



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MÔNICA LEITE DA SILVA

**POÉTICAS DE UM CORPO QUE CANTA:
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM TEATRO A PARTIR DAS CANÇÕES DA
CAPOEIRA**

Salvador
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

MÔNICA LEITE DA SILVA

POÉTICAS DE UM CORPO QUE CANTA:
PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM TEATRO A PARTIR DAS CANÇÕES DA
CAPOEIRA

Tese apresentada para qualificação ao Curso de
Doutorado em Artes Cênicas do Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas da
Universidade da Bahia.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eloisa Domenici

Linha de Pesquisa II: Poéticas e Processos de
Encenação

Salvador
2022

TERMO DE APROVAÇÃO

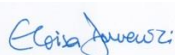
Mônica Leite da Silva

Poéticas de um corpo que canta: práticas pedagógicas em teatro a partir das canções da capoeira

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 09 de dezembro de 2022.

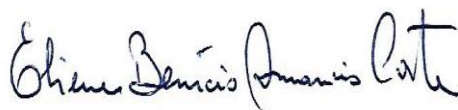
Banca Examinadora



Prof^ª. Dr^ª. Eloisa Leite Domenici (Orientadora)



Prof^ª. Dr^ª. Evani Tavares Lima (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Eliene Benício Amâncio Costa (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Lara Rodrigues Machado (UFSB)



Prof^ª. Dr^ª. Aline Nunes de Oliveira
(UFSB)

Silva, Mônica Leite da.

Poéticas de um corpo que canta: práticas pedagógicas em teatro a partir das canções da capoeira /
Mônica Leite da Silva. - 2022.

150 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Eloisa Leite Domenici.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Arte e música. 2. Teatro - Estudo e ensino. 3. Teatro na educação. 4. Capoeira - Canções e
música. 5. Música de dança folclórica. 6. Sentidos e sensações na arte. I. Domenici, Eloisa Leite. II.
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792

CDU - 792

Ao meu avô, José Inácio, vivo em mim, na minha caminhada, que se dedicou a essa empreitada da vida e viveu com intensidade e amor, se permitiu e me permitiu estar aqui hoje, através da minha mãe, Gilvaneide Silveira, que também vive em mim, vive comigo, que me ouve e compartilha das minhas angústias e felicidades. A essas duas pessoas, passado, presente e futuro, fruto da minha ancestralidade viva e pulsante, agradeço e dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a permissão de estar aqui e passar por esta experiência de vida na Terra, por ser quem sou e por compartilhar esta vida com tantas pessoas que amo.

Agradeço a minha família, aos de hoje, aos de ontem e aos que ainda estão por vir. Em especial a minha avó Josefa Francisca, à mãe Gilvaneide Silveira, ao meu pai José Carlos Leite e a minha irmã Marília Leite. A minha tia Giselda Lopes, ao meu tio (adotivo) Edmilson Lopes, aos meus primos Amanda Ramos e Anderson Ramos, às minhas sobrinhas Júlia Bianca, à Laura Beatriz e ao meu dindo Albert Lucas. A todas e todos que, de maneira bem particular, colaboraram e colaboram para a minha existência e entendimento de mundo aqui na terra.

Agradeço a minha ancestralidade viva e pulsante que vive em mim, que me faz dançar, cantar e tocar. Que me protege e confraterniza a cada vitória alcançada.

Agradeço à natureza que nos acolhe, nos conforta, nos permite sentir medo, felicidades e, por isso mesmo, nos faz crescer como indivíduos melhores para nós mesmos e para os outros.

Agradeço às diferenças e aos obstáculos encontrados durante minha caminhada, pois me permitiram olhar e viver a vida com mais intensidade e me descobrir forte e capaz.

Agradeço às minhas amigas que me acolheram em Salvador no início dessa empreitada: Angélica Behrmann, Carol Argolo, Claudia Vasconcelos e Uerla Cardoso.

Agradeço à minha amiga Jessiara Meneses pela tradução do resumo em Inglês, à Márcia Silva minha ex-professora, responsável pela tradução do resumo em Francês, à Flávia Araújo também ex-professora, responsável pela tradução do resumo em Espanhol, à todas muito obrigada pela atenção, carinho e sensibilidade com a pesquisa.

Agradeço a todos os amigos e amigas que estão distantes apenas por uma condição geográfica, mas que indiretamente participaram dessa minha trajetória, me ouvindo e compartilhando momentos de felicidades e angústias. Em especial, agradeço à Bárbara Benatti pelas confidências, *sofrências* e vitórias de uma caminhada acadêmica e ao Jackson Tea pela edição do vídeo 'Terra'.

Agradeço a todas alunas e alunos que puderam construir junto comigo esta experiência.

Agradeço ao Grupo de Capoeira Canoa Grande na figura de Bamba (Sharon) que me acolheu desde sempre e continua me acolhendo sempre que posso estar presente na cidade de Igarassu/PE. Essa mulher me inspira como pessoa e como capoeirista.

Agradeço ao Grupo Nzinga de Capoeira Angola, ao núcleo de Brasília e de Salvador, à Mestra Janja, ao Mestre Poloca e a todos os meus mais velhos e mais novos, me possibilitaram

aprofundar nas vivências e *descubrências* da capoeira, em especial Verônica Navarro que logo no início da pesquisa me abraçou e me olhou com alteridade.

Agradeço ao Mestre Boca Rica, que sem saber me acolheu no universo da capoeira e me deu através de suas palavras e cantoria o conforto e a segurança necessária para cantar de acordo com minha identidade.

Agradeço ao Projeto Gente Arteira, patrocinado pela Caixa Cultural, que financiou e me oportunizou pôr em prática minha oficina.

Agradeço ao convite de Érico José, que no momento atuava como meu orientador, pelo convite de trabalhar como preparadora de vocalidades do espetáculo *Pulsações*, me incumbindo a responsabilidade de conduzir as atrizes, me fazendo perceber que eu estava pronta e capacitada para assumir tal responsabilidade.

Agradeço a minha banca, mulheres fortes que me inspiram a continuar nesta caminhada: Eloisa L. Domenici, Aline Nunes, Lara Rodrigues, Eliene Benicio, Evani Tavares. Muito obrigada por aceitarem o convite e assim fazerem parte da minha história.

Agradeço à minha orientadora Eloisa L. Domenici por me acolher como orientanda, pela atenção, pelo carinho, pela compreensão, pela dedicação com a pesquisa. Muito obrigada por fazer parte dessa minha trajetória como aluna e como pessoa.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, pelo empenho e trabalho. Aos secretários Léo e Iale pelo sorriso, profissionalismo e atenção às demandas acadêmicas.

Agradeço aos invisíveis, aos encantados, aos que parecem não estar, mas estão. Agradeço a capacidade de sentir, de me conectar e transcender para além do convencional. Agradeço pela fé, pela confiança, pelo poder de acreditar em mundos melhores. Agradeço por poder sonhar e concretizar meus sonhos. Agradeço a proteção e os aconselhamentos dos seres que me rodeiam e me querem bem, me querem forte e me mostram todos os dias a força que existe dentro de mim.

Por tudo e muito mais, obrigada!

SILVA, Mônica Leite da. **Poéticas de um corpo que canta:** práticas pedagógicas em teatro a partir das canções da capoeira. Salvador, 2022. Tese [Doutorado] – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ PPGAC-UFBA.

RESUMO

Esta tese descreve o percurso de experimentação de práticas pedagógicas de ensino de Teatro a partir de canções do universo da capoeira. A investigação foi construída em práticas artístico-pedagógicas com diferentes públicos e contextos, dentre oficinas para artistas amadores em espaços culturais, preparação de atrizes/atores e com estudantes nas salas de aula do Ensino Médio na rede estadual de educação. Nos diversos ambientes e contextos, as canções foram introduzidas como fagulhas de processos e experimentamos desdobramentos na criação de jogos e dinâmicas corporais, que foram profícuas no sentido da produção de teatralidade. A escolha pela canção da capoeira dentro das aulas de teatro se deu pela importância de se trabalhar o corpo de forma ampla, sonora, com suas significâncias e memórias emergidas através da sensação de pertencimento que se tem ao entrar em contato com tais canções. Para tanto, trabalhar as canções da capoeira, tanto com atrizes/atores quanto com alunos da Educação Básica, exigiu, principalmente de quem conduzia o processo, entender os princípios etimológicos com relação às metáforas e à poética pertencentes na cosmovisão que rege o corpo e o pensamento de quem vive a capoeira. Além disso, ainda está somado ao constante processo de investigação pessoal da própria atriz, pesquisadora, professora-cantadeira - mediante experiências e experimentações práticas com as canções da capoeira, com a intenção de ampliar, conectar, degustar, descobrir caminhos e possibilidades outras de trabalho corpóreo/vocal para a cena, contribuindo para o desenvolvimento de práticas pedagógicas decoloniais para o ensino das Artes da Cena.

Palavras chave: Pedagogia do Teatro; Canções da capoeira; Vivências. Corpo~voz; Ancestralidade.

SILVA, Mônica Leite da. **Poéticas de um corpo que canta:** práticas pedagógicas em teatro a partir das canções da capoeira. Salvador, 2022. Tese [Doutorado] – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ PPGAC-UFBA.

ABSTRACT

This thesis describes the experimentation path of Theater teaching pedagogical practices based on songs from the capoeira universe. The investigation was built on artistic-pedagogical practices with different audiences and contexts, among workshops for amateur artists in cultural spaces, preparation of actresses/actors, and students in high school classrooms in the state education system. In the different environments and contexts, songs were introduced as triggers of processes, and we experienced developments in creating games and body dynamics, which were productive regarding the theatrical production. The choice for the capoeira song in theater classes was due to the importance of working the body in a broad, sonorous way, with its meanings and memories emerging through the feeling of belonging that one has when coming into contact with such songs. Therefore, working with capoeira songs, both with actresses/actors and with Basic Education students, demanded, especially of whom conducted the process, understanding the etymological principles related to metaphors and poetics belonging to the cosmovision govern the body and the thought of those who live capoeira. In addition, it is still added to the constant process of personal investigation of the actress, researcher, teacher - singer - in front of practical experiences and experimentation with the songs of capoeira to expand, connect, taste, and discover other paths and possibilities of bodily work/vocal for the scene, pointing to the development of decolonial pedagogical practices for the teaching of Performing Arts.

Keywords: Theater Pedagogy. Capoeira songs. Experiences. Body~voice. Ancestry.

SILVA, Mônica Leite da. **Poéticas de um corpo que canta:** práticas pedagógicas em teatro a partir das canções da capoeira. Salvador, 2022. Tese [Doutorado] – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ PPGAC-UFBA.

RÉSUMÉ

Cette thèse décrit le parcours d'expérimentation des pratiques pédagogiques de l'enseignement du théâtre à partir des chansons de l'univers de la capoeira. La recherche a été construite en pratiques artistiques-pédagogiques avec différents publics et contextes, parmi les ateliers pour les artistes amateurs dans les espaces culturelles, la préparation des comédiens/comédiennes et avec les étudiants dans les salles de classe de l'enseignement moyen dans le réseau de l'état de l'éducation. Dans les plusieurs espaces et contextes les chansons ont été introduites comme déclencheurs des processus, et on a expérimenté des déploiements dans la création des jeux et dynamiques corporelles qui ont été rentables dans le sens de la production théâtrale. Le choix par la chanson de la capoeira dans les salles de classe de théâtre a été réalisé grâce l'importance de travailler le corps de manière ample, sonore, avec ses significances et mémoires qui ont émergées à travers la sensation de pertinence qu'il y a quand on essaie de se contacter avec tels chansons. Pour tel, travailler les chansons de la capoeira aussi bien avec des comédiennes/comédiens qu'avec des étudiants de l'éducation basique, a exigé, principalement de la part du conducteur du projet de comprendre les principes étymologiques par rapport les métaphores et à la poésie pertinentes dans la vision du monde que domine les corps et la pensée de celui qui vit la capoeira. En outre, il y a encore l'addition au constant processus de recherche personnel de la propre comédienne, chercheuse, professeur, chanteuse – devant les expériences et les pratiques avec les chansons de la capoeira avec l'intention d'élargir , connecter, goûter, découvrir les chemins et les possibilités autres de travail corporel/vocal pour la scène pointant vers le développement de pratiques pédagogiques décoloniales pour l'enseignement des arts de la scène.

Les mots clés: La pédagogie du Théâtre. Les chansons de la Capoeira. Les expériences. Le corps - la voix. L'ancestralité.

SILVA, Mônica Leite da. **Poéticas de um corpo que canta:** práticas pedagógicas em teatro a partir das canções da capoeira. Salvador, 2022. Tese [Doutorado] – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ PPGAC-UFBA.

RESUMEN

Esta tesis describe el camino de experimentación de prácticas pedagógicas de enseñanza del Teatro a partir de canciones del universo de la capoeira. La investigación se construyó a partir de prácticas artístico-pedagógicas con diferentes públicos y contextos, entre talleres para artistas aficionados en espacios culturales y preparación de actrices/actores y con alumnos de aulas de bachillerato de la red estatal de educación. En diferentes ambientes y contextos, se introdujeron las canciones como disparadoras de procesos, y experimentamos desarrollos en la creación de juegos y dinámicas corporales, que fueron fructíferos en el sentido de la producción de teatralidad. La elección de la canción de capoeira en las clases de teatro se debió a la importancia de trabajar el cuerpo de forma amplia, sonora, con sus significados y recuerdos emergiendo a través del sentimiento de pertenencia que se tiene al entrar en contacto con tales canciones. Por lo tanto, trabajar con canciones de capoeira tanto con actrices/actores como con estudiantes de educación básica exigió, especialmente de quienes realizaron el proceso, comprender los principios etimológicos en relación a las metáforas y poéticas pertenecientes a la cosmovisión que rige el cuerpo y el pensamiento de aquellos que viven la capoeira. Además, se sigue sumando al constante proceso de investigación personal de la actriz, investigadora, docente – cantante – frente a las experiencias prácticas y la experimentación con los cantos de capoeira con la intención de ampliar, conectar, degustar, descubrir caminos y posibilidades del trabajo corporal/vocal para la escena, apuntando al desarrollo de prácticas pedagógicas decoloniales para la enseñanza de las Artes de la Escena.

Palabras Clave: Pedagogía Teatral. Canciones de capoeira. Experiencias. Cuerpo-voz. Ascendencia.

LISTA DE IMAGENS¹

| | |
|--|-----|
| Imagem 1 - Senhor dos Caminhos | 15 |
| Imagem 2 - Pó da Terra | 27 |
| Imagem 3 – Árvore Paterna | 30 |
| Imagem 4 - Árvore Materna | 31 |
| Imagem 5 - Falta | 40 |
| Imagem 6 - Ginga | 69 |
| Imagem 7 - Meia Lua de Frente | 71 |
| Imagem 8 - Meia Lua de Compasso | 73 |
| Imagem 9 - Cocorinha | 74 |
| Imagem 10 - Rolê | 75 |
| Imagem 11 - Aú | 76 |
| Imagem 12 - Boiadeiro | 78 |
| Imagem 13 - Serpente | 80 |
| Imagem 14 - Cartaz de divulgação da Oficina Criação Cênica: poética de um corpo que canta | 108 |
| Imagem 15 - Ficha Técnica do Espetáculo Pulsações | 117 |
| Imagem 16 – Lua | 142 |
| Imagem 17 - Fênix | 147 |
| Imagem 18 – Eu | 149 |
| Imagem 19 – Cantadeira: Espetáculo ‘De uma noite de festa’ | 150 |

¹ Neste trabalho, todas as imagens que não recebem referência de fonte no corpo do texto, fazem parte do arquivo pessoal da autora e foram criadas dentro da trajetória desta pesquisa.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| 1 - INTRODUÇÃO | 16 |
| 2 – RESSONÂNCIAS DAS TERRAS QUE FUI E QUE SOU..... | 28 |
| 2.1 Para me entender melhor. | 28 |
| 2.2 Terra, ancestralidade, canções e práxis pedagógica. | 32 |
| 3 MEMÓRIAS DE UM CORPO~VOZ..... | 41 |
| 3. 1 Canções, uma Oralitura | 45 |
| 4 “NA RODA DA CAPOEIRA, GRANDE PEQUENO SOU EU” | 58 |
| 4.1 Capoeira Regional | 60 |
| 4.2 Capoeira Angola | 62 |
| 4.3 Capoeira Contemporânea..... | 64 |
| 4.4 – Sequência de movimentos compilada para as oficinas | 65 |
| 4.4.1 – Ginga..... | 66 |
| 4.4.2 – Meia Lua de Frente..... | 69 |
| 4.4.3 – Meia-lua de Compasso | 72 |
| 4.4.4 – Cocorinha..... | 74 |
| 4.4.5 – Rolê..... | 75 |
| 4.4.6 – Aú | 76 |
| 5 JOGO, POSSIBILIDADES METODOLOGICAS ENTRE TEATRO E CAPOEIRA | 82 |
| 5.1 Jogo da capoeira | 83 |
| 5.2 Jogo Teatral | 85 |
| 5.3 Estado de Jogo de atrizes/atores | 87 |
| 5.4 A Formação de Imagens | 90 |
| 5.4.1 TextoImagem: processo de criação textual..... | 92 |
| 6 POÉTICAS DE UM CORPO QUE CANTA | 98 |
| 6.1 Escrevo-Vivências | 101 |
| 6.2 Oficina de Criação Cênica: poética de um corpo que canta | 108 |

| | |
|--|------------|
| 6.3 Vivências em sala de aula | 113 |
| 6.4 As canções na preparação de atores do espetáculo ‘Pulsações’ | 117 |
| 6.5 Terra: vivência com a terra que me criei | 127 |
| 7 PARA CADA FIM UM RECOMEÇO | 131 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 134 |
| REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS | 137 |
| APÊNDICES..... | 139 |
| APÊNDICE A – Plano de Oficina na Caixa Cultural | 140 |
| APÊNDICE B – Planos de Aula – ‘Pulsações’ | 143 |
| APÊNDICE C – EU | 148 |



