



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

CARTOGRAFIA DE PESQUISAS EM PROCESSO - HIBRIDISMOS, INTERDISCIPLINARIDADES E PRÁTICAS INTERCULTURAIS NA CENA EXPANDIDA

CAPOEIRA: POR UM CORPO PRÉ-EXPRESSIVO

MÔNICA LEITE DA SILVA

SILVA, Mônica Leite. **Capoeira:** por um corpo *pré-expressivo*. Brasília: UnB. Mestrado em Artes Cênicas; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Orientadora Alice Stefânia Curi. Bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Distrito Federal (FAP/DF). Professora de Teatro e Atriz.

RESUMO

O trabalho é um recorte da pesquisa de mestrado em andamento, intitulado *Corpo transpassado: tecendo dramaturgias com pessoas em situação de rua*. O processo criativo advém do estudo poético de três pessoas em situação de rua da cidade de Salvador/ BA. Neste caso, proponho a busca por uma práxis advinda do treinamento *pré-expressivo* que surgiu da prática com a capoeira contemporânea. Desta forma, lanço luz asminhas raízes culturais, como também do local e das pessoas pesquisadas, numa dimensão corporal e vocal da atriz, convergente a criação. Acredito que no exercício da capoeira o ator e/ou a atriz podem encontrar princípios básicos, como equilíbrio, oposição e energia, que possam colaborar com seu trabalho e sua qualidade de presença cênica.

PALAVRAS-CHAVE: Capoeira: Treinamento ator: Pré-expressivo: Rua.

RESUMEN

Este trabajo es una síntesis del proyecto de maestría en curso, que tiene por título *Cuerpo perforado: tejiendo dramaturgias con personas de la calle*. Envuelve un proceso creativo a partir de estudio poético de tres personas de



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

la calle de la ciudad del Salvador/ BA. En este caso, propongo la búsqueda mediante el entrenamiento pre-expresivo que surgió de la práctica de la capoeira contemporánea. De esta forma lanzo a la luz tanto mis raíces culturales, como las del lugar y de las personas estudiadas, en una dimensión corporal y vocal de la actriz, convergente a la creación. Pienso que con los ejercicios de la capoeira el actor puede encontrar principios básicos, como equilibrio, oposición y energía, que corroboren la consuetudumbre de presencia escénica.

PALABRAS-CLAVE: Capoeira: Entrenamiento del actor: Pre-expresivo: Calle.

RÉSUMÉ

Le travail est une partie de travaux de recherche de niveau de maîtrise, intitulé, *Corps transpercé: tissage dramaturgique avec et sans abrités*.

Voire parcours un processus créatif à partir de l'étude poétique de trois personnes ayant un statut de sans-abrité "SDF", Sans domicile fixe dans la ville de Salvador\BA. Dans ce cas, je propose une recherche pour une praxis découlant d'entraînement pré-expresif qui surgit de la pratique avec la capoeira contemporaine. De cette forme, j'éclaire mes racines culturelles, comme aussi le lieu et des personnes qui sont sujet de la recherche, dans une dimension corporelle et vocale de l'actrice, convergente à la création. Je crois que dans les exercices de la "capoeira" l'acteur peut rencontrer des principes basiques qui corroborent avec sa qualité de présence sur scène, étant: équilibre, opposition et énergie.

MOTS-CLÉS: Capoeira: Entraînement de l'acteur: Pré-expresif: Rue.

Introdução

Como resultado de uma inquietação e uma busca por uma práxis advinda de um treinamento pessoal que levasse em consideração minhas raízes culturais numa dimensão do trabalho corporal e vocal da atriz, adentrei em minhas experiências e identifiquei na prática da capoeira singularidades importantes para meu treinamento. Micromodificações no meu corpo, modo de agir e



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

pensar na cena, aos quais atribuo aos treinos despretensiosos com a capoeira que me proporciona um corpo vivo, consciente, ágil e dilatado.

Neste artigo, trago um recorte da pesquisa de mestrado, ainda em curso, que toma como cerne o treinamento da atriz por via da capoeira, assumindo como inspirações poéticas três pessoas em situação de rua da cidade de Salvador/Bahia, que 'residem' entre os bairros da Graça, Corredor da Vitória, Canela e Passeio Público (Av. Sete de Setembro).

