribeiro, a capoeira existe a partir de uma busca do conhecimento de seus próprios “jeitos de corpo”, a partir do desenvolvimento de uma dança pessoal e particular, em constante estado de oposição entre tensão e relaxamento. Um corpo que economiza energia e se porta de forma serena, sendo sempre preciso em suas ações reinventando-se em formas, segundo a necessidade.

Nesse sentido a capoeira no treinamento do ator se apresenta como um dos caminhos de diálogo da linguagem teatral com as artes tradicionais pertencentes à cultura que lhe é constituinte e da qual o teatro intervêm contribuindo diretamente. Uma possibilidade de desenvolvimento da linguagem teatral com preceitos culturais de raiz que enriquecem o desenvolvimento da linguagem, uma vez que compartilha características matriciais e códigos simbólicos e estéticos.

A capoeira exprime uma visão do mundo e da vida, uma ética e uma filosofia própria da tradição da qual faz parte. Para Dumoulié, “Antes de ser um esporte ou uma arte marcial, esta luta dançada é uma filosofia em ato, um pensamento do corpo [...] que

toca uma outra partição, com outros ritmos, instaura uma outra física, inventa uma nova afetividade” (DUMOULIÉ, 2006, p.1). O exercício de sua prática se consolida como um ato de liberdade do corpo, da mente, da subjetividade, num evento ritualizado e coletivo que é a roda de capoeira.

Segundo Flávio Soares Alves, no artigo *Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira*:

A capoeira, numa perspectiva artística, nos remete a um campo de saberes ligados à sensibilidade. Assim, mais do que perceber o corpo como um agente habilidoso – que detém conhecimento e poder – o capoeirista se abre para a percepção das sensações, advindas das experimentações do corpo com a arte. Desta maneira, os corpos na capoeira entram num limiar de arte que revela redes de sentido desta manifestação. Estes significantes formam um corpo poético que pode ser usado nos processos criativos em dança contemporânea. (ALVES, 2003, p.1)

Em seu artigo, Alves focaliza a capoeira sob uma perspectiva plural, tratando-a como dança, jogo e luta, ao mesmo tempo. Ele traça o perfil teórico da capoeira conjugando o que ele chama de vias racionais de análise, que seriam baseadas na visão de sua prática como uma performance motora e sob o olhar da surpresa, do imprevisto que lhe atribuem o caráter de performance arte (ALVES, 2003). Segundo ele a capoeira vista como performance arte [...] “não pode ser conhecida, apenas sentida pelas vias da sensibilidade. Neste campo das sensações, nos abrimos a uma perspectiva artística e, por esta via, verificamos a Arte no corpo” (ALVES, 2003, p.1).

Para Alves, a capoeira possui princípios técnicos que qualificam uma estética própria a esta manifestação (2003). Mas o que lhe imprime um valor artístico capaz de dialogar com processos criativos em dança e em teatro, está no que a prática proporciona além da técnica, do que se pode chamar de habilidade adquirida. Para ele, existe uma região intensiva entre a técnica e a poética do movimento na capoeira, e esta região que não é intrínseca ao processo de aquisição de habilidades, abre a percepção artística, na medida em que dá ao movimento uma dimensão poética (ALVES, 2003). Para Klauss Vianna, “a técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico” (VIANNA, 1990, p.73). Nesse sentido, a técnica da capoeira, adquirida e desenvolvida através de seu treinamento contínuo e duradouro, serve de instrumento para a expressão e contato com a subjetividade. Mestre

Pastinha dizia que não há como prescindir de um “certo misticismo” na prática da capoeira, já que de acordo com seus ensinamentos, “o capoeira não é aquele que sabe se movimentar com o corpo e sim o que se deixa movimentar pela alma” (Manuscrito, 1960 *apud* PEREIRA²³, 2010).

O papel do docente de teatro em relação a este aprendizado estético e místico é o de auxiliar o aluno a refletir sobre sua pertinência à vida profissional e sua ligação com a vida criativa como artista. Em *Ítaca: um estudo sobre o retorno* se pôde constatar que a prática da capoeira influenciou a visão de atividade criativa, porque foi importante para atores e docentes, reconhecerem a universalidade dos elementos mitológicos das culturas e sua possibilidade de tradução, como também, o diálogo como valor intrínseco ao processo criativo.