Recolho meus trapos, meus rastros,
minhas raízes, para continuar existindo e
(re) existindo cada dia. Meu chão! Meu
chão! Não me deixe só. Venha comigo a
cada dança, a cada canto e se faça
presente nesse corpo e nessa voz. Me leve
e me embale num balanço leve como os
dias de maré mansa. Minha terra, sois
minha. Carrego tuas lembranças entre
minhas unhas maltratadas e mal cuidadas.
Giro, dou voltas nas memórias para que
nunca as esqueça, mas temo todas as
vezes que percebo que o cansaço já não me
deixa lembrar. No batuque sinto que
estou presente... Sempre! – **“Oração da
Terra”, Mônica Leite.**

1 - INTRODUÇÃO²

*Quem vem lá sou eu, quem vem lá sou eu, berimbau bateu, angoleira sou...*³

O meu canto é sofrido igual de Assum Preto das músicas de Luiz Gonzaga que cresci ouvindo meu pai escutar, às vezes disfarçada eu escondia as lágrimas de emoção causada pela letra da canção, que cantava a maldade humana, capaz de furar os olhos de um pássaro por achar que assim seu canto seria mais volumoso. Sem saber que aquele canto representava o tamanho da solidão, da tristeza, da dor apaziguada em som. Meu pai prendia um sabiá, dizia que criava, mas ninguém cuida de ninguém preso. Meu coração doía quando via aquele pássaro preso, tentando voar, olhando os outros passarem sem ele poder sair. Eu era criança, mas nem por isso deixava de entender que aquilo não fazia bem a ninguém. De tanto pedir, meu pai parou de criar passarinho.

De tudo que eu olho, de tudo que eu danço, de tudo que eu canto, eu vejo beleza e vejo dor. Talvez seja essa dicotomia da vida, esse processo de tristezas e felicidades, que nos faz acreditar que é bom viver ou que na verdade não há sentido algum nisso tudo, porque não há mesmo, mas a gente dá sentido, a gente inventa um sentido. Agora mesmo eu tento explicar qual o sentido dessa pesquisa que começou bem antes da minha entrada neste curso de doutorado em artes cênicas da Universidade Federal da Bahia. Começou bem antes que eu tivesse consciência de quem eu sou eu ou que este mundo é mundo, ou melhor, que eu estou neste mundo e que, por estar nele, tenho que atribuir sentido, preencher meu tempo. Fazer coisas. E que as coisas que eu vou fazer significa deixar de fazer outras e que os caminhos que eu vou escolher significa deixar de conhecer outros. Estar nessa vida significa aprender sem ter ninguém para ensinar, às vezes até tem alguém para apoiar a queda, mas eu só vou saber como é cair ou voar se tentar. E é assim o tempo todo. Não tem escolha. Ou tem? A escolha é viver o quanto se pode e como se pode. Com todos os medos e desafios que a gente carrega. Às vezes a gente consegue colocá-los um pouco no canto, às vezes a gente consegue fingir que eles não existem e tudo fica leve, colorido e sorridente. Parece mesmo que tudo faz sentido e, de fato, nesses momentos faz. Pegue esse momento, guarde e não esqueça. Registre, escreva em forma

² **AVISO:** Esta pesquisa contém lapsos de memórias, sonhos, imagens, alucinações, poesias advindas do diário de bordo ou de qualquer outro lugar desconhecido. Os lapsos aparecem em qualquer momento, em qualquer parte, sempre que eles julguem serem necessários.

³ Canção domínio público, Cd do Grupo Nzinga disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oKyhcBmUHsg&t=3619s>>

de poesia, dança ou música. Assim, quando nada fizer sentido você pode cantar, tocar e dançar – você pode sentir. Esse é o mistério. Acredite. Esses três ingredientes caminham juntos e com toda certeza te ajudam a viver, a vivenciar a vida.

É neste “estado de poesia” que já dizia a canção de Chico César, cantor, compositor e intérprete paraibano, que pretendo embalar esta tese. No passo da ginga, no cai ou não cai, sempre no desequilíbrio, pois é no desequilíbrio do passo que a gente aprende mais e melhor.

A priori eu tinha a pretensão de estudar, refletir, registrar a prática, vivências e experimentações com o uso das canções na sala de ensaio. Acreditava, ingenuamente, que a canção, por si só, teria e traria efeitos sobre o corpo, despertaria memórias, movimentos e até certo ponto sim, mas o que eu não previa era que a canção pudesse ser para mim a “força motriz”, como diz Zeca Ligiero (2011, p.110), para adentrar portais tão desconhecidos de mim mesma e da minha prática artística que faltavam ser desvelados. Teria eu que empretecer e banhar de urucum meu pensamento, meu entendimento de mundo, minha forma de se relacionar com a vida e com as pessoas e mais: formar uma verdadeira egrégora de referências que me desse suporte para dialogar e me acompanhar neste processo. Foi preciso olhar e entender o mundo na sua multiplicidade, estender as arestas e deixar o movimento circular, cíclico e espiralado da vida, ganhar força e se fazer sentir. E entender que o tempo espiralar e ancestralidade fazem parte, segundo Leda Maria Martins (2003), de noções filosóficas/conceituais africanas que se recriam a todo momento, que são revisitadas no momento presente através da manutenção e da prática cultural⁴. Assim, Leda aprofunda seu discurso através do estudo da performance e dos ritos dos Congados e me mostra a necessidade de entender a cosmologia do pensamento Banto-Africano, encontrado na capoeira angola à qual dedico esses estudos.

Feitura

Fui batizada, ganhei rasteira, joguei com o mestre. Depois de meio ano de treino com a capoeira, intercalados aos ensaios do maculelê, ganhei corda verde e abadá. Mainha me

⁴ ‘Performances do Tempo Espiralar’ Documentação em vídeo do discurso principal de Leda M^a Martins, *Performances of Spiral Time*, apresentado como parte do 4º Encontro do Instituto Hemisférico de Performance e Política, celebrado em julho de 2003 em Nova York, Estados Unidos, sob o título *Espetáculos de Religiosidade*. Disponível em:< <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-presentations/hidvl-presentations1/enc2003-leda-martins1.html>> Acesso em: 11 de jun. 2021. Transcrição do Texto, disponível em: < <https://www.passeidireto.com/arquivo/88573633/performances-do-tempo-espiralar-leda-maria-martins>> Acesso em: 11 de jun. 2021.

orientou, perguntou se era isso mesmo que eu queria para minha vida. Disse que era um caminho sem volta, confesso que gelei e fiquei sem entender. Mainha não sabia quase nada de capoeira, mas nisso ela tinha razão, é muito difícil alguém passar pela experiência com a capoeira e não ser tocado por ela, não começar a olhar o mundo de outra forma e mesmo não participando da comunidade capoeirista e dos treinos, essa pessoa não é mais a mesma. Ouso dizer que a capoeira é um marco na vida de alguém. O grupo que participava seguia a linha da capoeira regional, seguiam os fundamentos, mas tentavam romper com qualquer ligação religiosa. Ligação religiosa esta, que faz parte, assim como o conceito de ancestralidade da epistemologia da capoeira, pois nascida sob a cultura e os saberes dos negros que vieram da África e aqui foram escravizados, não temos como suprimir esta informação basilar para o entendimento do pensamento filosófico, das canções, da forma de movimentar e do como enxergar e viver o mundo. Segundo Mestra Janja, a tentativa de afastar as características da cultura negra da capoeira faz parte de um processo de branqueamento estruturado sob uma cultura racista, que tenta apagar quaisquer vestígios e ligação com as religiões de matriz africana aqui no Brasil.

Eu segui!

Painho e Mainha foram para o meu batizado, mesmo a contragosto. Quando eu olhei estavam os dois sentados na plateia, filmando-me. Sorri por dentro. Mainha e Painho só acreditam vendo e eu também. Depois de mais ou menos dois meses do meu batizado, eu fui morar em Brasília (2015), meus professores me pediram para não deixar de treinar. Cheguei e logo arrumei um grupo, visitei outro, e ancorei no Grupo Nzinga, grupo que faço parte até hoje. Capoeira Angola! Bem diferente da que fui batizada, achei ótimo.

No Nzinga⁷, com a Mestra Janja, descobri uma face da capoeira que, mesmo estando estampado nas letras das canções, eu ainda não havia percebido: a ligação com as religiões de matriz africana. A capoeira é preta! A capoeira é política! Para Mestra Janja⁸, cofundadora e coordenadora do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil – INCAB, além de Professora da Universidade Federal da Bahia, “o que a gente precisa é não desentronizar a capoeira do seu contexto de luta.” (ARAÚJO, 2021)

*

⁷ Para saber mais sobre o Grupo Nzinga acesse: <http://nzinga.org.br/pt-br/grupo_nzinga >.

⁸ Rosângela Costa Araújo é também professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo - PPGNEIM, e do Doutorado em Difusão do Conhecimento/DMMDC, na UFBA.

Com pouco tempo de treino logo percebi que meu corpo tinha se tornado mais atento, mais disposto às adversidades da vida. Sentia-me mais forte para resolver meus problemas. No auge dos meus treinos (2014), nos momentos em que eu não faltava nenhuma aula, aconteceu uma coisa no mínimo interessante e que, na época, atribuía ao treino constante da capoeira. Andando de bicicleta, na rua, em Igarassu/PE, avistei minha família, sem pensar resolvi fazer uma curva bem fechada para falar com eles. A curva era muito fechada, estava em alta velocidade e não calculei bem o que deveria ser feito. Fiz a curva e perdi o controle da bicicleta. Senti-me um pouco Besouro⁹, um dos ícones mais famosos e cantados na capoeira, retratado no filme Besouro (2009). Eu simplesmente pensei tão rápido que saltei da bicicleta como um pássaro, voei. A bicicleta continuou o percurso sozinha pelo asfalto até parar e eu de pé sem acreditar na velocidade das minhas ações e do meu pensamento. Meu corpo todo estava acordado, acordado e atento num ângulo de 360° como na roda de capoeira.

Nesses mesmos treinos conheci o Maculelê e com ele a possibilidade de cantar e dançar ao mesmo tempo, não que na capoeira a gente já não fizesse isso, mas foi nos ensaios do Maculelê que entendi meu corpo e minha voz como algo indissociável. Mestre Macaco, discípulo de Mestre Vavá (filho de Mestre Popó, famoso por resgatar o Maculelê em Santo Amaro), ao ser indagado sobre como são suas aulas, responde o que são ‘aulas completas’. Aula completa, para Mestre Macaco, significa aprender a história, os toques (como tocar agogô, atabaque e as batidas com as grimas), as canções e a dança. Tudo está associado, o aluno não aprende só uma coisa, ele precisa aprender tudo, porque tudo é o Maculelê. Assim como ‘tudo’ é a capoeira. Ou seja: "a poeira é tudo o que a boca come" já dizia Mestre Pastinha.

O capoeirista precisa aprender a tocar, cantar, jogar e toda a filosofia de pensamento (princípios que determinam o modo de agir e pensar do capoeirista). É uma trama muito complexa, cheia de detalhes que não se aprendem de uma hora para outra, como em um curso qualquer. É necessário bastante tempo e dedicação. É necessário observar as Mestras, os Mestres, os alunos mais velhos, no dia a dia dos treinos e no convívio com as pessoas. É uma lógica diferente de pensar e aprender. Um dia no treino com a Mestre Janja, ela tentava passar um movimento, eu não conseguia fazer, a Mestre olhou para mim e disse: “Tira do cabeção”,

⁹ Manoel Henrique Pereira – Besouro, foi um capoeirista nascido em Santo Amaro/BA em (1895 – 1924). Sua história foi eternizada através das canções da capoeira e posteriormente pelo filme ‘Besouro’, lançado em 2009, dirigido por João Daniel Tikhomiroff. Tanto o filme, quanto as letras da canção mostram uma imagem de Besouro como homem forte, valente que não se curvou às atrocidades dos senhores de engenho da época, na obra artística, o mito do ‘personagem’ Besouro ganha uma roupagem até fantástica de um homem que ultrapassou os limites de ser humano para conter poderes heroicos. (BELFANTE, 2013)

olha e faz. Organicamente eu olhei para o colega que estava fazendo o movimento na minha frente e fiz, sem pensar, somente fiz. O movimento já está no nosso corpo, a gente só precisa dar abertura e se colocar à disposição para fazer.

Quando não intelectualizamos, conseguimos vivenciar as várias habilidades que demandam o jogo da capoeira, como cantar e tocar, movimentar e cantar ou mesmo todos juntos. O que vai de contra a uma sistematização ocidental que segmenta as informações e modifica todo o nosso modo de pensar e enxergar o mundo. Para tanto, a prática da capoeira solicita e nos oferece uma experiência que envolve o corpo todo de modo integral, espiralar e orgânico.

Elas simplesmente acontecem. No início das minhas aulas de berimbau, de pandeiro, e agogô, etc (os instrumentos da capoeira e do maculelê), pensei que nunca fosse conseguir. E mais uma vez eu cito a Mestre Janja, pois o nunca não pertence à capoeira, você sempre deve tentar. O capoeirista precisa vencer seus medos e suas frustrações para seguir na vida e na própria capoeira. Olhar de cabeça para baixo quando plantamos bananeira (movimento da capoeira) modifica a nossa forma de enxergar o mundo, mostra-nos outros caminhos e outras possibilidades. Uma vez Mestre Poloca pediu que a gente ocupasse com nosso movimento todas as direções, como se envolta de nós mesmos se formasse um globo, para cima, para baixo, para o lado, para o outro. Deveríamos estar atentos dentro desse grande cosmos terrestre. Assim, o que na prática eu aprendi fazendo, Fu-Kiau, filósofo congolês, colocou em palavras, pensamentos e reflexões. Dizendo que há um conjunto de práticas na performance africana (Congo-Banto especificamente) na qual podemos indicar um denominador comum de técnicas que podem ser aplicadas, neste caso o ‘cantar-dançar-batucar’. E mais, a Leda Maria Martins (2021) complementa o pensamento, unindo a ele o contar (neste caso o contar cantando), pois ela fala sobre os Congadeiros, porém a prática do contar cantado é amplamente observada, no caso dessa tese, na capoeira, no sentido de que o ato de narrar e cantar constitui uma ‘grafologia’ própria, simbólica e articulada de transmissão oral através do corpo e do movimento.

Dessa maneira, no corpo, como um sistema complexo e integrado, não há nada desarticulado. Quando algo não anda bem conosco, independente do que seja, físico ou emocional, tudo em nós se modifica. Práticas como a reflexologia, acupuntura, por exemplo, podem diagnosticar, através das nossas emoções, doenças ou inflamações que são tratadas pelo desbloqueio de determinados pontos e áreas do corpo. Assim é a voz e os bloqueios que vamos adquirindo no corpo no decorrer da nossa vida. Não são poucos os depoimentos que tenho ouvido desde quando comecei a pesquisar o uso das canções para o treinamento corpóreo/vocal de atriz e atores. O primeiro, e que me chamou mais atenção, foi o da minha professora de

capoeira em Igarassu/PE, Sharon (Bamba, apelido de capoeira), que é alemã, atriz, pós-graduada em Feldenkrais, e me falou que no meio teatral foi desacreditada por uma professora dizendo que ela não poderia cantar. Na capoeira, ela encontrou um lugar para cantar, falar das suas angústias e conquistas. Esse acontecimento me chamou a atenção porque de fato, no mundo das Artes (Teatro e Música principalmente), existe uma busca pela voz ‘perfeita’, pela afinação, diferente das vozes encontradas na capoeira e no maculelê.