A capoeira me foi apresentada no próprio fazer teatral e posteriormente em alguns grupos de capoeira *regional* e *angola*¹, assim, neste trabalho, não tenho a pretensão de adentrar nas diferenças entre estas duas modalidades pelo qual meu corpo vem sendo moldado e sim caminhar pelos hibridismos entre essas duas formas chamada de capoeira contemporânea. Preocupando-me em entender os princípios dos movimentos, e as qualidades com as quais eles contribuem com meu trabalho no teatro. Ainda, com a inserção da música da capoeira outros elementos precisavam ser coordenados, o canto junto com o tocar um instrumento, o canto junto com a movimentação e a atenção tanto no jogador quanto na plateia formada pelos outros jogadores que formam a roda.

Treinamento: por um corpo *pré expressivo*

O estudo da Antropologia Teatral tratada por Eugênio Barba, assume grande importância nesta pesquisa. Por ser um estudo do "comportamento sócio cultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação" (BARBA, 1995, p.8), tem o objetivo de identificar, mesmo que empiricamente, dentro das diferentes culturas, princípios comuns que podem ser usados como bases úteis para o trabalho do ator. Neste sentido, a Antropologia Teatral busca entender o comportamento cênico do ator no contexto do treinamento e a partir dos princípios da *pré-expressividade*. O diálogo, entre essas preposições e a capoeira, acontece por perceber durante a prática atributos que podem nortear os treinos, atribuindo qualidades para a composição do processo criativo.

- 64 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

O trabalho no nível *pré-expressivo* é algo que acontece concomitante ao *expressivo*. Sendo assim, *pré-expressivo* e *expressão* são qualidades inseparáveis carregadas juntas com o ator para o palco, “em nível pré-expressivo, trabalha-se sem a intencionalidade da significação, enquanto que no nível expressivo os processos de comunicação, vetorização de sentidos e significação, ganham prioridade” (CURI, 2009, p.48).

A *pré-expressividade* é um campo de estudo próprio da Antropologia Teatral, é uma organização básica que cada ator/atriz deve administrar antes de entrar em cena, levando a um resultado de prontidão e vida, despertando a atenção do espectador. O nível *pré-expressivo* é de certa maneira, “um *nível operacional*: não é um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, que no decorrer do processo de trabalho, visa fortalecer *obios* cênico do ator.” (BARBA, 2012, 228).

A qualidade de *presença* advinda do trabalho *pré-expressivo*, segundo Barba (2012, p. 228) revela princípios comuns e universais que podem ser observados em diferentes culturas, encontrada nas diversas técnicas atorais inerentes à tradição cultural.

Segundo Ferracini (2003, p. 100), a base do processo *pré-expressivo* consiste em um trabalho não interpretativo, situado no nível de aprendizado, que busca aprender e treinar de forma operativa e orgânica que possa articular um trabalho de ações físicas e vocais, uma organização corpórea de dilatação por todo espaço que proporcione *presença* cênica. Esta busca, pode se dar, de acordo com Barba (2012) por duas vias: a primeira *aculturação*, uma técnica sistematizada, codificada, ensinada por via do treino, como o caso das técnicas orientais. A segunda, a *inculturação*, o caminho que o ator usa de forma espontânea para trabalhar com recursos que já foram apreendidos desde seu nascimento, a partir de sua cultura e suas experiências ao longo da vida,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“processo de impregnação passiva sensório-motora de comportamentos cotidianos próprios de uma cultura” (BARBA, 2012, p. 228).

Já Ferracini (2003), aponta um terceiro caminho, a *técnica pessoal de representação* “uma busca individual que resulte numa pesquisa dos caminhos que levem a um encontro com suas próprias energias, organizando-as no espaço tempo” (FERRACINI, 2003, p. 100).