O docente, ao praticar a capoeira em suas aulas de teatro promove a capacidade dos alunos de se deixarem afetar e deixar emergir a criatividade, sem medo da subjetividade, a partir de uma prática que impulsiona uma predisposição interna de disciplina em seu aprendizado. Concordamos com Klauss Vianna, quando diz:

Quando falo de disciplina e organização não me refiro a atitudes ditadas do exterior, mas ao ato de se dar organização, de se estabelecer uma disciplina interna. Penso que é muito difícil alguém se sujeitar a qualquer tipo de condicionamento exterior sem que esteja de alguma forma propenso internamente a aceitá-lo. (VIANNA *apud* STRAZZACAPPA, 1994, p15)

Para Márcia Strazzacappa, para se adquirir uma técnica é imprescindível se ter disciplina. *Toda arte implica num ritual. Disciplina compreendida também no sentido de ritual, de respeito aos outros. O indivíduo atento a sua organicidade realiza seu trabalho corporal com a mesma dedicação com que se entrega a um ritual sagrado.* (STRAZZACAPPA, 1994, p. 15)

Segundo Klauss Vianna:

O exercício não importa: importa é como você o executa. (...) Assim, partiremos sempre do princípio de que existem diversos caminhos para alcançar determinada meta. No nosso caso, a meta é interior, o que torna as coisas um pouco mais complicadas. Mas o resultado desse trabalho surge também no exterior, no corpo. Existe um processo de

alquimia interior que acompanha cada ser humano e é com essa alquimia que cada um deve exprimir-se, buscando não se trair, até chegar à integração de seus recursos físicos e psíquicos. (VIANNA, 1990, p. 145).

Se a função principal da arte é a comunicação entre as almas, é imprescindível que os artistas estejam em contínuo contato com as questões que permeiam sua relação com o mundo. São as práticas que transformam e fazem emergir suas questões de alma, como a capoeira angola, que podem guiar e enriquecer um processo de criação artístico. Para o docente de teatro, será esta transformação e esta emersão que realizarão de fato, seu papel como líder de um processo de ensino e de aprendizagem, que será sempre de autoconhecimento.

Como fechamento para essas primeiras reflexões sobre os possíveis diálogos entre a Capoeira Angola e o ensino do teatro, foi criado, por esta autora, um *canto*, a partir da estrutura rítmica da ladainha, da chula e de um corrido de domínio público, para ser tocado como encerramento da apresentação desta monografia para banca.

Ladainha:

Por favor, não se esqueça
Do que acabei de falar
Capoeira só se aprende
Começando a jogar
E no jogo se descobre
Os jeitos que o corpo dá
Troca o pé pela mão
Usa a cabeça pra apoiar
Solte a sua mandinga
Deixe sua alma levar
Capoeira é um caminho,
Um jeito de se encontrar,
Eu me sinto como Ulisses
Rumo a minha Ítaca

Sempre que eu puder eu vou
Levar ela pra ensinar
Que assim como o teatro
Faz a gente se transformar
Capoeira é brasileira
Taí pra gente aproveitar
Para se fazer uma arte
Que seja do nosso lugar
Da sabedoria dos mestres
Dionísio irá gostar, camaradim

Chula:

Iê Viva o teatro
(coro) Iê Viva o Teatro, camará
Viva a Capoeira Angola
(coro) Iê Capoeira Angola, camará
Iê viva meu Mestre
(coro) Iê viva meu Mestre, camará
Viva quem me ensinou
(coro) Iê quem me ensinou, camará
A vadiar
(coro) Iê a vadiar, camará
A arte de atuar
(coro) Iê arte de atuar, camará
Viva quem vou ensinar
(coro) Iê quem vou ensinar, camará
É hora é hora
(coro) Iê é hora é hora, camará
Vamos simbora
(coro) Iê vamos simbora, camará

Pelo mundo afora

(coro) Iê pelo mundo afora, camará

Corrido:

Vem ver, vem ver, vem ver, vem ver

Capoeira de Angola é bonita de se ver, vem ver

(coro) Vem ver, vem ver, vem ver, vem ver

Homem, mulher e criança, quem quiser pode aprender, vem ver

(coro) Vem ver, vem ver, vem ver, vem ver

Capoeira e Teatro se aprende no fazer, vem ver

(coro) Vem ver, vem ver, vem ver, vem ver

Capoeira e Teatro pra saber tem que vim ver, vem ver

(coro) Vem ver, vem ver, vem ver, vem ver

Capoeira de Angola é pra mim é pra você, vem ver

(coro) Vem ver, vem ver, vem ver, vem ver.