Um dia eu fui visitar o Mestre Boca Rica¹⁰ no Forte da Capoeira, localizado no Santo Antônio, Além do Carmo em Salvador/BA. Importante lembrar que Mestre Boca Rica é uma referência histórica para a Capoeira que, junto com outros Mestres, integrou o movimento de resistência e de ocupação do então Forte São Pedro, que mais tarde culminou com a conquista daquele espaço como centro de referência da Capoeira na Bahia.¹¹ Mestre Boca Rica me convidou para entrar no seu espaço e começou a me mostrar os seus Cds de samba de roda e de capoeira, depois pegou um berimbau, eu peguei um pandeiro e começamos a cantar. Ele cantou a maioria das canções, eu fiquei envergonhada e ao mesmo tempo tão emocionada de estar ali com o Mestre cantando que quase não conseguia falar. Uma coisa muito curiosa foi observar como ele cantava as mesmas músicas que eu já conhecia de outra forma, até o toque do berimbau era diferente, a afinação do instrumento dava o tom da personalidade do Mestre Boca Rica. Ele perguntou se eu queria cantar uma canção, eu fiquei com medo de errar, mas disse quero, entretanto pontuei “talvez eu não cante como o senhor”. Ele falou “não tem jeito certo ou errado, cante do seu jeito”. O conselho do Mestre me deixou tão contente e ao mesmo tempo livre para cantar qualquer canção. Ele me mostrou que a capoeira está aberta a essas modificações e que não há desrespeito nenhum nisso. Meu trabalho com as canções dentro da sala de ensaio necessita dessa abertura e dessa liberdade, pois existe um deslocamento, um

¹⁰ MILANE, Luciano. Aos 80 anos, Mestre Boca Rica, continua cantando e encantando. Disponível em: < <https://portalcapoeira.com/capoeira/mestres/aos-80-anos-mestre-boca-rica-continua-cantando-encantando/> > Acesso em: 26 de dez. 2022.

¹¹ Manoel Silva (Mestre Boca Rica) é o fundador da Escola de Capoeira Angola da Bahia em 1970, nasceu dia 26 de novembro de 1936 no recôncavo baiano. Aos quinze anos veio para Salvador e se filiou a Academia de Mestre Pastinha. Sua escola situada no Forte da Capoeira, um espaço que atualmente é tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN) desde 1981, serviu na época da colonização Holandesa como prisão dos negros que foram escravizados, posteriormente como presidio para presos políticos. Só em 1982 o Bloco Afro Ilê Aiyê ocupa o espaço realizando seus ensaios até 1988, após grupos de capoeira começam a ocupar o espaço, sendo o Forte reaberto em 2006 com a característica que tem hoje, um lugar que abriga importantes grupos de capoeira e seus respectivos Mestres: Mestre João Pequeno (representado por seus discípulos) Mestre Moraes, Mestre Nenel, Mestre Boca Rica, Mestre Cúrio, Mestre Pelé e Mestre Bola Sete. Ver LIBERAC, Antônio. O Forte da Capoeira – de prisão a um dos principais redutos capoeirísticos do mundo. Disponível em: < http://www.mapadacapoeira.com.br/descricaoPontos.aspx?fk_ponto=22 > Acesso em: 26 do dez. 2022.

entre, entre o que é capoeira e o que é arte e autonomia do artista na criação. Quando pego meu pandeiro não me privo de improvisar, de pesquisar outras formas de cantar, a canção se adequa ao corpo, ao balançado do pandeiro, levando o corpo a um estado de prontidão e de receptividade ao jogo executado.

Encontrei na capoeira uma prática fundamentada aonde meus pés pisam, que ao contrário das experiências baseadas nos estudos dos grandes mestres de teatros dos quais estudei (ainda estudo) e tive oportunidade de conhecer durante o fazer teatral como Konstantin Stanislavski, Michael Chekhov, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Luís Otávio Burnier, sem desmerecer o valor teórico-prático da pesquisa de cada um, existe em mim uma busca por práticas que valorizem e falem mais próximo à minha cultura pernambucana, nordestina e brasileira.

Em 2015 no Mestrado em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília – PPG-CEN/UnB, foi que me aproximei dos estudos da Professora Doutora Evani Tavares Lima (2002) e de sua dissertação *Capoeira Angola como treinamento para o ator*, a qual a autora une os estudos da Antropologia Teatral e os movimentos da capoeira angola no intuito de aprimorar as qualidades *pré-expressivas* do ator a partir do treinamento contínuo e sem personagem, com a capoeira angola. Neste mesmo trabalho, Evani T. Lima já aponta a importância e a necessidade de se trabalhar com as canções da capoeira para um treinamento, neste caso, do ator. Essa lacuna me chamou ainda mais atenção quando, aprofundando meus estudos, percebi que, de modo geral, os movimentos da capoeira eram bem explorados por atores e bailarinos, mas as canções acabavam se limitando aos estudos da Etnomusicologia e eu não entendia porque as canções já não estavam inseridas no treinamento corpóreo-vocal de artistas cênicos. Minha aproximação com a música e com o canto, que já se fazia presente desde a minha entrada no fazer teatral, só se ajustou à necessidade de cantar a cada momento dos meus ensaios e pesquisa de mestrado. Foi nesse momento que percebi o lógico: não se faz nada na capoeira sem a canção, nem treino, nem roda. Era evidente que eu ia sentir falta. Mesmo com o deslocamento impactante que era executar os movimentos e as canções com objetivos estéticos e artísticos, fora do contexto da roda e do grupo de capoeira; percebi que existe algo que não consegue se descolar do ritual e esse algo é o jogo *junto* com as canções, ou seja, o cantar e o movimentar.

Assim, meus ensaios seguiram a dinâmica da roda: ladainha, corridos e canção de despedida, respectivamente. Antes do movimento vinha o canto e o ato de cantar já movimentava todo o resto do meu corpo. Minha voz movimentava os espaços vazios da sala de

ensaio e se unia com todas as vozes e histórias trazidas pelas letras das canções, isso me acalentava e acolhia minha prática.

Aos poucos fui percebendo que a capoeira continha elementos necessários para fundamentar minha prática de atriz cantadeira, estruturada no fazer próprio da minha cultura, da minha vivência, mesmo sabendo que o deslocamento da capoeira para dentro das salas de ensaio a tirava do seu contexto, e isso deve se levar em consideração, pois ali estava uma atriz capoeirista e não o contrário. Pois, se contrário fosse, estaria cometendo uma leviandade com a capoeira já que a mesma possui sua fundamentação, seu espaço, sua cultura própria. Dessa forma me sinto respeitando minhas Mestras e Mestres e definindo quem sou e o que faço neste cruzamento entre teatro e capoeira.

A prática me fez refletir sobre o meu fazer pessoal de atriz e também no como levar aquela experiência para outras pessoas. Quem seriam estas pessoas? Atrizes, atores, não atores? Para mim era evidente a transformação trazida pela prática da capoeira e o uso das canções na sala de ensaio. A experiência desperta o corpo, deixa-o atento, pronto para os acontecimentos, algo necessário para o momento da roda, para o momento do jogo e para o diálogo com o outro jogador.

E aqui? Como eu ultrapasso as rebarbas da roda e trago essa experiência que encontro na capoeira para dentro do fazer teatral, para compor o corpo cênico, o corpo presente, ativado pela memória corpo~ancestral de cada uma e cada um? Como eu, no trânsito com as canções, com a artesanias das palavras e o desvencilhar dos toques de pandeiro, posso instaurar o jogo e fazer com que outras pessoas possam, através da experiência, descobrir suas próprias “chaves” e por si só serem responsáveis por suas próprias descobertas? Porque para mim as canções são chaves que proporcionam aberturas de portais imagéticos que me conectam comigo mesma, com o momento presente e com o outro. Assim como Marcela Grandolpho (2016, p.47) quando fala sobre o entendimento de voz para a Kristin Linklater¹² que “não é a denotação real de uma palavra que transmite um significado, mas a voz e a emoção impregnada na palavra por quem pronuncia”.

Sou Cantadeira de vivências e experiências. Neste trabalho atribuímos leveza, sabores, alegrias e muita gratidão por podermos cantar e através de nossa voz falar de tudo e qualquer

¹² “Kristin Linklater é uma professora escocesa, especialista em voz, residente nos Estados Unidos. Autora dos livros *Freeing the Natural Voice* e *Freeing Shakespeare's Voice*, Linklater é professora de Artes Cênicas e Diretora de Interpretação no Curso de Graduação em Teatro na *Columbia University*, em Nova Iorque. Além disso, é a Diretora Artística e uma das fundadoras do *Linklater Center for Voice and Language*, em Nova Iorque, e, em 2014, inaugura o *Kristin Linklater Voice Center* na Ilha de Orkney, na Escócia, o lugar onde nasceu.” (HOLES GROVE, 2014, p. 15)

intento ou infortúnio que a vida possa nos causar. Talvez se perguntem ou se peguem a questionar em algum momento da leitura dos porquês de usar a canção da capoeira e ‘do nada’ você encontrar uma canção do candomblé por exemplo, ou frevo, ou ciranda. As canções escolhem a minha prática e se fazem presente de bom grado e de coração aberto. Por isso não limitei suas presenças neste percurso, porém, gostaria de ressaltar que tudo, ou a maioria, sempre foi cuidado para ser visto e trabalhado por uma visão ou cosmovisão de acordo com Eduardo Oliveira (2005) a partir do território, do chão e dos saberes que a capoeira de angola nos oferece. Neste sentido, entender as bases que estruturam a capoeira angola, sua ligação com os povos Banto, como afirma Fu-Kiau por Tiganá Santana (2019) e Eduardo Oliveira (2005), ajudou-me a entender ainda mais o terreiro que eu estava fincada e os ajuntamentos teóricos-práticos necessários para organizar minha prática dentro do teatro, neste emaranhado entrecruzado de saberes ancestrais.

A pesquisa com as canções me carregou por caminhos distintos, mostrando-me a beleza e a complexidade da epistemologia dos saberes Afro-Brasileiros, especificamente os saberes Bantos, de acordo com os estudos e relatos de Fu-Kiau, o qual afirma ter maior relação com a formação e pensamento da capoeira angola, da qual faço parte e escolho para tratar nesta pesquisa.

A trajetória da pesquisa se apresenta como um tecido, tramado aos poucos a partir de perguntas e respostas que chegam na caminhada do fazer. Assim, a questão que se iniciou com a indagação da possibilidade de se organizar metodologias para o trabalho do ator e da atriz que trabalhassem corpo e voz de forma integrada, amplia-se para a possibilidade de vivenciar no meu corpo e compartilhar experiências decoloniais no teatro. De maneira que possamos dar lugar e ter maior aproximação com práticas que falam diretamente conosco através da nossa cultura e da ancestralidade do nosso povo, advindas da contribuição dos negros e indígenas, sabendo que o ensino do Teatro por si só, no Brasil, já se apresenta dentro dos moldes colonizados, através de sua história, do como ele foi inserido e como ele é estudado até hoje nas Escolas de Teatro, através de seus teóricos e autores eurocêntricos.

Através desse questionamento, comecei também a refletir sobre o meu papel como professora de Teatro e como minha *práxis* ainda reforça os moldes propostos pela colonialidade, e me pergunto: como minha prática como atriz, pesquisadora e professora, a partir da utilização da capoeira e suas canções, podem contribuir, ampliar, modificar e reelaborar nossas teorias e práticas, na busca de um saber e ser decolonial mediante o ensino do Teatro e das Artes como um todo?

A partir desses questionamentos e dessas vivências, minha “colcha de retalhos” e possibilidades estão organizadas em quatro partes, além da introdução, aspectos conclusivos e apêndices, do qual tentarei conduzir a leitura em pitadas brandas de ‘*descrubências*’¹³, no intuito de ampliar discussões, reflexões e, de maneira nenhuma, finalizar, pois o movimento é cíclico e é espiralado e, por isso mesmo, infinito.

O estudo se divide em momentos que, além da **Introdução** e das **Considerações Finais (Para cada fim um recomeço)**, se compõe de mais cinco partes.

O primeiro momento, intitulado ‘*Ressonâncias das terras que fui e que sou...*’, realizo uma investigação sobre minhas próprias origens, confeccionando minha árvore genealógica numa busca incessante de me entender como corpo composto por uma ancestralidade, por uma visão de mundo e, por isso mesmo, possuidora de uma práxis condizente com essas vivências anteriores ao meu eu – artista e professora. Trago a ‘*filosofia da terra*’, defendida por Eduardo Oliveira (2005) no que diz respeito ao fundamento para se entender a capoeira angola e as bases do seu conhecimento provenientes do pensamento banto.

O segundo momento, intitulado ‘*Memórias de um corpo~voz*’, falo da utilização do símbolo gráfico (~), usado entre a palavra corpo e voz numa tentativa de dirimir, dentro da escrita, o entendimento de voz enquanto algo distante do corpo. Reflito sobre o entendimento da voz, além das implicações biológicas, composta pelas relações culturais e que despertam memórias. Apresento as canções da capoeira que foram utilizadas dentro do percurso da pesquisa, entendidas enquanto potência que desperta memórias, unindo passado, presente e futuro, ressignificando e recriando o momento através do movimento livre e ancestral do corpo, sob a prática do “cantar, dançar e bater”. A discussão é ampliada a partir do entendimento da canção como uma “*Orality*”, ou mesmo o contar cantando de acordo com os estudos da Leda M^a Martins. Os quais dizem que as histórias cantadas são trazidas nas letras das canções e essas histórias vão sendo (re)atualizadas no momento da roda, do canto e da dança. Para Leda Maria Martins (2003), o termo *Orality* não diz respeito apenas a questões linguísticas, elas se constituem no corpo e no movimento, e também nos figurinos e adereços, em tudo aquilo que inscreve o gesto.

O terceiro momento, intitulado ‘*Na roda da capoeira, grande pequeno sou eu*’, apresento a distinção entre a capoeira regional, fundada por Mestre Bimba, e a capoeira angola fundada por Mestre Pastinha, além de algumas variações mais contemporâneas que apresentam


¹³ Licença para criar. Quando vi estava juntado o processo de descobrir – conhecer algo – com o processo de vivência. Pois, é vivenciando que a gente tem oportunidade de desvelar-se para o novo dentro e fora de nós. No processo *descrubência* infinita da vida.

a inserção de lutas marciais dentro do jogo, por exemplo. Descrevo e mostro, através de imagens, os movimentos utilizados dentro da minha prática, compostos por uma sequência de movimentos básicos que são usados dentro das oficinas para aquecer, alongar ou mesmo acompanhar as canções no ato de cantar e tocar, são eles: ginga, meia lua de frente, meia lua de compasso, cocorinha, rolê e aú.

O quarto momento, intitulado '*Caminhos que desembocam em criação*', reflito sobre o caminho encontrado a partir do conceito de jogo em diferentes abordagens para a organização metodológica que une canções da capoeira e jogo teatral, de modo a instaurar o estado de presença promovidos pela elaboração e compartilhamento de um processo criativo necessário para ampliação das habilidades de artistas da cena.

O quinto momento, intitulado '*Poéticas de um corpo que canta*', convido a conhecer como a epistemologia da capoeira angola, advinda de suas raízes Bantos e recriadas aqui no Brasil, puderam ser organizadas e utilizadas na minha prática enquanto atriz e professora de teatro (Artes). Trago o relato como cada experiência foi vivida, mostro os caminhos que me foram possíveis trilhar durante o percurso de doutoramento, os relatos poéticos de uma professora de Artes/Teatro em plena pandemia da COVID-19, as oficinas ofertadas, a experiência compartilhada com colegas do doutorado e a criação de 'Terra' como um ato de (re)existir durante um momento em que a criação não cabia no papel.

Por fim, minhas *Referências* constituem meu modo de pensar e de me relacionar com o mundo e por isso são tão valiosas neste trabalho. Por isso, em primeiro lugar elas são meus mais velhos que me criaram, que me deram os primeiros ensinamentos e que carrego comigo até hoje; depois, minhas Mestras, meus Mestres, meus professores e professoras de capoeira que sabiamente passam aos poucos diante da necessidade e possibilidade de cada pessoa os ensinamentos por eles adquiridos; outros são autoras e autores que muitos fui descobrindo durante a caminhada e se fazendo necessário a cada desafio aqui lançado. Sou grata por seus escritos, mas sou mais grata ainda por aquilo que, de alguma forma, não nós chegamos em palavra e sim em movimento, gosto e canção. Salvo! À sabedoria e as referências ancestrais que habitam em mim, ao povo da capoeira, do teatro, das terras pernambucanas, terras baianas, dos professores, todos que vieram antes e que através do seu trabalho, do seu esforço, permitem-me hoje alçar voos em busca desse conhecimento. E assim, o fim sempre é um recomeço. Minhas *Considerações Finais* serão disparadoras de questionamentos e demais pesquisas. Que a leitura sensível desta escrita não se finde, que gire e floresça em lugares que não ouse imaginar.



Me coloco eu dentro de mim, para que de dentro me perceba eu, eu mesma – em mim.

‘Pó’, Mônica Leite

2 – RESSONÂNCIAS DAS TERRAS QUE FUIE QUE SOU...