Acredito que meu treinamento por via dos exercícios e das canções da capoeira permite trilhar um treinamento *pré-expressivo*, de cunho pessoal, que contém códigos impressos no meu corpo por uma prática de um pouco mais de dois anos. A capoeira se reorganiza no meu corpo de forma orgânica, perante as variações e o entendimento dos princípios encontrados em seus movimentos, como os trabalhos de equilíbrio, energia e oposição. Neste caso, trabalhar com a capoeira como treinamento *pré-expressivo* é, também, buscar alcançar uma técnica pessoal com suas próprias energias, organizadas no espaço e tempo, objetivando um estado cênico pretendido diante o processo de criação.

Equilíbrio

Uma das características comuns de atores e dançarinos, “é o abandono das posições típicas de um equilíbrio cotidiano a favor de um *equilíbrio precário* ou *extracotidiano*” (BARBA, 2012, p. 92). Assim, o equilíbrio precário exige uma organização maior das forças do corpo e permite, de tal forma, que o corpo se torne vivo, mesmo que imóvel, antes de se expressar.

Nas tradições orientais, os atores se utilizam de formas codificadas dentro do treinamento, condições básicas onde devem adquirir um novo equilíbrio. Um desequilíbrio próprio para o alcance do corpo *extracotidiano*. Para o alcance desse equilíbrio precário é possível observar que, em geral, há uma diminuição do contato das bases dos pés em oposição a uma base cotidiana das pernas.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Na maioria das vezes os joelhos se encontram semiflexionados provocando junto com o chão uma reação de forças opostas.

Assim, o equilíbrio precário gera uma modificação do corpo e do movimento cotidiano, se afastando de algo próximo ao 'natural'. O corpo pode assumir uma forma de deslocamento estilizado, estético e que demanda por vezes um excesso de energia.

O ser humano, trava consigo mesmo uma constante busca do equilíbrio e de harmonia corporal. Algo que o mantenha ereto e que necessite de menor esforço. Para Moshe Feldenkrais (1977, p. 81) "Ações difíceis de realizar, para as quais o homem deve forçar-se a fim de superar oposições internas, nunca farão parte do cotidiano". Neste sentido, atores e dançarinos, enquanto artistas, se desafiam e colocam seus corpos em situações de limites 'sobre humanos' que acabam despertando o interesse do público por se colocarem muitas vezes num equilíbrio precário.

Na capoeira um dos movimentos básicos é a *ginga*. A *ginga* é um movimento de deslocamento contínuo, no qual o capoeirista se desloca para a direita e para a esquerda, alternando as pernas para frente e para trás – para frente e para trás. Os braços sempre em oposição dos pés: braço direito na frente pé direito atrás – braço esquerdo na frente, pé esquerdo atrás. Com essa alternância e este balançar o capoeirista estabelece quase que uma dança, recheada de molejo e malícia a fim de se proteger de um golpe inesperado que possa atingir seus flancos ou leva-lo ao chão.

Figura 1 Ginga



ASSOCI

ÃO EM ARTES CÊNIC





IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Na imagem é possível perceber o deslocamento dos pés e dos braços, uma das mãos está sempre com a palma virada para o chão preparada para uma possível queda, e a outra para defender o rosto. As pernas alternam e os joelhos semiflexionados permitem que o capoeirista possa ter impulsos de ir ao chão com mais facilidade ou dar saltos, sempre com a pretensão de se livrar de um possível golpe.

É possível perceber que todo o corpo deve estar pronto a dar uma resposta ou responder algo durante o jogo. O desequilíbrio é a busca do se equilibrar, quando o capoeirista chega perto do equilíbrio já é a hora de mudar o movimento, por que no equilíbrio fica fácil para o adversário perceber de onde pode vir o golpe, então com malícia ele surpreende a plateia na roda e também seu adversário.

Para o capoeirista, o equilíbrio precário faz parte do jogo e de sua prática prodigiosa. A busca do equilíbrio faz parte de uma negociação constante entre forças envolvidas no jogo, ele não busca respostas fáceis, seu corpo não renuncia a nenhuma conformação que vem a ser apresentada durante o jogo. O que importa é o movimento contínuo. A alternância dos seus movimentos em nível baixo, médio e alto, desencadeia a cada golpe um outro e assim sucessivamente, entre *gingas*, *benção*, *meia lua*, *chapas*, *esquivas* e etc, numa composição de níveis altos intercalados entre médio e baixo.