REFERÊNCIAS

ALVES, Flávio Soares. Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira. In: *Motriz*, Rio Claro, v.9, n.3, p.175-180, set./dez. 2003.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas/SP: Editora Hucitec: Editora da Unicamp, 1995.

BARBOSA, Ana Mae. Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo. In: *Revista Digital Art&* - Número 0 – Out. de 2003 - Disponível em: <<http://www.revista.art.br>> Acesso em: maio de 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: *Revista Brasileira de Educação ANPED*, Rio de Janeiro, Nº19, p.20-28, Jan - Abr./ 2002.

BREDA, Marco Antonio Dornelles. *Elementos de capoeira na preparação do ator*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Arte, UNI-RIO, Rio de Janeiro. 1999.

CESARINO, Maíra. *Roda de Capoeira: rito espetacular*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/JSSS-8BAFR8> Acesso em: março de 2012.

DE BRITO, Celso. *A roda do mundo: os fundamentos da capoeira angola “glocalizada”*. 2010. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2010. Disponível em: <<http://www.humanas.ufpr.br/portal/antropologiasocial/dissertacoes/dissertacoes-defendidas/>> Acesso em: março de 2012.

DUMOULIÉ, Camille. A capoeira, uma filosofia do corpo. In: *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest, Paris, 2006. Disponível em: <http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=67>. Acesso em: outubro de 2011.

EBA/UFMG, 2006. SILVA, RENATA DE LIMA. Corpo que ginga. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE. 6. UFRS, 2011. *Anais...* Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vireuniao/estudosperformance/6.%20SILVA,%20Renata%20de%20Lima.pdf>> Acesso em: maio de 2012.

ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG. *Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG*. Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2006.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 17ª edição.

LIMA, Evani Tavares. *Capoeira angola como treinamento para o ator*. Salvador, BA: Secretaria da Cultura, 2008. 124 p.

LUCE, PATRÍCIA C.. Vozes da Vadição: sobre as cantigas de capoeira, In: ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DE HISTÓRIA ORAL. 8., 2009. UFMG. Anais... Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/his/historiaoral/index.php/por/Anais-VIII-Encontro/GT-Artes-Cencias-danca-teatro-opera-circo-e-perfomance> Acesso em: maio de 2012.

MAGALHÃES, Paulo. Saí lá do Congo, passei em Angola, cheguei aqui hoje, quero vadiar agora!. In: *Angoleiro é o que eu sou*, Belo Horizonte, Ano1, nº 1, p.4 - 8, 1º semestre de 2006.

MAGALHÃES, Paulo; BERTOLINO, Júnia. Primeiros passos da capoeira de rua em Belo Horizonte. In: *Angoleiro é o que eu sou*, Belo Horizonte, Ano1, nº 1, p.9 -11, 1º semestre de 2006.

_____. Eu sou Angoleiro. In: *Angoleiro é o que eu sou*, Belo Horizonte, Ano1, nº 1, p.12 - 18, 1º semestre de 2006.

MANUSCRITO. PASTINHA, V. F. *Quando as pernas fazem mizêrer*. Salvador. 1960.

MESTRE PASTINHA. *Capoeira Angola Mestre Pastinha*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 3ªed. 1988.

ORTEGA Y GASSET, José. A ideia do teatro. [tradução J. Guinsburg] São Paulo: Perspectiva, 2007.

PARAMETROS CURRICULARES NACIONAIS. Ministério da Educação. Brasília: MEC, 1998.

PEREIRA, Glauber Viana. *O capoeira e a capoeira: uma investigação sobre a pessoa e a cultura*. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG. 2009. Não publicado.

STRAZZACAPPA, Márcia. *O corpo em-cena*. 1994. Dissertação (Mestrado em Metodologia de Ensino) – Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, 1994. Disponível em: <<http://www.radarciencia.org/Record/oai-unicamp-br-vtls000079057/Details>> Acesso em: fevereiro de 2012.

TIBURI, Márcia; KEIL, Ivete. *Diálogos sobre o corpo*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2004. 192p.

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