*Meu chão, não me deixe só
Venha comigo a cada dança, a cada canto
Se faça presente nesta voz
Minha terra, sois minha e tantos outros
Giro! Dou voltas nas memórias para que eu nunca as esqueça.¹⁴*

2.1 Para me entender melhor.

Sou o antes de mim, meu pai, minha mãe, meu avô... Meu biso e minha biza¹⁵ que não conheci. Sou todos e todas, no crescente infinito de aprendizados e dádivas eternas. Nos caminhos coincidentes que vão sendo escolhidos, carrego comigo uma trajetória situada no tempo: presente, passado e futuro. Encantarias misteriosas de um passado desconhecido. Assim, fui chamada pelo desconhecimento a investigar a mim mesma e minha família e percebi as lacunas das memórias ceifadas e perdidas com o tempo. Senti-me com a missão de fazer essa pesquisa genealógica no momento em que a pandemia avançava no Brasil de 2020, pensei que deveria me situar, e me situar neste momento significava saber quem eu era, e isso significa voltar para as minhas raízes e meu chão. Só assim comecei a escrever. E como é complexo e impossível tal missão. Tudo bem! A caminhada se justifica pelo ato de caminhar.

Comecei pelo meu avô materno. Vovô, homem branco, alto, de olhos azuis. Filho de mãe de descendência indígena, descrevia sempre o ato dela de pentear os cabelos longos e pretos. Perguntei sobre seu Pai e as imagens que lhe chegavam eram sempre de um homem sério e *turrão*. Vovô veio de uma família humilde da cidade de Timbaúba. Já minha avó materna, mulher branca de família relativamente abastada, faleceu quando minha mãe tinha apenas 6 anos. Não conheci meus Bisavôs maternos, pessoas que cuidaram de minha mãe e minha tia depois do falecimento da minha avó. Porém, minha mãe conta que sua avó sempre mencionava uma descendência portuguesa.

A minha avó paterna, mulher negra de cabelo liso, descendente indígena, contou-me que seu pai era negro e sua mãe tinha traços indígenas parecidos com o dela. Vovó me disse

¹⁴ Poema cantado – Terra – Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nR2XO-qQwTY&t=1s&ab_channel=M%C3%B4nicaLeite-AtrizemProcessodeCria%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 23 de jun. 2021.

¹⁵ Bizo e biza são o modo carinhoso de dizer bisavô e bisavó, no linguajar nordestino.

que sua avó foi pega na mata para casar. Achei interessante que minha avó não lembrava dos nomes das pessoas, todas tinham apelido e isso deixa a minha investigação mais difícil e, de certa forma, percebi que a falta do registro escrito acabava colocando a história de um povo no esquecimento. Vinda da região de Itabaiana para morar no litoral Norte de Pernambuco, Vovó é uma mulher simples e analfabeta. Eu não conheci meu avô paterno e meu pai não me fala muito dele, só sei que ele é um homem baixo, de olhos azuis e branco.

Depois de ter recolhido alguns nomes e algumas histórias parti para confeccionar minha árvore genealógica, precisava desse material organizado, algo que me mostrasse quem foram as pessoas que, de alguma forma, permitiram-me estar aqui hoje. A elas minha gratidão, minha força e suor do meu trabalho. Porque, sem mesmo os conhecer, sinto que fazem parte de mim, através das minhas escolhas, das minhas vontades, dos meus movimentos e, principalmente, através de minha voz. Falo através do canto e danço cada uma e cada um. Não sei o que fizeram, mas sei que por eles estou aqui neste chão. Salve a força dos encantados e das encantarias dessa vida!

Adiante apresento as minhas árvores, que por uma questão de espaço e organização foi dividida entre a materna e paterna. Como plano de fundo e concepção imagética uso a obra de Rosana Paulino, ‘Senhora das Plantas’. Rosana Paulino é uma artista visual negra, votada para as questões sociais, étnicas e de gênero. Recentemente, a artista foi selecionada para o prêmio Konex Mercosur 2022 de Artes Visuais, concedido as personalidades mais relevantes da região em atividade na última década. Em sua página estão disponíveis seus trabalhos, incluindo seu livro ‘Búfala e Senhora das Plantas¹⁶’, no qual me inspirei imgeticamente durante a construção simbólica desta pesquisa, principalmente quando me reconhecia enquanto árvore, natureza, mulher e força.

¹⁶ “Livro de artista “Búfala e Senhora das Plantas” disponível na família edition, agora também compõem a coleção do Metropolitan Museum of Art. <https://www.familia.studio/editions#/buffalo-and-lady-of-plants>” Disponível em: < <https://rosanapaulino.com.br/page/2/>> Acesso em: 26 de dez. 2022.

Imagem 3 – Árvore Paterna

Fonte: Rosana Paulino,

Obra: Senhora das Plantas

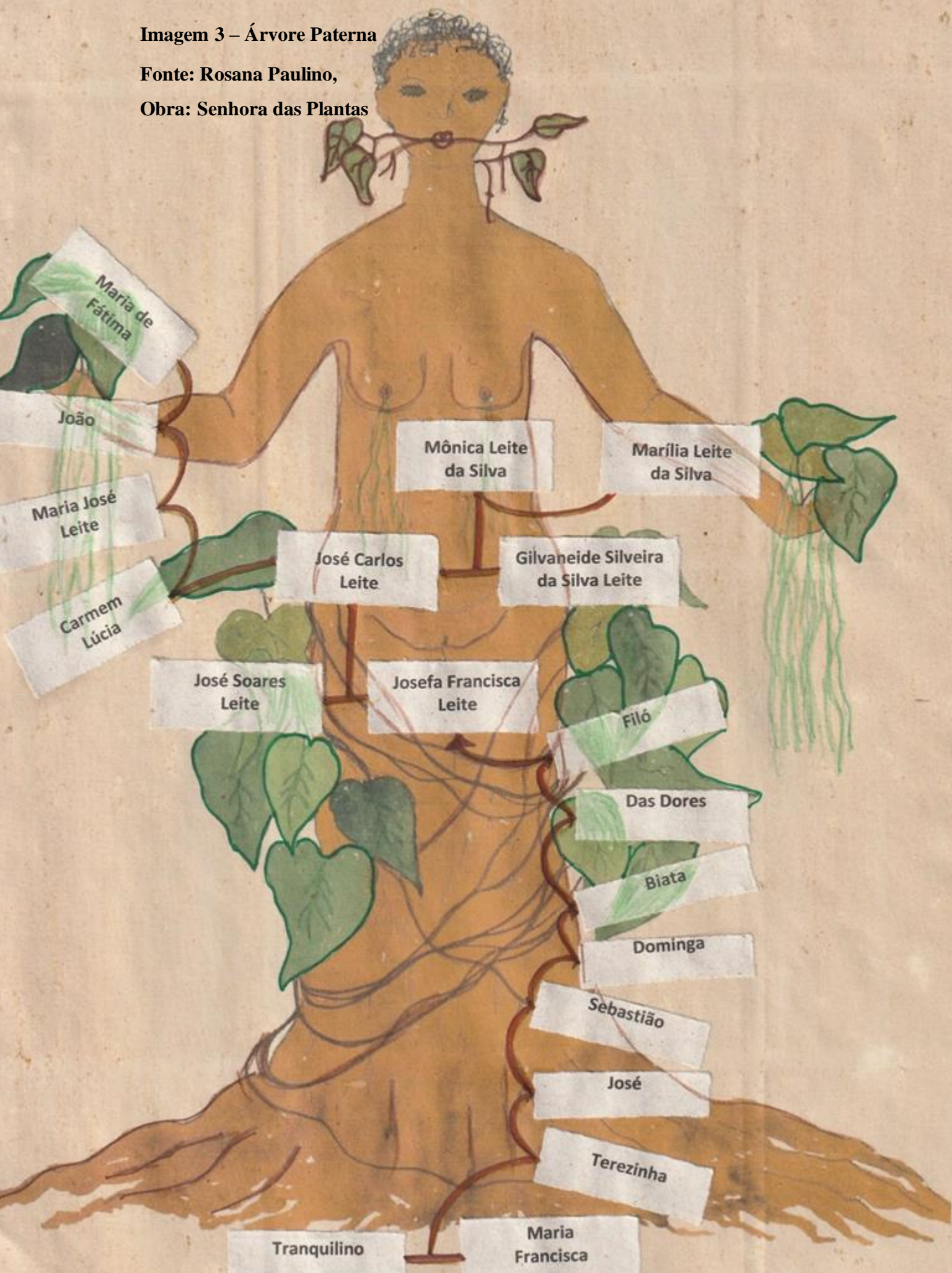
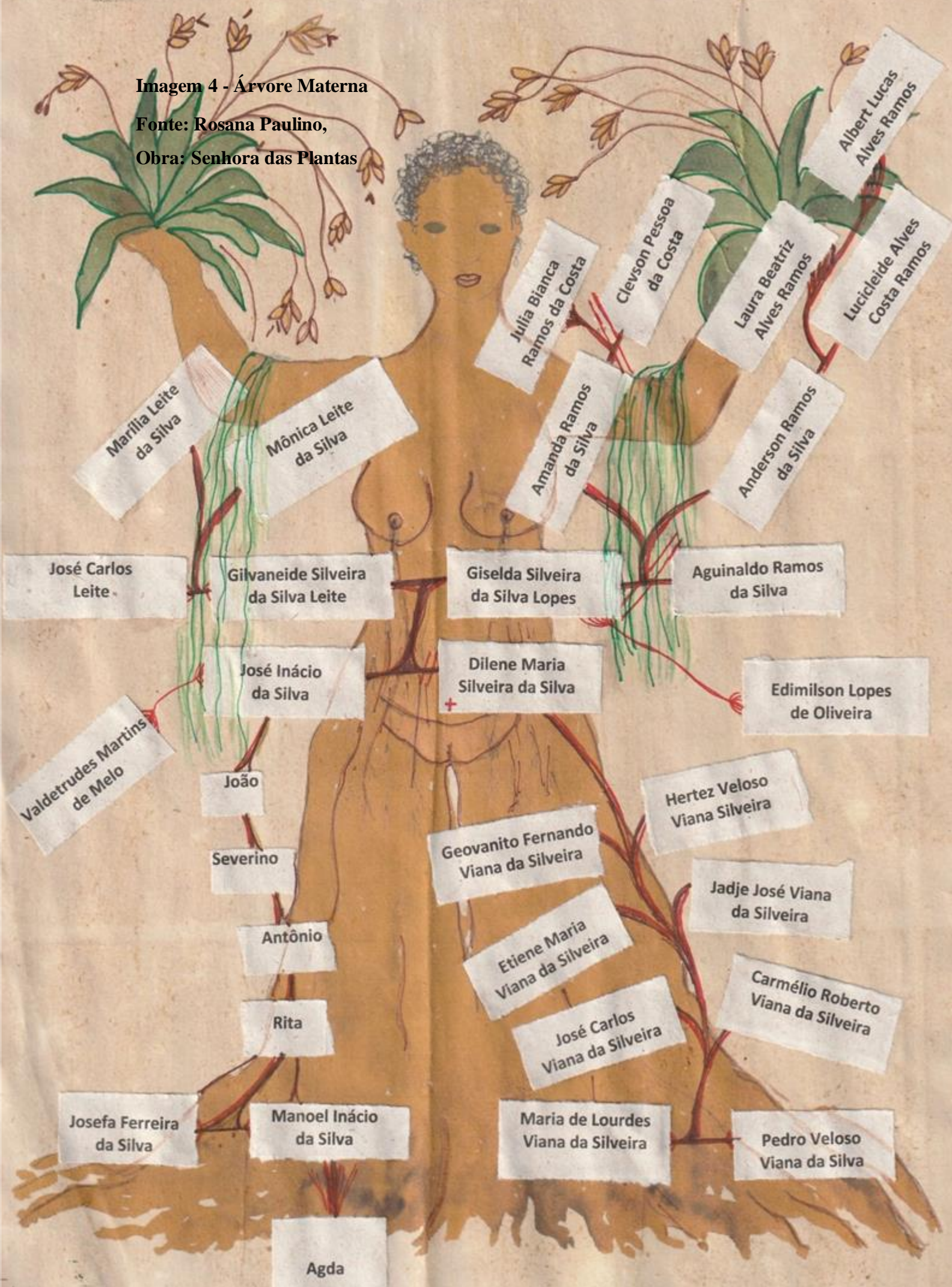


Imagem 4 - Árvore Materna

Fonte: Rosana Paulino,

Obra: Senhora das Plantas



E assim, minhas diásporas começam a serem entendidas, reveladas através do meu corpo em vida na terra. Encarnado, nutrido por moléculas que aqui já estavam desde o início do planeta. Pois tudo o que vemos, ouvimos, sentimos e somos já são desde sempre. Resta a nós seres humanos saber manipular e tomar consciência de suas existências. De certo modo, tudo o que quero ser já sou.

Junção de povo branco e negro vindos de longe. Junção de povos que já estavam aqui. Sou cruzamento, encruzilhada, entrecruzada. Um entre do que fui e do que de fato sou e deixo de ser no momento que entendo que a vida é um eterno processo de '*descrubência*' – descobrir é tomar consciência – De véus e revelações que se fazem ver com o tempo, que espera calmamente a mudança, ou a micro movimentação do nosso corpo-pensante no mundo, inclinado, descompassado no desequilíbrio da ginga e ao mesmo tempo no equilíbrio do giro que traz compasso, que nos coloca em harmonia com nosso planeta, com nossa terra, com nosso chão.

O ato de cantar vai além do uso das canções em vivências artísticas, ele fala de poder feminino, de vida, de memórias, de encantaria reveladas a partir do momento que damos permissão e entoamos nosso canto. Canta-se nosso sangue, e o ser sagrado que existe em nós, que todo mês vem através do fluxo menstrual, lembra-nos do mistério contido na vida e na morte. Derradeiras são as canções que passam, que chegam e que vão. Tudo é música. Harmonia, pausas, ritornelos... elos.

Como um bolo de argila, a pesquisa, idealizada, moldada intencionalmente, numa proposição de ideias que ganham forma e jeito próprio através de mim e de quem sou e dos porquês que carrego. Sopro divino, com vontades e demandas próprias. Eu sou a atriz, cantadeira, capoeirista, professora de teatro, pesquisadora...

E assim sou o antes de mim, meu pai, minha mãe, meu avô... Meu bisa e biza que não conheci... Sou todos e todas, no crescente infinito de aprendizados, dádivas eternas. Nos caminhos coincidentes que vão sendo escolhidos...

2.2 Terra, ancestralidade, canções e práxis pedagógica.

Para eu me entender enquanto Terra, parte deste planeta e universo, inserida numa cultura, numa prática cultural como a capoeira, foi preciso trabalhar com o conceito da coletividade e das teias de relações que se dão e vão além desse campo físico e racional que possamos enxergar. Para me entender Terra, foi preciso trabalhar e olhar o mundo com os olhos do encantamento, das encantarias, dos seres e das energias encantadas que circundam o espaço

teoricamente vazio. Desse modo, “o encantamento não é objeto de estudo. Ele é a condição para submeter objetos de estudo à pesquisa” (OLIVEIRA, 2005, p. 239).

Já o processo pedagógico e escolha das canções foi dada à medida que compreendia a cosmovisão e as epistemologias que a capoeira e os povos Bantos me ofereciam no hoje, no vivido e encarnado através do fazer, da vivência e do contato com esse conhecimento. Do mesmo modo que Leda Maria Martins (2021) entende o Congado como uma manifestação que acontece entre o cruzamento cultural entre negros (Bantos), portugueses e povos originários aqui da América do Sul, durante o Brasil Colônia. Sendo estes,

fruto de um dialogismo rico em códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais e simbólicos criados a partir de um deslocamento sógnico, transcrito por meio de uma *gnosis* ritual que compreende todo o conjunto de saberes que constitui a cosmovisão dessa manifestação cultural. (RAMOS, 2017, p. 298)

Sendo assim, Martins (2021) entende que a gênese do pensamento espiralado e construtor do princípio retórico e metafísico, que opera e faz parte das manifestações religiosas e brasileiras de matriz Banto, pode ser explicada a partir do conceito de encruzilhada.

O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (MARTINS, 2021, p.34)

E é justamente esta encruzilhada que ajuda a entender a trajetória e escolhas das canções e das práticas dentro do ensino do teatro que se fizeram presentes neste trabalho e neste contexto. Pois minha fala não é só minha, ela ecoa as vozes de muitas outras pessoas, ela revela e exalta os presentes e os ausentes em mim, pois muito mais do que realizar uma pesquisa ou uma escolha de uma canção ou de uma práxis, eu não pesquiso o outro e sim o outro contido em mim, pois não há algo ou alguém desgarrado, existe o coletivo.