Oa, oaê

Topei quero ver cai
Topei quero ver cair.

Oa, oaê

- 68 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Machado cego não corta
Madeira de jataí

Oa, oaê

Tiziu não é pássaro preto
Sabiá não é bem-te-vi

Oa, oaê

Você joga de lá
Que eu jogo daqui pra ali.²

A imagem trazida pela música é muito comum aos capoeiristas, pois eles estão sempre em uma malemolência constante *Oa, oaê*, a espreita da queda, *Topei quero ver cai*, e de fazer cair *Topei quero ver cair*, no lá e cá malicioso *Você joga de lá/ Que eu jogo daqui pra ali*.

Para o ator/atriz esse equilíbrio precário coloca seu corpo no estado de presença cênica necessário para o trabalho. Lima (2002, p. 105) diz que quanto mais complexo o movimento maior é o desequilíbrio e mais forças são necessárias a encontrar pontos de apoios. Para manter-se ereto o ator precisa ter consciência de suas articulações e como terá que organizá-las para que consiga executar o próximo movimento. O corpo então trabalha e emprega suas energias em algo que não é habitual, algo extra, extra a seus movimentos cotidianos.

Nesse processo o ator/atriz encontra uma tensão que é benéfica para seu trabalho, uma tensão parecida com a mesma tensão empregada ao corpo do capoeirista preocupado em levar um golpe, uma rasteira. O ator/ atriz dilata suas percepções e entra no jogo (palco) mais presente, seus movimentos não



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

são meras repetições e sim respostas ligeiras do que acontece. O aqui e o agora dos palcos - ação e reação - são percebidos e vistos por quem assiste. “Mexer com o equilíbrio é também alterar a dinâmica com que o corpo é cotidianamente visto” (LIMA, 2002, p.105).

Energia

O conceito de energia para Barba (2012) é algo difícil de ser definido em palavras, sendo assim, também, de ser transmitido e analisado, porém costuma ser associado ao exagero de atividade muscular, ao grito. Na verdade a energia tem mais ligação com a contenção, com a imobilidade e com o silêncio.

Normalmente, a ‘energia’ é reduzida a modelos de comportamento imperiosos e violentos. Mas, em vez disso, é uma temperatura-intensa pessoal que o ator pode identificar, despertar e modelar. Só que antes de tudo a energia deve ser explorada. (BARBA, 2012, p. 77).

Falar de energia, de treinamento energético, é, tanto no teatro quanto na capoeira, buscar através do trabalho uma qualidade de força e vivacidade que atribua prontidão e resolução das ações diante a cena ou a roda. A energia é uma qualidade pertencente a qualquer ser vivente, porém o que interessa para o ator é a perspectiva para qual esta é modelada. “Estudar a energia do ator, então, significa se interrogar sobre os princípios pelos quais os atores podem modelar, educar sua força muscular e nervosa segundo modalidades que não são aquelas da vida cotidiana” (TAVIANI, F. in BARBA, 2012, p.72).

O treinamento energético, de acordo com Ferracini (2012, p.154), é uma das formas encontradas pelo ator/atriz para desfazer as *doxas* e vícios dos atores. Essa vivência possibilita o encontro com pequenos campos, chamados energias potenciais. Com muitas horas de treinamento, o corpo transborda a



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

lógica cotidiana, que com o tempo é impressa na musculatura gerando micro pontos de acesso aos estados físicos/musculares e mentais.

Quando o ator encontra um comportamento *extracotidiano* através da técnica, transmite ao personagem um corpo dilatado e dilata a percepção do espectador. Conforme Barba (2012, p. 76) o exercício energético é pautado em polaridades energéticas: energia-*anima* e energia-*animus*. Estes termos nada tem haver com a distinção de masculino ou feminino, compreende-se a qualidades complementares entre as energias: suavidade e vigor.

Na capoeira, essa polaridade transita no corpo do capoeirista a todo o momento. É necessário que ele descubra suas tendências individuais e potencialidades energéticas. Dessa forma, o jogo ganha uma fluidez que é composta de movimentos suaves e vigorosos, sem a intenção de golpear o adversário. O objetivo de não atingir, causa no corpo uma contenção de energia necessária ao jogo, no qual as atenções devem estar voltadas a todos que estão na roda, até mesmo nos movimentos mais rápidos¹.

O capoeirista pronto para as adversidades do jogo deve ter o controle de seu corpo para saber o momento certo de soltar, reter ou se esquivar do movimento. O corpo todo se encontra em atividade, pronto e preparado para agir.

A relação entre energia no espaço e energia no tempo é apontada por Barba (2012, p.84) como um dos fatores para se trabalhar a presença do ator. A energia no espaço pode ser observada na qualidade de movimento que o ator usa no seu deslocamento, nas aberturas das pernas e na torção de seu corpo. A energia no tempo está muito mais relacionada à qualidade de parada do ator, no seu equilíbrio precário, na posição do seu corpo. Na capoeira observamos este trabalho nitidamente, as relações entre energia no tempo e energia no espaço podem ser vistas durante o jogo concomitante entre uma e outra.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A energia no tempo é mais evidente pela contenção dos movimentos, paradas mais constantes durante o jogo. O jogador precisa encontrar o equilíbrio, perceber suas tensões musculares, e por conta disso muitas vezes para completar o movimento o jogador pensa antes de agir.

A energia no espaço acontece nos vários deslocamentos realizados durante o jogo. É mais importante ter consciência de como deslocar o corpo, a abertura das pernas e a torção do quadril, necessários, para se chegar ao movimento desejado.

Na *meia lua de compasso* ou *rabo de arraia*, por exemplo, (golpe que o capoeirista realiza levantando-se uma das pernas, roda-se de modo a fazer um semicírculo, mas com as mãos no chão e de costas voltadas para o oponente). É um golpe que exige controle absoluto do praticante, ele pode ser executado de forma ligeira ou vagarosamente.

Figura 2 Sequência Meia Lua de Compasso ou Rabo de Arraia



Movimento 1



Movimento 2



Movimento 3



Movimento 4



Movimento 5



Movimento 6

Em



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

geral, o *rabo de arraia* (como é chamado na *capoeira angola*) é realizado de forma mais lenta, têm os movimentos mais calculados, as duas mãos estão totalmente apoiadas no chão, à perna completa todo o semicírculo, próprio do golpe – energia no tempo. Na *capoeira regional a meia lua de compasso* (como normalmente é chamado) é feita mais rápido, as mãos podem ou não tocar totalmente o chão, a perna é jogada um pouco mais alta e o capoeirista se preocupa mais com seu deslocar – energia no espaço.

Dessa maneira a prática com a capoeira vai imprimindo ritmo ao jogo, de forma a alternar movimentos mais contidos e mais soltos no espaço. A energia no corpo do capoeirista deve estar presente em todo o jogo, mas cabe a ele saber se utiliza mais ou menos dela. Essa destreza perpassa a habilidade que o capoeirista tem de estar presente – corpo e mente – atento ao outro jogador (acontecimento dentro da roda) e as demais participantes (acontecimentos fora da roda).

Oposição

O trabalho com oposição na capoeira é de certa forma basilar. Lima (2002, p. 111) mostra que esse princípio nasce a partir da negação, ou melhor, da negativa. A *negaça*, como é mais conhecida, é a habilidade que o capoeirista tem de *negaciar* seu golpe, confundindo seu adversário. Ele surrupia sua intenção com o golpe realizando-o no sentido contrário de seu objetivo.

A habilidade de *negaciar* o movimento é a forma que o capoeirista tem de ludibriar seu adversário, confundindo e se preparando para o ataque. Na *negaça* existe a movimentação de cabeça, mãos, pés, joelhos – todo corpo pode estar envolvido ou apenas parte dele. A finalidade é burlar a atenção do outro jogador, desvirtuando sua atenção. A *negaça* é a essência da capoeira, da brincadeira, e exige muita desenvoltura.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Tanto na *capoeira angola* ou *regional*, um dos movimentos mais comuns, com a finalidade de confundir o adversário é a *mandinga*. Na *mandiga* está contida a subjetividade particular de cada capoeirista. Realizada com o corpo inteiro, sem padrões pré-definidos. Movimentos com as mãos, no balançar de corpo todo, mostrando-se inofensivo ao adversário, permitindo decidir como partir para o ataque.