Nesta direção, perpasso o Eu Terra (ser criativo), o Eu ancestral (ser ligada com o que vem antes, que está presente e faz parte do Eu Terra), o Eu atriz, cantadeira, professora, que promove, propõe organizar e pensar pedagogicamente e o Eu que canta (que sente, que sonha, que se arrepia e que faz no momento de entoação de cada canção a encantaria acontecer). De modo a ter o Corpo Transpassado pela existência do ser, do saber e do viver.

Como um vento que sopra e se entranha nas minhas narinas, nos meus cabelos, nos meus pelos. Ele vem e entra nos poros, adentra as células, é como se um vento leve, devagar, fosse encontrando os espaços vazios no meu corpo e achasse brechas para me transpassar. É ele, vento leve, brisa sorradeira que ao passar deixa em mim um vendaval ligeiro. (LEITE DA SILVA, 2017, p.45)

O Corpo Transpassado (LEITE DA SILVA, 2017), contemporâneo do ‘Corpo-Encruzilhada’ – conceituado por (RAMOS, 2017), fala do corpo sensível, aberto às experiências e as sensações do ambiente no qual está inserido, carregado de subjetividade e que se deixa ser tocado, sensibilizado por marcas e rastros de sua trajetória, transformando-a em potência poética e criadora. Complemento que, este mesmo Corpo Transpassado, também é, se compõe e complementa, do Corpo-Encruzilhada,

um corpo-espaço atravessado, entrecruzado pelos elementos e saberes-fazer que compõem o universo em que ele se encontra. Carrega uma noção de tempo-espaço espiralado, curvilíneo, que aponta uma *gnosis* em um movimento de eterno retorno, não ao ponto inicial, mas às reminiscências de um passado sagrado, para o fortalecimento do presente e o deslumbramento do futuro. É, desse modo, uma característica que se apresenta na dimensão performativa do corpo nos rituais e que pode ser experienciado como elemento técnico e estético pelos artistas da cena. (RAMOS, 2017, p. 297)

Para então compreender, segundo Eduardo Oliveira (2005), o mundo e as coisas inseridas no mundo são dados e já são. O que diferencia é a forma com a qual enxergamos e nos relacionamos com elas, com a diversidade e com a nossa habilidade de recriar diante as diferentes matrizes. Esta capacidade vai além da imaginação, ela está no âmbito da criação propriamente dito. Esta criação, criação de mundos, diante um contexto cultural africano, neste caso falo da capoeira e das suas raízes Bantos, dão-se pelo viés do encantamento.

Assim, cada vez que meu pé pisa no chão ou eu estou numa roda de capoeira, não estou só. Sou eu e uma coletividade que carrego comigo que faz parte da minha constituição, da constituição de um corpo que provém da Terra e com ele carrega e anima todas as forças contidas na natureza. Para Oliveira (2005, p. 239) “Energias são forças. Força é a potência das atitudes” e para os povos Bantos “A força vital é uma energia.” (OLIVEIRA, 2005, p.241) Logo, atitude através do fazer com o corpo é energia e movimenta energia universal contida em nós proveniente da Terra - nosso contexto cultural.

O homem é síntese do processo de germinação da semente, o universo síntese da germinação humana e tudo é processo iniciado e veiculado pela vibração que anima tanto a pequena semente quanto a imensidão do universo. Cada qual é processo em si mesmo, síntese do outro. Toda dinâmica é relacional, processual, e dinâmica articula a singularidade da existência territorializada como a cosmovisão da cultura estruturante. (OLIVEIRA, 2005, p. 246)

Somos iguais perante as diferenças. Ser singular, constituído em processo relacional. Estruturado pela Terra que o compõe em matéria e filosofia, o que para Oliveira (2005) é entendido através da ontologia relacional banto, que se faz presente na capoeira angola e conseqüentemente na forma que enxergamos e criamos o mundo ao nosso redor. Seja ela na

roda, no dia a dia, no âmbito educacional e teatral (no meu caso). Entender-me Terra, “síntese do processo de germinação da semente”, significa sentir dentro de mim e da minha relação com o mundo a imensidão do universo mesmo nas menores coisas e nos menores afazeres, pois tudo é encantado e, sim, processo de encantaria.

O homem é a materialização do encantamento originário, por isso ao mesmo tempo em que é ser de cultura é ser de encanto. Por isso há uma ética que rege as atitudes do homem, resultado da ação dos ancestrais, do princípio do universo [...] e da interação com os signos, com a cultura, com a magia, com o segredo, com o mistério e com a vertigem. (OLIVEIRA, 2005, p.248)

Entender-me Terra significa pensar a partir dos saberes por ela emanados, é falar, segundo Oliveira (2005, p. 248), de uma *filosofia da terra* que se configura e se sustenta principalmente a partir do conceito de ancestralidade, onde podemos encontrar uns dos territórios mais antigos e “sapienciais”.

Ancestralidade para mim é tudo que vem antes de mim. Então a natureza é a minha ancestralidade [...] E a natureza não foi o homem que fez, o homem veio depois de toda natureza criada [...] então a minha ancestralidade é toda natureza que foi criada pela primeira semente viva que iniciou esse mundo. [...] Minha ancestralidade é a natureza. (Makota Valdina, 2018)¹⁷

Valdina de Oliveira Pinto, ou Makota Valdina¹⁸, como ficou mais conhecida, mulher ativista negra, professora e líder religiosa do terreiro de Angola Tanusi Jussara, localizado no Engenho Velho da Federação – Salvador/BA e que se fundamenta pelos preceitos da cultura e do povo Banto que aqui chegaram. Com muita simplicidade, ela nos fala do conceito de ancestralidade como algo proveniente da natureza posta neste planeta desde sua criação e por isso mesmo o ser humano está diretamente ligado a ela como parte que se constitui e pertence, em sua essência e características.

Por assim dizer, entender o conceito de ancestralidade na perspectiva Banto é necessário, pois fundamenta nossa prática dentro da capoeira angola e transparece nas canções e em todos os sentidos, nas letras, nos toques, e no modo de cantar.

¹⁷ Ancestralidade por Makota Valdina. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N9l4diwjRbU>>

¹⁸ Makota é o nome atribuído a uma posição na hierarquia do candomblé. Segundo makota Valdina, “O termo ‘Makota’, geralmente, é plural de Dikota ou Kota. Esse – Ma – é o plural, são os irmãos ou as irmãs mais velhas. Entre nós é empregado só para mulher, e as mulheres que se confirmam para Makota são como os Tatás, pessoas que não incorporam. No meu caso eu sou Makota e sou Makota Angúzo, o que seria a Ekéde do Axé, ou como tipo uma Ialaxé, uma mãe, dizem que a Ekéde é mãe, a Makota é mãe, mas seria como uma pessoa que cuida das coisas mais secretas, as coisas mais... É como uma acessória mais direta das línguas. Eu tenho um nome africano que eu resgatei graças ao Candomblé, na realidade eu sou Makota Zimewaanga. Esse Makota... Eu sou Professora Valdina e Makota Zimewaanga.” (Makota Valdina, 2012)

Abordar o conceito de ancestralidade na sala de aula ou em oficinas, talvez não seja necessário, mas, como professora e pesquisadora, entender e aprofundar este conceito é essencial, pois ajuda a adentrar no pensamento que funda a minha prática com a capoeira e esclarece o que de certa forma a vivência já me mostra e me ensina que é este outro modo de aprender e ensinar contido nas ideias decoloniais, fundado, como diz Oliveira (2005), na encantaria, no encantamento como condição necessária para a construção do saber que sempre se dá dentro de um contexto cultural específico e por isso finito em uma determinada cultura.

Palavras como ancestralidade, encruzilhada, encantaria, energias, vibrações, fazem parte do vocabulário recheado de mistérios do universo Banto ou de uma ‘Filosofia da Ancestralidade’, um modo de viver e pensar altamente estruturado, organizado e complexo que nem em sonho tenho a pretensão de dar conta neste estudo, as apontar como tais conceitos permearam e permeiam meu entendimento de mundo e me ajudaram a estruturar e reestruturar meu modo de pensar minha própria prática enquanto atriz e como professora.

Segundo Oliveira (2005), tratar da ‘filosofia da terra’ como algo que é sustentado pelos conceitos da ancestralidade e que fundamenta toda humanidade terrena é, antes de tudo, entender as energias e as forças que habitam neste planeta e conseqüentemente nos compõe, já que somos frutos dele. Não existe nada para além do planeta e do universo com o qual estamos inseridos, então, tudo já é, tudo já existe, o que diferencia é o grau de encantamento que conseguimos assumir como atitude diante do mundo, ou seja, trabalhar com a matéria aqui encontrada. Independente, se para confeccionar algo novo, um celular, um computador, um foguete espacial, ou, para manipularmos energias e vibrações presentes em partículas que ainda não temos o domínio de apalpar, ou seja, no nosso caso, as vibrações e o movimento gerado pelo ato de cantar com todo o corpo físico e molecular transcendendo o espaço da sala de ensaio.

A filosofia banto é uma filosofia da energia. Focada mais no movimento que na racionalidade, os bantos dão ênfase ao movimento do ser, não ao ser metafísico. A existência é o movimento da Força Vital. O que constitui o mundo são energias. A matéria não é nada em si mesma senão o acúmulo de energia. É uma espécie de metafísica da energia a filosofia banto. Placide Tempels, missionário belga na República do Zaire, afirmava que o pensamento banto é constituído por “uma filosofia fundamentada numa metafísica dinâmica e numa espécie de vitalismo que fornecem a chave da concepção do mundo” (TEMPELS *apud* LOPES, 1988, 122) para esta população cultural. (Oliveira, 2021, p. 129 - 130).

Assim, o trabalho com as canções, do mesmo modo como acredita-se na filosofia banto, é também “aterrado” na filosofia da energia e no movimento não racional que seus efeitos causam no corpo~voz de quem experiencia, sabendo que o ato de cantar movimenta matérias acumuladas de energias e que podem ser irradiadas e percebidas durante nossa prática com elas.

Nada mais lógico, pois advinda de um estudo metafísico, o ato de recriar, reviver, reinventar mundos, tanto dentro da roda de capoeira ou mesmo com o uso de suas canções nas práticas com o teatro, possibilita-nos um entendimento de nós mesmos e do mundo que estamos inseridos, sendo sujeitos individuais, frutos de um coletivo cultural, entendendo o ser humano como uma pequena “[...] semente é ao mesmo tempo a menor parte do universo e o universo inteiro posto que se alastra por todo planeta, germinando-o” (OLIVEIRA, 2005, p. 243)

Já,

A ancestralidade é como um tecido produzido no tear africano: na trama do tear está o horizonte do espaço; na urdidura do tecido está a verticalidade do tempo. Entrelaçando os fios do tempo e do espaço cria-se o tecido do mundo que articula a trama e a urdidura da existência. (OLIVEIRA, 2005, p. 249)

Nesta estampa de memórias urdidas pela ancestralidade da existência, percebemos a cultura como o movimento fruto desse contexto ancestral. Onde trabalhar com o conceito de ancestralidade é, antes de tudo, conhecer e se reconhecer no outro como ser individual e rico em habilidades e culturas, ou seja, antes de tudo é instituir uma relação de alteridade e de coletividade. “Nesse sentido, a ancestralidade é um território sobre o qual se dão as trocas de experiências: sígnicas, materiais, linguísticas etc.” (OLIVEIRA, 2005, p. 258), que permite educar através do olhar sensível do encantamento, ou seja, um olhar encantado também constrói um mundo encantado e práticas criativas, no nosso caso, encantadas, onde cabe o que é visível e o invisível, o antigo e o contemporâneo e sempre será captado pela teia sinuosa do encanto. Por este motivo trabalhar com as canções da capoeira dá essa sensação de abertura de “canais invisíveis” que algumas colegas capoeiristas falam, que eu sinto e quem participa dentro da sala de ensaio também sente, pois o trabalho com as canções de certa forma amplia nossa sensibilidade e aumenta nossa percepção do mundo visto e não visto, aumentando a sensação de mistérios e encantarias dentro de nós pelo ato de cantar e deixar o corpo ser levado pelos toques.

Há momentos em que tudo cala para que o encanto fale. Há momentos em que o Dizer ultrapassa o dito, em que a paisagem supera o discurso, em que o sentimento desloca a necessidade de fundamentos e instaura a fonte como manancial de experiência e sabedoria. (OLIVEIRA, 2005, p. 260)

Esses momentos de silêncio, do se ouvir, de ouvir os outros em nós, foram aquilo que me ajudou a realizar as escolhas das canções e levá-las para a sala de aula para que pudessem ser compartilhadas e vividas para além das histórias cantadas e sim para cantá-las e contá-las a partir do corpo. Nessa ‘intuição invisível’ que a gente chama de ancestralidade, de energia, que transcende o palpável. Logo, numa escolha consciente e permanente, de quem fala ou para

quem se fala? Questionamentos importantes quando o interesse é pensar e agir para o fortalecimento do ensino e prática do teatro decolonial, que foge a reprodução dos cânones que nos é ensinado desde a época do Brasil Colônia. Diante disso, leva em consideração os saberes adquiridos pelos nossos mais velhos, por Mestras e Mestres fazedores da cultura popular e sobretudo dos saberes cultivados na nossa cultura, na individualidade e na coletividade de cada lugar.

*

Neste capítulo, *‘Ressonâncias das terras que fui e que sou...’*, realizei uma investigação sobre minhas próprias origens, confeccionando minha árvore genealógica numa busca incessante de me entender como corpo composto por uma ancestralidade, por uma visão de mundo e, por isso mesmo, possuidora de uma práxis condizente com essas vivências anteriores ao meu eu – artista e professora. Trago a *‘filosofia da terra’* defendida por Eduardo Oliveira (2005), quanto ao fundamento para se entender a capoeira angola e as bases do seu conhecimento provenientes do pensamento banto.

No capítulo seguinte, *‘Memórias de um corpo~voz’*, falo da utilização do símbolo gráfico (~), usado entre a palavra corpo e voz numa tentativa de dirimir, dentro da escrita, o entendimento de voz enquanto algo distante do corpo. Reflito sobre o entendimento da voz, além das implicações biológicas, compostas pelas relações culturais e que despertam memórias. Por fim, apresento as canções da capoeira que foram utilizadas dentro do percurso da pesquisa.

Grito de um lugar onde quase ninguém escuta. Dentro de uma gruta que eu mesma inventei. Talvez me sinta mais protegida. Menos viva, mais morta. O ar fica rarefeito, feito.... Sinto muito, vou indo, e mesmo que estufe o peito já não consigo.... Não me importo com os bichos ao meu redor, eles são partes de mim. Me compõem, me ajudam a caçar e a entender as relações humanas. Sou tão bicho, mais bicho que os bichos. Falo com eles, como com eles. Mas, meu veneno destrói a terra, a mesma terra que compartilhamos. Eu mato. Sou ira. E agora sou fome e osso. Eu consigo ver alguém vindo, talvez se apiede de mim. Me falta ar e a gruta está cada vez

mais escura. Meu peito se desfez, já não consigo me mover. Eu sinto. Vem alguém, mas eu não posso ver. Meu desespero me cega. Acendam a luz! Acendam a luz! Que luz? Me perdi em mim mesma. Como pode uma pessoa se perder dentro de um corpo magro e pequeno? São as camadas de poeira que carreguei todo esse tempo. Ei! Você! Estou aqui. Me ajude. Sinto o volume de sua roupa. Sinto! Eu já não as tenho, mas ainda lembro a sensação e o peso que elas causam. Sinto frio. Me leve. **'Falta' – Mônica Leite**



3 MEMÓRIAS DE UM CORPO~VOZ

“Desde que o mundo é mundo, nunca pensou de parar
Toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar
E tem hora que até me canso de ver o mundo rodar
Toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar
Quando eu vou dormir eu rezo pro mundo me acalantar
Toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar
De manhã escuto o mundo gritando pra me acordar
Toda vez que dou um passo o mundo sai do lugar
Ouço o mundo me dizendo: corra pra me acompanhar!”¹⁹

O tom cíclico da canção interpretada por Siba, poetiza, o movimento espiralar vivido nesta trajetória, galgada pelas canções da capoeira, pelo entendimento do conceito da ancestralidade, das suas epistemologias e cosmovisão fundada principalmente pelos povos bantos, aportados no Brasil na época da colonização. Meu intuito foi tentar unir os fios apresentados neste grande tear de experiências, apresentado pelo percurso da pesquisa.

Assim, inicio este capítulo elucidando a escolha pelo uso do binômio corpo~voz, que surge por entender a prática vocal e seus resultados como algo inseparável e por isso ligada (pertencente) a ele e não distante e impenetrável as suas ações e sentimentos. Entender que o ato de cantar e/ou se movimentar se retroalimentam, e geram simultaneamente mais movimento, sejam eles vocalizados ou não, ou seja um corpo matéria - palpável e visível e um corpo som - sentido e ouvido.

Para dar conta dessa complexidade, a escolha pelo símbolo gráfico (~) é uma tentativa de traduzir essa composição unida, fluida e espiralada composta pelo corpo~voz, que além de tudo ainda é regida pela cosmovisão banto incrustada nas bases epistemológicas do pensamento da capoeira. Porém a utilização dessa simbologia como tentativa de passar sutileza, fluidez e o caminho maleável das escolhas e das trajetórias de um grupo de teatro, entre misturas de vida e arte é usada por Alice Stefânia Curi (2013) em seu livro “Traço e Devires de um corpo cênico” para traduzir a movimento infinito do Anel de Moebius, substituindo o hífen (-) pelo (~). Também encontrado no livro “Corpo~Cordão: cartografias de jovens dançantes de Teresina-PI” de Francisco Roberto de Freitas (2021) para falar da relação de coletividade, de unicidade, multiplicidade, das trajetórias dos corpos que compõem e lubrificaram o ‘Corpo~Cordão’

¹⁹ Sérgio Roberto Veloso de Oliveira (Siba) é cantor, compositor Pernambucano, autor da canção “Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar” – Pode ser ouvida no CD Siba e a Fuloresta Encantada no minuto 7:31’. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DI34h-qZPPY>> Acesso em: 08 abr. 2022.

formado pelos jovens dançantes de Teresina/PI. Trata não só dessa dimensão fluida e interligada da voz com o corpo, e mais a própria formação fisiológica, no sentido da voz a partir dos movimentos exercitada pelo ato de cantar, movimentar todo o corpo, interfere diretamente na formação de imagens, na vivência das letras, nas construções sonoras com as canções, despertando memórias que possam convergir diretamente para a criação e composição do corpo cênico.

O corpo cênico, presente, neste caso ativado pela vivência prática com as canções da capoeira, aqui é entendido, segundo Eleonora Fabião (2010, p.322), como aquele que cuidadosamente está “atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva” trabalhado na sua totalidade, ou seja, o corpo~voz, o corpóreo-vocal, a integração dos estados corpóreos como uma energia única que se retroalimenta de suas próprias sensações. Este corpo vivo, tão almejado pelos artistas da cena foi por mim alcançado a partir da experiência com as canções, no momento que sua utilização acentua o estado cênico, ou seja, o corpo presente e atento no mundo.

A voz para a atriz ou ator não deve ser uma questão de habilidade, de afinação, como rege os princípios da música. O trabalho corpóreo~vocal para artistas da cena visa ter autoconsciência de sua respiração, emoção, identidade. Entendo que ao falar esperamos que essa fala saia, assim como diz Ailton Krenak (2021), como um sopro de vida, um hálito curativo, dado com intenção de interagir e realizar uma troca coletiva. Assim, como

Para Linklater, o ator deveria entregar-se a uma experiência sensorial da voz em conexão imediata com o pensamento, o sentimento, e a realidade do mundo em torno. Nesse sentido, a “observação” na concepção de Linklater trata mais da questão da “percepção” e a afinação da “sensibilidade proprioceptiva” do que uma observação vigilante da motricidade ou do som. Assim, ao longo do trabalho, à medida que a sensibilidade proprioceptiva for despertada, a consciência do ator é ampliada e direcionada cada vez mais para a exploração de imagens, pensamentos e sentimentos em relação ao ambiente físico e social. (HOLES GROVE, 2014, p. 125)

Assim, a experiência sensorial da voz une pensamento, sentimento e expressão vocal de atores e atrizes, afastando antigos conceitos de que uma ‘bela voz’ seja proveniente da afinação, assumindo que tais registros vocais provêm de estados de corpo, processos biológicos, cognitivos, emotivos e socioculturais. Entendida como uma ação vocal emotiva e social conectada entre si e com capacidade de interagir com o mundo, a voz se apresenta como mais um dispositivo de relacionamento entre seres humanos.

Parece que esse elo de ligação entre o corpo presente no mundo e contexto cultural aviva o que foi falado sobre o despertar da memória corporal a partir da vivência com as canções, pois é performando os saberes e fazeres ancestrais orais e corporais contidos nas canções, através das histórias e dos toques que percebi nos participantes das oficinas que ministrei uma reconexão consigo mesmo e com sua memória ancestral. Para Eduardo Oliveira (2005), a memória funciona como uma organização do pensamento cultural que é dado através do movimento e da percepção do vivido.

Assim,

O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento da volta, mas voltar não é retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de re-criar enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura. A cultura do corpo não nos interessa. Trata-se, isto sim, de pensar a cultura desde o corpo, trata-se de filosofar desde o corpo, não sobre ou contra ele.

Por isso, independente do contexto cultural e da religião de cada participante das oficinas/aulas, minhas expectativas com o trabalho com as canções sempre foram trabalhar a partir das memórias e culturas trazidas desde o corpo, o movimento, as identidades de cada uma e cada um. Os elos culturais e contextos possíveis com as histórias trazidas pelas canções, pelos toques e pela vibração do canto, não cabia a mim controlar, pois não se controla as associações da memória, mas sim cabia coordenar os desdobramentos cênicos de experiências e relações dadas de forma individual e ao mesmo tempo em coletividade. Dessa maneira, durante as aulas/oficinas, as canções foram introduzidas a partir de aparelho sonoro, mas na maioria das vezes as canções chegavam através da minha voz junto com o toque do pandeiro ou ao som do chocalho²⁰. Era necessário me dispor ao meu ofício de atriz cantadeira para ali presentificar e conseguir conduzir os participantes a imergir na experiência proposta.

Logo, entendo a experiência, segundo Jorge Larrosa (2014), como a possibilidade que algo aconteça e toque, um momento de escuta e silêncio, sem julgamentos, dando-se tempo aos detalhes. “A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (LARROSA, 2014, p. 18).

Aqui, a experiência se dá no vivido observado nas aulas e nas oficinas - no vivenciado. Ailton Krenak (2021) quando relata a visão de algumas pessoas de fora dos rituais, sejam eles

²⁰ Chocalho é um instrumento de percussão confeccionado de várias formas a depender do lugar, o meu foi adquirido numa Ilha chamada Baía da Traição na Paraíba, onde prevalece forte a cultura dos povos originários do lugar. Meu chocalho é feito com uma quenga de coco vazia, dentro tem sementes de bananinha, segundo o vendedor, e um cabo feito de madeira.

das religiões de matriz africana ou indígena, afirma que de fora tudo pode parecer misticismo. É preciso sentir a experiência de dentro, é preciso viver. Assim como a capoeira e o jogo dentro da roda partilhado com o outro, como o teatro uma partilha coletiva, um aquilombamento de vozes, danças e movimentos, ‘grafados’, como diz Leda Maria Martins (2003), numa ‘*Orality*’ inscrita para além de ser só no movimento do corpo, e sim em tudo que diz respeito ao âmbito das performances orais e práticas rituais contidas na experiência de um povo.

Nessa perspectiva o *graphen* grego é muito mais expansivo e inclusivo do que as seculares seleções semânticas, eleitas pelo Ocidente, nos fazem crer, pois os locais de memória não se restringem, na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas a que o corpo, como portal de alteridades, dionisicamente nos remete. (MARTINS, 2003, p.64)

Dessa maneira, o corpo~voz, entendido como uma pluralidade epistemológica unidos ao trabalho com as canções, proporciona aos participantes no ato de cantar, tocar e movimentar um desbloqueio das tensões que por muitas vezes os impediam de imergir na experiência. O foco distribuído entre várias ações, proporcionaram trabalhar várias habilidades necessárias aos artistas da cena, como já disse anteriormente: cantar – tocando, dançar – tocar, cantar – andar – tocar e/ou falar – andar – tocar. Entendendo essas ações como parte de algo único, integrado entre si. Um corpo terra, entendido como um sistema vivo e que existe há milhares de anos, que acolhe as experiências, que transmuta as energias, e faz da sua existência, parte da existência de outras/outros, que, enquanto corpo, podemos nos conectar com essas memórias, pois elas vivem em nós. Zygmunt Molik²¹ fala que o nascimento do som, surge de baixo para cima, da base da coluna vertebral, que o importante seja que ele, o som, venha da terra, que “Muitas vezes você pega o poder da terra. Através dos pés, das pernas, da parte inferior das pernas, da parte superior das pernas, dos quadris, e assim você dá a você mesmo a energia para criar o som, e ele começa em algum lugar” (CAMPO, 2012, p.177)

Foi pensando neste corpo terra, nesse corpo ancestral conectado com seu lugar, observado principalmente na prática de nos ensinamentos da capoeira que dentro das oficinas partíamos primeiramente do cuidado e da conexão dos pés com o chão. Os joelhos sempre semiflexionados, olhares na altura do horizonte, traziam à prática o sentido de alteridade, de

²¹ “Zygmunt Molik foi cofundador, ator principal e, durante 25 anos, membro do Teatro Laboratório. Ele foi essencial para a formação do treinamento de voz iniciado por Jerzy Grotowski. Suas sessões de treinamento de voz e corpo tem como foco a libertação da energia criativa e a busca da conexão entre corpo e voz como base para o processo do ator.” (CAMPO, 2012, p.5)

coletividade, de troca, algo que vivenciamos nas rodas de capoeira e que, neste momento, na tentativa de transpor uma sensação intransponível, pois pertence àquele lugar, àquelas pessoas, àquela filosofia de pensamento, conseguimos na sala de ensaio o sentimento de comunhão.

De maneira que o ser – individual – busca entender-se ao se relacionar com o outro coletivamente. Segundo Michel Maffesoli (1985), por vezes o ser individual esquece que as relações sociais se dão, primordialmente, através do ‘ser-junto-com’ e essa se constitui, novamente, no movimento interminável entre o *cosmos* e a relação com o outro. No caso: “... como ‘eu é um outro’ ou, antes, como é que partindo-se do outro, determina-se o ‘eu’” (MAFFESOLI, 1985, p.17) Considerando que cada indivíduo se constitui como partícula cósmica e que a relação de cosmogonia ancestral acontece de maneira real, atual e presente no ato de cantar e interagir entre os seres, movimentando memórias e compartilhamento de experiências, no qual “A música é, de fato, uma pluralidade que pretende atingir a unidade.” (MAFFESOLI, 1985, p.82). Sendo o ser humano e o universo fruto do processo de vibração presente nas relações postas.

3. 1 Canções, uma Oralitura

Todos os elementos

Juntos.

Unidos.

Mundo...

Planeta de voltas, planeta de voltas...

Mundo...

Planeta de voltas, planeta.²²

A canção é o elo de ligação com o eu presente, pretérito e futuro. Um *religare* entre a memória ancestral contida no corpo, que é despertada através do ato de cantar entre batidas de tambor. A canção une, entrelaça, fazem cruzar elos distantes que pareciam perdidos. Ela proporciona revisitar memórias desvanecidas no tempo, avivando quem somos, quem fomos, quem seremos e o que queremos ser. Esse é o passo da canção, movência poética, que se presentifica em corpo~voz. Essa canção potência que desperta memórias e une passado,

²² Giro – Mônica Leite

presente e futuro, ressignifica e recria através do movimento livre e ancestral no corpo, articula o canto, movimento, toque e imagens, transfigurando-se em memórias. Que não se restringem apenas ao cantar e sim à ação ‘cantar, dançar, batucar’ (Ligiéro, 2019) e no despertar sensorial dos sentidos (audição, tato, olfato, visão e paladar). O que mostra como entendemos e abordamos a canção neste trabalho, que se reflete ao modo como ela é vivida e compartilhada, nas rodas de capoeira e mais especificamente na prática teatral.

É interessante observar que Leda Maria Martins (2021), no capítulo “A *Orality* da Memória” fala justamente sobre a construção dessa memória instaurada não só pela linguagem grafada, mas sim por tudo que pode compor e operar o discurso. No caso, a autora se debruça no estudo do Reinado do Rosário do Jatobá, um reisado tradicional de Minas Gerais do qual pertence até hoje. O que quero chamar atenção é que assim como o reisado, formado por sua maioria pelo povo banto e indígenas, como a capoeira angola, vinham desde sempre produzindo seus repertórios poéticos, narrativos, sem a necessidade das letras escritas.

Por conta disso, entendo o termo *Orality* como essa rasura na escrita, uma possibilidade de romper com as estruturas colonizadoras e entender através da vivência com a capoeira outras formas de tratar o conhecimento, de aprendizagem e de leituras outras, que partem do movimento, das sonoridades, dos adereços, no trato com o outro. A *Orality* é uma grafia plural pautada no corpo e para o corpo e que institui relações sgnicas, simbólicas, que, para entender, é necessário viver a partir da experiência.

Para tanto, a canção, aqui, se mostra como uma *Orality*, ou seja, a canção está inserida numa performance²³ cultural, tradicional, cultivada, criada e (re)criada, transmitida para além dos conhecimentos grafados. Isso significa, no âmbito regional brasileiro, fundado pelos povos originários e pelos negros, que não se escreve apenas com as palavras, e sim pelo corpo que dança, que canta, que toca, que come e que festeja todos esses atos no tempo espaço espiralado.

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida

²³ Entendemos assim como Martins (2003, p.65) que o uso conceitual do termo performance pode ser abordado segundo Richard Schechner, onde a autora aproxima “...tanto quanto um leque ou ventilador) quanto como uma rede. Como leque inclui por aderência modal ritos, performances do cotidiano, cenas familiares, atividades lúdicas, o teatro, a dança, processos de fazer artísticos, assim como, dentre outras práticas, performances de grande magnitude.” (MARTINS, 2003, p.65) Desse modo, entender a performance como leque é sobretudo pensar nas interações efetivadas, neste caso a performance da oralidade como resultado não só daquilo que é contado, mas sobretudo da interação com o gesto performativo como um todo.

e cantada grafa-se na performance do corpo, portal de sabedoria. Como índice de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, kinesis, movimento dinâmico, e carece de escuta atenciosa, pois nos remete a toda uma poieses da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais. (MARTINS, 2003, p. 67)

Esse canto poético das canções desponta no movimento do ‘E’ e não do ‘OU’, onde pode ser voz **E** corpo E letra E música E dança... Essa canção determina e é singular no modo de cantar, do experimentar e singular a cada impressão vocal. Se faz presente nas práticas e oficinas de teatro e intuitivamente escolhidas, porém não tão intuitivamente assim, aprendidas, selecionadas e utilizadas. Pois todas as canções que listo abaixo me chegaram numa roda de capoeira, no treino, cantada por uma amiga, ou seja, cada uma tem além da história já trazida pela canção, tem uma ligação afetiva que se une ao momento que estava vivendo. Com isso ela tem nome, rosto, lugar, cheiro, sabor – memória.

3.2 Canções e possíveis agrupamentos

Importante destacar, antes de iniciar este sub capítulo, que esta sistematização não substitui nem invalida os saberes orais das Mestras e Mestres, pelo contrário, inclusive dada a relevância desses saberes e minha caminhada na capoeira, o diálogo inicia dentro da própria vivência e compartilhamento das minhas Mestras, dos treinos e das rodas das quais participei e posteriormente, as relações com as informações e dados organizados por pesquisadoras e pesquisadores, neste caso o Waldeloir Rêgo (2015).

Segundo Rêgo (2015), as cantigas da capoeira reúnem e narram, em geral, as histórias, os acontecimentos, os costumes, o cotidiano daqueles que as escutam. Fortalecendo e enaltecendo a cultura afro-brasileira, muitas vezes rechaçada nos livros de história. Esse aspecto folclórico, do qual Rêgo (2015) fala, serve para demonstrar a diversidade de temas que vem a constituir cada canção, sendo difícil, de acordo com o autor, catalogar e organizar em blocos. Sem dúvidas, seria até contraditório se tal ato pudesse acontecer, sendo a canção da capoeira algo cíclico, diverso, característico da própria cultura que a fundamenta. Dessa maneira, Rêgo (2015) organiza as canções e as nomeiam como: Cantigas de escárnio e de maldizer, Cantigas de berço, Cantigas de devoção ou axiológica, Cantigas geográficas, Cantigas de louvação, Cantigas de sotaque e de desafio, Cantigas de roda, Cantigas de peditório. Além das cantigas de temas esparsos que atravessam a história da capoeira e se fazem, justamente, com o tema de elementos da própria capoeira, seus movimentos, seus toques e suas formas de cantar.

Para que se possa entender melhor as características de cada canção, a tabela abaixo resume o agrupamento proposto pelo autor, o que define a peculiaridade de cada tipo de canção listada por ele.