Para Barba (2012, p.200) o trabalho a partir do princípio das oposições, é a base para a construção de todas as ações dos atores orientais, provoca o efeito de surpresa e direciona o olhar do espectador. O ator trabalha com linhas arredondas que proporciona formas sinuosas a cena. As curvas são ressaltadas pelos movimentos das mãos, tronco e braços.

O ator desenvolve a resistência ao criar oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dando-lhe outra intensidade energética e outro tônus muscular. Mas essa amplificação também acontece no espaço. Através da dilatação no espaço, a atenção do espectador é dirigida e colocada em foco; ao mesmo tempo, a ação dinâmica feita pelo ator se torna compreensível (BARBA, 2012, p. 204).

Na Índia o corpo do dançarino/ator toma uma forma de 'S', uma relação entre cabeça, tronco e membros. O resultado desse formato é um corpo em equilíbrio precário que cria novas resistências, novos apoios e conduzem a uma arquitetura *extracotidiana* do corpo. Além do que, tem o objetivo de ampliar e modelar o movimento, desenhando-o no espaço de forma a se fazer perceber. A ação quase sempre é dada através do afastamento do objeto, para depois uma real aproximação, atribuindo uma qualidade extraordinária e singular ao gesto.

Recuar e avançar, esconder e mostrar, descer para subir, fechar e explodir, ir e não ir. São muitas das operações realizadas pelo capoeirista. O *princípio da oposição* integra as ações do capoeirista em sua totalidade,



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

nenhuma movimentação ou golpe é executado de forma direta, todos pressupõem uma ação que contesta a outra (LIMA, 2002, p.111).

A *ginga* exige do capoeirista um corpo com o tronco curvado para frente, joelhos flexionados, uma das pernas atrás e outra na frente. O golpe, em geral, sempre vem da perna que está atrás, ou da perna que está apoiada no chão o que gera uma inversão da lógica do movimento e confunde o adversário.

A Figura 3 mostra que no movimento da *queixada* o capoeirista torce o corpo realizando uma rotação no quadril e um cruzamento das pernas. Os braços ficam voltados para o lado oposto das pernas (lado oposto de onde vem o golpe). Quanto mais o capoeirista rotaciona o quadril para o lado oposto, mais forte e vigoroso é o movimento.

Figura 3 Sequência Queixada





IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Existe um empurrar para reter a força e soltar, visualmente o movimento parece fluido e constante, mas o corpo está vivo, sua musculatura em estado de alerta e pronto para seguir com os demais golpes. Neste caso o trabalho com o princípio da oposição para o ator de acordo com Lima (2002, p. 113) funciona como provocador de novas conformações, no qual recuar é reunir forças para uma retomada e a pressão é o estímulo para a reação.

Canções da capoeira: música e dramaturgia

O capoeirista fala, seu falar comporta-se dentro de uma partitura cantada



Movimento 11

Movimento 12

Movimento 13

Movimento 14

Movimento 15

e lhe confere um *corpus* sonoro para além do cotidiano. A vinculação da fala ao canto na capoeira dá vitalidade à voz do capoeirista, abastece-o de uma gama de recursos apropriados ao contexto do *jogo* e benéfico ao seu potencial sonoro (LIMA, 2002, p. 162).

Trabalhar a voz e o corpo como algo indissociável sempre foi prioridade na minha prática como atriz. Na capoeira, percebo a integração de forma orgânica e fluida dentro da roda, no elo de conexões entre música e movimento. Nos treinamentos, o exercício com as canções da capoeira, aparece unido com o físico de maneira que a voz tome a forma das necessidades do corpo, sem o intuito de cantar ou falar afinado e sim de perceber como ela pode ser encaixada durante a prática. Dessa maneira, diferente de como a música é cantada na roda, nos ensaios, ela adquire outras conformações rítmicas. As



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

palavras podem ser prolongadas durante as ações, podem ser faladas e cantadas em ritmos diversos.