Tabela 1 – Agrupamentos das Cantigas da Capoeira segundo Waldeloir Rêgo (2015)

| | |
|---|---|
| Cantigas de escárnio e de maldizer | São cantos recorrentes em cancionários medievais portugueses, muitas delas foram proibidas e trancafiadas por muito tempo, alegando que muitas delas feriam o pudor, depreciavam os negros, desejando praga e moléstia a quem jogava. |
| Cantigas de berço | São cantigas que eram cantadas para acalantar. Algumas foram trazidas pelos portugueses e modificadas pelos africanos. |
| Cantigas de devoção ou axiológica | São cantigas que se referem a santos católicos ou personagens bíblicos. Geralmente os santos católicos aparecem como resultado do sincretismo religioso existente na época que os negros não podiam cultuar ou viver sua religião. |
| Cantigas geográficas | São cantigas que se remetem a vilas, cidades, estados, países e/ou localizações no geral. Por exemplo, é possível perceber, nessas canções, a exaltação da África, Luanda, como forma de voltar às suas origens ancestrais. |
| Cantigas de louvação | São cantigas louvando a bravura e as habilidades dos famosos capoeiristas, mestras e mestres. |
| Cantigas de sotaque e de desafio | São cantigas que tem em sua natureza desafiar a outra/ou outro companheiro de jogo. Antigamente algumas depreciavam a figura do negro com palavras racistas. Hoje, o atijamento caminha pelo viés da força, da habilidade, da inteligência como elementos desafiadores e competitivos dentro do jogo. |
| Cantigas de roda | São canções que aparecem desde as cantigas de roda das crianças até nas rodas de capoeira. |
| Cantigas de peditério | São canções cantadas por antigos violeiros cegos no intuito de pedir uma oferta. Na capoeira aparece no momento que o mestre canta pedindo uma contribuição monetária. |

Fonte: Rêgo (2015)

Além das categorias listadas por Rêgo (2015), mostradas na tabela acima, é importante perceber que as canções da capoeira apresentam temas esparsos, difíceis às vezes de serem definidos ou explicados, na verdade, o mais importante aqui é perceber os temas e o que possivelmente evocam nas pessoas que participam das oficinas. Aqui listarei as canções que

fazem parte do meu repertório prático. Como será possível perceber, algumas não apresentam uma origem definida, trago então, como cada uma apareceu na minha vivência com a capoeira. Elas estão organizadas na ordem de como aparecem nas rodas de capoeira, primeiro a ladainha, canção de entrada, corridos e, por fim, a canção de despedida.

☞ Ladainha

A ladainha é a primeira canção cantada numa roda de capoeira, entendida como uma cantiga de louvação. No Grupo Nzinga, todos os integrantes, sentados em roda, param para ouvir, saudar e reverenciar nossa ancestralidade, a história de Mestras e Mestres importantes na capoeira, os presentes e ausentes que estão ali. No pé no berimbau a dupla de capoeiristas faz um movimento de “bater cabeça”, muito usado nas religiões de matriz africana, que significa devoção e respeito pelo o que estamos saudando e jogando. Nesse momento também alguns/algumas capoeiristas fazem o sinal da cruz, que pode ser a cruz cristã, mas também pode ser, de acordo com Diniz (2010), a Cruz do Congo.

Assim,

A cruz, desde a noite dos tempos, é um símbolo universal que já fazia parte do repertório simbólico dos povos da área congo-angolana antes da chegada dos europeus. Pontos riscados em forma de cruz, formas cruciformes abertas em lugares sagrados, durante certos ritos de passagem, eram comuns naquela área cultural. Naquele contexto a cruz simbolizava o que o sagrado africano tem de mais específico e poderoso, a unidade fundamental entre o mundo espiritual (*nsi a bafwa*) e o mundo natural (*nza yayi*), ou ainda o contato purificador do eu interior com a exterioridade cósmica. O círculo também é um símbolo universalmente utilizado, com vários significados possíveis, mas, no nosso caso, associado à cruz, marcava o ponto de encontro entre a verticalidade do universo infinito e a horizontalidade da terra-mãe. (SILVEIRA *apud* DINIZ, 2010, p. 80-81)

Para Rêgo (2015, p.63), a ladainha, ou hino da capoeira, é uma louvação que narra os feitos e as qualidades de capoeiristas famosos. Nas duas ladainhas a seguir, a primeira de Mestre Janja, apresenta um posicionamento político diante a desigualdade econômica e social entre negros e brancos, mantida até hoje pelo racismo que estrutura todas as relações no Brasil e no Mundo; a segunda ladainha, além de falar sobre a desigualdade econômica e social e das condições dos negros na diáspora Africana, mostra um passado sofrido, ao mesmo tempo que fala sobre o orgulho de ser negro, da beleza, da força e da capacidade de mudar essa realidade triste.

1.

Iê!

Tava andando pelo mundo

Tava andando pelo mundo

O meu Deus, À procura de amor

A vida foi cruel, colega velho

Só mostrou tristeza e dor

Cada canto que passava

Tinha muito sofredor

Vi o meu irmão caído

Vi o meu irmão caído

O meu Deus, Cheio de fome, o lambedor

Roubando, matando outros

Em nome do desamor

Só não é do meu espanto

Que esse irmão seja "de cor" (...)

Camaradinha

Iê, viva meu Deus

Iê, viva meu mestre²⁵

*24



2.

No navio negreiro

No tempo da escravidão

Seguia sem rumo negro

Sem rumo o seu coração

No canavial

Negro era o carro forte

²⁴ Mire a câmera do celular para o QR Code e ouça a playlist com as canções interpretadas pela autora.

²⁵ Mestre Janja. **Capoeira é arma forte**. Link para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=HyLPvYMaQaE&ab_channel=EliveltonBitencourtTraining> Acesso em 03 fev. 2022.

Entre a vida e a morte
 Negro era a solidão
 Hoje negro é vida
 Negro é luz é um talento
 Mas é que em certos momentos
 Sinto em seu peito uma dor
 Pra tentar esquecer
 Das angústias do passado
 Daquele rosto marcado
 Faz meu corpo enfraquecer
 Iê viva meu Deus!!!²⁶

☞ Cantigas de Devoção

‘*A casa de mamãe é debaixo d’água*’ foi cantada para mim, pela primeira vez, por uma grande amiga na época em que eu morava em Brasília/DF. Sentadas num banquinho na área comum da Residência de Pós-graduação da Universidade de Brasília, minha amiga e eu conversávamos sobre capoeira, sobre minha pesquisa de mestrado. Conversa vai, conversa vem, essa canção foi apresentada. Minha memória registrou a letra da canção da forma que está escrita, em alguns lugares pode ser que cantem de forma diferente – letra e música. Em 2019, através de uma colega no doutorado, pertencente à Umbanda, descobri que essa canção pertence a um ponto cantado dentro das religiões de matriz africana e sim, são várias as versões desse ponto, que é cantado em saudação a Iemanjá, Orixá que rege as águas salgadas. Então, mesmo que, a partir de Rêgo (2015), as Cantigas de devoção sejam dedicadas a santos católicos, considero esta canção como pertencente desta categoria, pois ela reverencia os Orixás, divindades/energias da natureza cultuadas na religião do Candomblé e da Umbanda.

3.

A casa de mamãe é debaixo d’água
A casa de mamãe é debaixo d’água

²⁶ Brucutu e Magôo. **No Navio Negroiro.** Link para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=b9nelAAW-bU> Acesso em: 22 mar. 2022.

Debaixo d'água por cima da areia

Debaixo d'água por cima da areia

Tem ouro, mamãe...

Tem prata

Tem diamante que nos alumeia...

Tem ouro, mamãe...

Tem prata

Tem diamante que nos alumeia...²⁷

Era sexta-feira, dia de roda no Grupo de Capoeira Sementes de Angola, em Brasília/DF, 2015. *Formiguinha*, meu professor, chegava, defumava a sala que ficava no subsolo de uma loja na Asa Norte, fazia uma reza bem baixinha que não dava para ouvir. Nesse dia eu estava tocando o reco-reco, quando *Formiguinha*, que estava com o *Gunga*, começou a cantar esta canção. Foi como se uma brisa se fizesse presente naquele momento da roda, eu estava de olhos fechados, abri e me dei conta que todas as pessoas que estavam sentadas esperando sua vez para jogar também estavam de olhos fechados. O eco dentro da sala dava a sensação que a roda se desdobrava em vários círculos, como a imagem de uma pedra que cai na água. Foi como se tivesse muito mais gente do que de fato havia, passamos algum tempo repetindo essa canção e, como um sopro, todos abriram os olhos e aquela sensação desapareceu.

4.

Ô areia, ô areia do amar...

Ô areia, ô do amar...

Da licença, ê!

Areia...

Que eu quero passar.

Areia...

²⁷ Nesta canção gostaria de chamar atenção para diferença entre a forma que aprendi a cantar a começar da troca pelo “o sobrado de mamãe” pela “a casa de mamãe” (como eu aprendi), entre outros detalhes que vão modificando a canção ao longo da história por ser muito recente o ato de registrar as canções da capoeira, aqui falamos de uma cultura passada de forma oral e por isso as canções se aprende pelo ato de cantar e participar das rodas.

Sou pequenininho...

Areia...

No fundo do mar...

Areia...

‘*Areia*’ é uma canção que homenageia Iemanjá e por isso considero mais uma cantiga de devoção. Ela evoca imagens do fundo do mar, remetendo ao universo mítico dessa Orixá, ao mesmo tempo que traz o sentido de ser pequenininho, a ideia de ser “pequeno”, criança, no meio de gente grande, fazendo referência aos valores da roda de capoeira, a ética do respeito aos mais velhos.

☞ Cantigas com aspecto etnográfico

As cantigas que apresentam aspectos etnográficos, de acordo com Rêgo (2015), são as que narram através do canto toda epopeia vivida pelos seus ancestrais negros. Geralmente elas mostram como negras e negros eram subalternizados, suas condições de vida no quesito habitação, valorização de seus conhecimentos, cultura e tratamento pelos senhores escravistas da época.

No Forte da capoeira no Santo Antônio Além do Carmo, Salvador/BA, 2019), fui convidada para participar de um Caruru, cheguei cedo para conhecer o Forte da Capoeira, pois era a primeira vez que visitava esse local. Saí andando, procurando o que fazer e me deparei com o Mestre Boca Rica. Nessa noite ele me apresentou seu espaço, contou-me um pouco da história da capoeira e me convidou para cantar com ele. Essa canção que eu já cantava no Grupo Nzinga foi a única que me veio à cabeça de tão nervosa que estava. O Mestre não sabia da minha pesquisa de doutorado e eu nem estava ali por isso, mas nesse dia foi como se ele e tudo o que ele significa para a capoeira me autorizasse a poder cantar e tocar do meu modo, como impressão digital, onde cada pessoa tem a sua.

5.

Mandei cair, meu sobrado

Mandei, mandei, mandei...

Mandei caiá de amarelo...

Caie, caie, caie...

As canções a seguir me foram apresentadas no Grupo de Capoeira Canoa Grande em Igarassu/PE, elas se enquadram nas categorias chamadas de corridos, segundo Rêgo (2015, p.67), são cantos que possuem um toque mais acelerado e geralmente são muito cantadas pelos grupos de capoeira regional. Segundo Diniz (2010, p. 83),

Os corridos de capoeira podem ser agrupados por categorias com semelhanças temáticas, rítmico-melódicas e formais. Na prática, estas categorias se entrecruzam. Entre os corridos teremos, além das variadas temáticas já apresentadas, a presença das cantigas de despedida, categoria que também se faz presente no candomblé, no qual elas são chamadas maló (LÜHNING *apud* SOUSA, 1998, p. 76), além de aparecer em muitas outras formas expressivas da cultura musical afro-brasileira. Entre as linhas temáticas principais estão as de afirmação da origem étnica da Capoeira, nas quais os textos fazem referência à “Angola” e “Luanda”, assim como fazem afirmações como “eu sou angoleiro”, ou “capoeira é preto, oi Calunga!”.

Essas canções traduzem modos, cultura e comportamento contidos no Brasil Colônia, porém algumas canções principalmente no Grupo Nzinga já começam a modificar alguns trechos das canções que contém termos machistas e/ou de gênero (troca de angoleiro por angoleira dependendo que quem canta por exemplo), e também por termos que valorizam a cultura negra. De acordo com Diniz (2010), os termos ‘nego’, ‘negro’ e ‘preto’ aparecem como o não abandono dos velhos modelos afro-brasileiros, demonstrando que a luta do Movimento Negro e também do movimento feminista, no caso do Nzinga particularmente, dentro da capoeira surtem efeito nas letras das canções e no jogo.

6.

Por favor não maltrate esse nego

Esse nego foi quem me ensinou

Esse nego da calça rasgada, camisa furada, ele é meu professor.

Não maltrate esse nego, esse nego sinhá!

Não maltrate esse nego, esse nego sinhá!

Esse nego sinhá!

7.

Eu vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou

Eu vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou

A manteiga não é minha, a manteiga é de Iôô

*Eu vou dizer a meu senhor que a manteiga derramou
A manteiga é do patrão, a manteiga é de Iôô*

☞ Cantigas de sotaque e de desafio

As cantigas de sotaque e desafio são aquelas que geralmente aparecem durante a roda para desafiar as jogadoras e os jogadores. Em geral elas são entoadas pelo/pela mestra e mestre por conta de algo que está ocorrendo na roda em momento presente. No caso de ‘Ao, oaê’ é cantada sempre que tem alguma/algum capoeira querendo se mostrar demais na roda e as companheiras e companheiros querem ‘desfazer’ dessa força toda. Já ‘Ave maria meu deus’ demonstra claramente a jogadora ou jogador mais novo que leva uma rasteira ‘caiu’ e por isso a entoação ‘nunca vi casa nova cair’. Essas canções também fazem parte dos corridos, que dizer do decorrer da roda, elas aparecem para divertir, criar uma dinâmica de movimento entre quem joga e quem assiste também. Mexem diretamente com o “manter-se em pé”, construir firmeza, enraizamento, que é uma das habilidades importantes para as artes do corpo em cena.

8.

Oa, oaê

*Topei quero ver cai
Topei, quero ver cair.*

Oa, oaê

*Machado cego não corta
Madeira de jataí
Oa, oaê.²⁸*

9.

*Ave Maria, meu Deus!
Nunca vi casa nova cair
Eu só vi casa velha cair
Nunca vi casa nova cair*

²⁸ Mestre Suassuna. Quero ver cair (Oa, oaê). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YFaknVJD74U>> Acesso em 14 ago. 2016.

*Ave Maria, meu Deus
Nunca vi casa nova cair*

*Eu só vi casa velha cair
Eu só vi casa velha cair*

*Ave Maria, meu Deus
Nunca vi casa nova cair*

*Nunca vi casa nova cair
Nunca vi casa nova cair²⁹*

☞ Cantigas geográficas ou Cantigas de pertencimento

As cantigas geográficas são aquelas que fazem alusão a alguma localidade, caminhos percorridos para se chegar a um determinado lugar, país, estado, etc. Elas podem aparecer em vários momentos da roda e nos mais diversos agrupamentos, como já foi citado acima, organizado por Rêgo (2015). Neste caso, aparece como um corrido que é cantado no final da roda. Assim, fazem parte dos corridos também as canções de despedida que carregam nas letras termos como ‘embora’, ‘vou voltar’ ou mesmo advérbios de tempo que remetem ao passado ou algo que aconteceu. (RÊGO, 2015, p. 163). Tais cantigas, geram um sentimento de pertencimento ao lugar entoado.

10.

*Por cima do mar eu vim
Por cima do mar eu vou voltar
Ô por cima do mar eu vou voltar*

²⁹ Domínio Público. Ave Maria Meu Deus. Link para ouvir: https://www.youtube.com/watch?v=mp5jiYBkQLE&list=RDHyLPvYMaQaE&index=14&ab_channel=GrupoNzinga-Topic Acesso em 03 fev. 2022.

Por cima do mar eu vou voltar

11.

Adeus, adeus...

Boa viagem...

Eu vou me embora...

Boa viagem...

Eu vou, eu vou...

Boa viagem...

*

Neste capítulo, *‘Memórias de um corpo~voz’*, falei da utilização do símbolo gráfico (~), usado entre a palavra corpo e voz na tentativa de dirimir, dentro da escrita, o entendimento de voz enquanto algo distante do corpo. Refletimos sobre o entendimento da voz, além das implicações biológicas, composta pelas relações culturais e que despertam memórias. Apresentei as canções da capoeira que foram utilizadas dentro do percurso da pesquisa, entendidas enquanto potência que despertaram memórias, unindo passado, presente e futuro, ressignificando e recriando momentos através do movimento livre e ancestral do corpo, sob a prática do ‘cantar, dançar e batucar’ e através da compreensão do termo ‘*Oralitura*’ trazido pela pesquisadora M^a Leda Martins, para entender a canção como ‘*Oralitura*’ sentida em letras, sons e movimentos. Também pude analisar, sob a ótica de Waldeloir Rêgo, as canções, suas funções dentro do acontecimento da capoeira e também como cada uma fez parte desse trajeto, colaborando com histórias, imagens, sensações e tantos outros sentidos e sensações despertadas, as quais são importantes para a construção da presença cênica.

No próximo capítulo, *‘Na roda da capoeira, grande pequeno sou eu’*, chamo a capoeira para roda, falo das distinções entre capoeira angola e regional e apresento os movimentos que fazem parte do meu repertório enquanto atriz e professora de teatro.