A música na capoeira carrega histórias e memórias de um povo, ou das próprias pessoas que cantam. Por isso Lima (2002, p. 164) diz que se assemelha muito ao cancionero popular. Pois, o ato de cantar na capoeira se aproxima mais de um falar cantado do que o cantar propriamente dito, expondo em suas letras conteúdos sobre o cenário sócio-cultural da cultura afro-brasileira. Sabendo disso, reforço a inserção das canções da capoeira durante os ensaios por encontrar na sua temática elementos que convergem para a criação, já que o processo criativo se embasa nas histórias de três pessoas em situação de rua negras.

O trabalho com as canções colabora com uma qualidade de presença do ator/atriz, que segundo Eleonora Fabião (2010), é “associado a sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente.” (FABIÃO, 2010, p.322). O que proporciona um estado cênico, no qual o grau de conectividade e de alerta encontra-se aberto no âmbito sensorial sonoro/corporal, numa operação psicofísica. Assim, a canção da capoeira funciona como um transpassar sonoro que carrega nas letras e na forma de cantar memórias corpo/vocal.

Meu reco-reco tocou sozinho, embalado pela energia fluida da roda. A vareta do instrumento já sabia o que fazer e flutuava nas mãos, nos dedos. O toque certo para cima e para baixo. Dois pra cima, dois pra baixo – tempo – dois pra cima e dois pra baixo. Ele compunha a voz que saía e entrava no corpo. Voz, movimento e corpo, juntos. Um só. Era uma paralisia em movimento.

Assim, “O estado cênico acentua a condição metafórica que define a participação do corpo no mundo” (FABIÃO, 2010, p.322). De maneira que a música define o estado do corpo do capoeirista na roda, através do que ela



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

comunica e das variações rítmicas, tramando um diálogo cantado entre os jogadores. Para o ator e para a atriz, “o que a sonoridade desperta é vibrátil, é energia que aviva o corpo do ator” (LIMA, 2002, p.163).

... na hora da música foi como colocar para fora uma voz, uma história. Tudo no meu corpo tremia se contorcia... O canto surgiu aos poucos, como se quebrando a barreira do silêncio, como o nascimento. Quanto mais eu cantava eu lutava e tudo vinha para que eu parasse de cantar. Eu continuei. Era uma voz calada, que naquele momento ganhava vida, meu corpo serviu para fazer viver a história.

Desta forma, a canção e os movimentos da capoeira estão sendo utilizados até agora nos treinamentos para ampliar e explorar as potencialidades da atriz entre execução de movimento e do canto. Este exercício modifica a sonoridade da voz falada e cantada proporcionando outras qualidades sonoras.

Os conteúdos das canções, como também a história da capoeira aproximam, de alguma forma, da vida dos ‘moradores’ de rua por demonstrar na sua dramaturgia, traços de luta e de resistência. O artigo, assim como tudo que se relaciona a prática ainda encontra-se em processo e precisa ser mais bem explorado no decorrer da pesquisa.

NOTAS

¹ A história da capoeira e a sua diferenciação entre regional e angola apresenta um conteúdo extenso, mesmo assim uma de suas maiores características começa pela diferenciação de seus criadores: Mestre Bimba (capoeira regional) e Mestre Pastinha (capoeira angola).

² Mestre Suassuna. Quero ver cair (Oa, oaê). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFaknVJD74U>> Acesso em 14 ago. 2016.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio.; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações. 2012.

CURI, Alice Stefânia. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

_____. Diálogos com Barba. *Mimus* – Revista on-line de mímica e teatro físico. Salvador: Padma/Faculdade Social, ano 1, n. 2, jul. 2009, p. 39-62. Disponível em: < www.mimus.com.br >. Acesso em: 22 de ago. de 2016.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. *Revista Contrapontos*.v.10, n.3, p. 321-326, set./dez 2010. Disponível em <<http://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256> >. Acesso em: 27 de out. de 2016.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. Tradução de Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 2003.

_____. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp. 2013.

_____. *Café com Queijo: corpos em criação*. São Paulo: Hucitec, 2012.

LIMA, Evani Tavares. *Capoeira de Angola como treinamento para o ator*. 2002. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia. 2002.