4 “NA RODA DA CAPOEIRA, GRANDE PEQUENO SOU EU”

Salve Capoeira!

Salve minha Mestre!

Salve meu Mestre!

Salve quem me ensinou!

Meu primeiro contato com a capoeira foi dentro do teatro, dentro dos ensaios, a capoeira era usada para o aquecimento corporal e execução de movimentos apenas. Nestes ensaios, descritos com mais profundidade em minha dissertação *‘Corpo Transpassado: dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua’*, as aulas eram dadas por um professor de capoeira angola, porém não tínhamos a vivência da roda ou o que mais tarde, descobri, a capoeira em sua totalidade, sua história e sua filosofia. Pode ser até repetitivo, mas, mais uma vez, preciso explicitar minha relação de atriz aluna – capoeirista para que possa se entender o chão de onde falo, pois isso implica diretamente nas minhas escolhas, principalmente das canções e na minha prática com a capoeira que foi híbrida entre capoeira regional e angola.

Para isso se faz necessário apresentar minimamente a história da capoeira, entender suas variações e em qual delas eu acredito me situar. Apresento aqui três nomenclaturas encontradas no campo da capoeira, trazidas por Lima (2002): a capoeira regional, capoeira angola e a capoeira contemporânea. Uma quarta modalidade muito discutida nos grupos de capoeira recentemente é a capoeira gospel e essa sem dúvida nenhuma não é a modalidade em que me identifico, pois esta é uma prática fomentada pelas igrejas evangélicas que tentam se apropriar da capoeira, que é naturalmente fundada pelos negros, de cultura afro-brasileira e que se compõe historicamente dentro das religiões de matriz afro-indígena, porém esta apropriação tenta afastar, principalmente através da substituição das letras das canções, qualquer influência afro-brasileira, para que assim a capoeira seja mais aceitável dentro das igrejas, já que muitas canções da capoeira fazem menção às divindades das religiões de matriz africana como o Candomblé e a Umbanda, por exemplo. Uma ‘exorcização’ das canções, ou seja, uma tentativa de branqueamento da capoeira através da retirada do discurso verbal, da história, do falado – um silenciamento da voz dos negros em primazia dos ‘negros’ evangelizados.

A discussão é profunda e não pretendo esgotar este assunto aqui, porém não poderia deixar de falar que essa prática (capoeira gospel) não recebe apoio do Colegiado Setorial de Cultura Afro Brasileira e em 2017 a representação da comunidade da capoeira publicou uma

carta de repúdio à violência cultural exercida pela prática da capoeira gospel aqui no Brasil. Sobre a capoeira gospel Pai Paulo Ifatide³⁰, = diz na carta de repúdio (2007, p.5):

Os racistas negam a nossa humanidade, a nossa ancestralidade, o nosso direito à vida. O que estes cristãos estão fazendo com as tradições africanas é um assassinato cultural, se utilizando de alguns símbolos para atrair mais fiéis, e higienizando esses símbolos da ancestralidade africana. O assassinato físico é sempre precedido do assassinato cultural. Eu não tenho a menor humildade quando estou em defesa da minha ancestralidade. A guerra está declarada, a violência impetrada por eles nos atinge cotidianamente, e não será com “amor” que vamos garantir a nossa sobrevivência. Meus antepassados dormem na minha língua, formam minhas palavras. Pensamentos que não pensei, me acompanham e me sustentam. É a minha cultura.

O respeito às heranças culturais que compõem a capoeira deve ser valorizado, lembradas, exaltadas e cuidadas. Para que o preconceito e o racismo não sejam fortalecidos por trás de um discurso de valorização e aceitação em ambientes gospel, sob a justificativa de uma capoeira democrática e que abraça a todos. De fato, a capoeira abraça a todos, todos que respeitem sua cultura e sua maneira de ser.

Desse modo, a história da capoeira é uma história grande, digna de um aprofundamento maior. Caso seja de interesse, indico os livros do Mestre Nestor Capoeira, o livro do Waldeloir Rêgo, Eusébio Lôbo (Mestre Pavão), que narram com riqueza de detalhes a história da capoeira regional e angola, respectivamente.

Mestra Janja – Rosângela Costa Araújo (2004, p.30), ao falar dos hibridismos e da supressão dos aspectos simbólicos e filosóficos que fundamentam a capoeira angola, contida nas variações atuais onde o participante não mergulha nos princípios fundamentais afro-brasileiro para que se possa minimamente entender o que é de fato a capoeira, seja ela “Capoeira Angola (apresentada como a capoeira africana, tradicional), ou da Capoeira Regional (apresentada como arte e luta brasileira, moderna)”. Assim,

Não temos a intenção de satisfazer alguns hibridismos recentemente propostos em alguns grandes centros urbanos quanto aos surgimentos das, a nosso ver, discutíveis, Capoeira Estilizada, Capoeira Contemporânea, “inventadas” nas últimas décadas e restritas a alguns lugares do sul/sudeste brasileiro, e/ou ainda outros subprodutos, como a Hidrocapoeira, Lambacapoeira, Capoeira do Amor e, mais

³⁰ Baba (Pai) Paulo Ifatide é escritor. Fundador do Centro Cultural Orunmila e do Afoxé Omó Orunmilá em Ribeirão Preto/SP.

recentemente, Capoeira do Senhor³¹. Esta decisão, além de ser respaldada nos vários coletivos *angoleiros*, sobretudo os aqui abordados, também se justifica pela ausência de dados importantes para a compreensão do que chamamos *estilo* em nossa proposta, ou seja, genealogias, códigos específicos de representação e fundamentação histórico-filosófica. (ARAÚJO, 2004, p.30 – 31)

Desta maneira, o trânsito entre capoeira regional e angola é importante para que se entenda o misto de escolhas entre canções e movimentações provenientes, justamente, do meu envolvimento com as duas práticas. Esse misto me permitiu passear entre qualidades, essas qualidades me permitiram escolher, experimentar maneiras distintas dentro da minha prática teatral que levassem em conta essas duas maneiras de viver a capoeira. Dessa maneira, antes de Mestre Bimba e Mestre Pastinha, dizem os historiadores que a capoeira era capoeira e só. Tais questionamentos sobre a existência de vários tipos de capoeira são amplamente discutidos por pesquisadores e capoeiristas até hoje (LIMA, 2002, p.45). O que observo diante a minha vivência é que de fato existe uma disseminação e uma modificação maior no modo de jogar e viver a capoeira, comparado ao que se fazia antes, principalmente no que diz respeito aos praticantes da capoeira regional. Essa característica é fortalecida pelas próprias motivações e ramificações da capoeira entre regional e angola.

4.1 Capoeira Regional

Apesar dos estudos de 1900 constatarem que a capoeira sempre pertenceu à Bahia, poucos são os registros da capoeira baiana nos anos de 1800, diferente do Rio de Janeiro que já apresentava grandes registros em jornais e arquivos policiais. Só a partir do século XX, a capoeira baiana ganha a cara e a importância que conhecemos até hoje, sendo importada para vários estados e para fora do Brasil.

Pois foi a partir da década de 1930, segundo Nestor Capoeira³² (2015), que a capoeira começou a deixar de ser considerada uma prática marginalizada para ser considerada, pelo então

³¹ Estas se referem à prática de movimentos tidos como sendo de capoeira, colocados sob a influência de atividades do tipo hidroginástica (encontrada na cidade de Salvador), lambada ou mesmo as apresentações de danças sensuais executadas por um casal (encontradas na cidade de Porto Segura/BA), todos usando músicas de capoeira. Quanto à chamada Capoeira do Senhor, diz respeito a versão de Roda entre os chamados “evangélicos”, a partir de traduções religiosas dos cantos da capoeira, bem como da supressão de outros símbolos ligados à religiosidade de matriz africana. (ARAÚJO, 2004, p.30 – 31)

³² Mestre Nestor Capoeira fez doutorado na Escola de Comunicação da UFRJ, com a tese ‘Capoeira Jogo Corporal e Comunicultura’ em 2001. De lá pra cá tentava publicar seu livro, somente em 2015 conseguiu pela Amazon lançar os e-books que compõe a Trilogia do Jogador composta por: 1 –

presidente Getúlio Vargas, um exercício capaz de preparar o corpo e que podia servir aos interesses do exército, desta forma a prática da capoeira começou a ser permitida, desde que vigiada, em recinto fechado e com o alvará da polícia. O então presidente tinha o interesse de fortalecer uma ideia de identidade brasileira, proveniente da mistura de povos, já instituída no Brasil, sob a justificativa de que a capoeira derivava da mestiçagem dos povos e por esse motivo seria uma prática genuína brasileira.

Os investimentos para uma sociedade ‘organizada’, acreditava-se, ser por via da educação do corpo, um corpo que pudesse suprir uma necessidade militar, por isso foi instituída a obrigatoriedade do ensino da Educação Física nas escolas e, juntamente a essa disciplina, a inserção da capoeira. Porém, não a capoeira como ela era, com seus rituais, brincadeira, filosofia. Sim, uma capoeira vista como esporte, com métodos e organizações nos moldes das escolas de pessoas ‘brancas’. Infelizmente, foi por conta desse afastamento das tradições de matriz africana que a capoeira ganhou a dimensão que tem hoje, por ter se adequado às demandas das instituições.

Nesta mesma década (1930) Mestre Bimba abre a primeira academia baiana de capoeira. Nascido sob o nome Manoel dos Reis Machado em 23 de novembro³³, mestre Bimba era filho de Luís Cândido Machado, um descendente banto, um dos cobras do *batuque* – “algo semelhante à *pernada carioca*, uma prática em que se exercitavam diferentes tipos de bandas e rasteiras” (CAPOEIRA, 2015, p. 1173)³⁴ e de Maria Martinho do Bonfim, descendente de índios. Foi ogã³⁵ e casado com a mãe de Santo Dora Alice. Era um exímio lutador, nas rodas de capoeira muitos não se habilitaram a jogar com ele e seu grupo, praticantes da capoeira regional.

Considerado um divisor de águas dentro da capoeira, Bimba revolucionou de tal modo que em seu curso, em moldes que prezava a luta e a defesa pessoal, com duração de 6 meses a 1 ano, o aluno ia se especializando e subindo de modalidade que era representada por um lenço de seda recebido a cada avanço dado.

Antes disso, a capoeira era praticada apenas por africanos e seus descendentes. Bimba ‘cria’ a capoeira regional e com sua academia dá acesso e divulga a capoeira por diversos países. Ele institucionalizou a capoeira e organizou um método de ensino baseado em oito sequências

Capoeira, a construção da Malícia e a Filosofia da Malandragem, 1800 – 2010; 2 – Capoeira, a Escravidão e a Marginalidade, 1800 – 1930 e 3 – Capoeira, a Era das Academias, 1930 – 2010.

³³ Há controvérsias em relação ao ano exato do nascimento do mestre Bimba, em Lima (2002, p.49) aparece como 1899 e em Capoeira (2015) é mostrado dois anos distintos: 1900 e 1889.

³⁴ Posição (p.) 1173 correspondente ao e-book lido no aplicativo Kindle da Amazon.

³⁵ Segundo Capoeira – (2015), Bimba foi ogã-alabê. No Candomblé o ogã é o encarregado pelo atabaque.

determinadas em *golpes, contra golpes, quedas, esquivas e au*. Introduz golpes de outras lutas: a greco-romana, boxe e jiu-jitsu e, de alguma maneira, Bimba priorizou a objetividade da luta e sacrificou a brincadeira e o ritual.

Alguns fatores fizeram com que Bimba e sua capoeira regional se diferenciasses da capoeira ‘tradicional’ da época, muito além da sistematização da capoeira, da inserção de novos golpes. A academia de mestre Bimba era frequentada em sua maioria por praticantes pertencentes à classe média da sociedade, enquanto que a outra parte da população pertencente à cultura afro-brasileira praticava a capoeira ‘tradicional’ e pertencia a classe economicamente desfavorecida. Mesmo assim, Bimba não se esqueceu das suas raízes, das raízes da capoeira, e foi um grande sábio da filosofia da malandragem, do saber do corpo, um verdadeiro herói negro.

Entendo a institucionalização da capoeira, partindo de Bimba, como uma forma de disseminar e fortalecer esta luta/dança, que era combatida e banida pelo governo da época. Mestre Bimba abriu as portas do Brasil com a capoeira regional para que seus alunos se tornassem professores e mestres e para que não estagnassem ou enrijecessem no método, sendo livres de adaptações e variações no jogo.

Atualmente observo nos grupos de capoeira que se dizem *regionais* a presença de um jogo ágil e ligeiro. Na roda todos ficam de pé, batendo palmas e cada jogador entra no jogo numa ‘cortada’, entrada direta entre um e outro jogador, da qual um sai e o que entra permanece. A banda é formada de berimbaus, pandeiros e atabaques. O jogo é repleto de saltos e golpes rápidos aéreos. Não se recebe mais o lenço de seda e sim uma corda, onde marca a graduação do jogador. A roupa é branca, calça comprida ou um pouco acima do calcanhar, mulheres podem jogar de top e homens sem camisa (isso depende muito da filosofia de cada grupo) e em geral se joga descalço.

4.2 Capoeira Angola

Com o passar dos anos, os praticantes da capoeira dita ‘tradicional’ (diferente da capoeira regional do mestre Bimba) ficaram em segundo plano. Só em 1941, o mestre Pastinha abriu sua academia e passou a chamar a capoeira tradicional de *capoeira angola* para diferenciá-la da de Bimba. Não em vão a capoeira fundada por Mestre Pastinha se chama capoeira angola, apesar da escassez de documentos Waldeloir Rêgo (2015) afirma que os primeiros negros escravizados chegados aqui vinham de Angola e que, talvez por esta razão, muitos capoeiras se referem à capoeira angola como forma de reafirmar a ligação com tal país. Porém, tudo leva a

crer que a capoeira tem se constituído aqui no Brasil através da mistura da cultura indígena, portuguesa e sobretudo africana.

Dessa maneira, a capoeira angola nasce com o intuito de conservar as tradições, os costumes e a cultura trazidas pelos negros aqui no Brasil, numa tentativa de se diferenciar da capoeira regional de mestre Bimba que, naquele momento, rendia-se aos interesses políticos e comerciais da época.

Vicente Ferreira Pastinha, mulato, fruto da união de José Señor Pastinha e Maria Eugênia Ferreira, nasceu em Salvador em 15 de abril de 1889. Seu contato com a capoeira foi aos seus 13 anos com um ex-escravo africano chamado Benedito quando, por brigas com um garoto, procurou a capoeira para se defender.

Pastinha interrompe sua vida na capoeira aos 23 anos (1912) quando vai se dedicar à marinha. Só aos 52 anos (1941), por insistência de seus ex-alunos, Pastinha volta e abre a primeira academia de capoeira angola, um verdadeiro resgate de tradições que estavam sendo esquecidas pela capoeira regional do mestre Bimba.

Mestre Pastinha, homem bastante generoso e simpático, foi de grande importância enquanto mantenedor do jogo mais tradicional da capoeira. Em seus discursos, ele se opunha aos ditos valentões musculosos que entravam na roda só para bater e demonstrar seus músculos. Ele cria um código ético em seu jogo, no qual prevalecem o respeito e o cuidado com o próximo.

Na fala do Mestre Pastinha, a capoeira já aparece como uma arte, uma dança, podendo ser usada como autodefesa apenas se necessário.

Neste processo incorporou muitos dos recursos que deram à Regional efeito multiplicador, como legalização jurídica, formação de academia, convivência com outros segmentos sociais distintos dos tradicionais da capoeira, comercialização, visibilidade na imprensa e viagens culturais... Criou um modelo para a Angola, na medida em que selecionou coisas e abandonou outras, introduziu ritos, organizou uma formação de charanga (trio de berimbau, pandeiro, atabaque, agogô), uniformizou os praticantes e acomodou o jogo de Angola a apresentações. (CAPOEIRA, 2015, p.2093)³⁶.

Hoje, nas rodas de *angoleiros* (pessoas que jogam capoeira angola), ainda é muito forte a tentativa de afirmação da cultura ancestral negra e o modelo implantado por Pastinha na fundação da capoeira angola. O jogo tem mandinga, malandragem, tem um toque mais lento, principalmente no canto de suas ladainhas (momento em que a música conduz a roda com um momento de religar com seus ancestrais), a roupa sempre bem arrumada, cinto de couro na

³⁶ Posição (p.) 2093, correspondente ao e-book lido no aplicativo Kindle da Amazon.

cintura, sapato e algumas vezes boinas e chapéus. Não se suja a roupa de um *angoleiro*, tudo é com muito respeito e delicadeza, ao mesmo tempo, que é possível perceber se é necessário, aquela mansidão pode sim se transformar numa luta poderosa.

As disputas entre jogadores de capoeira angola e regional ainda são fortes, porém as duas formas de se jogar capoeira serviram para dar continuidade a esta cultura. Os dois, Bimba e Pastinha, eram exímios jogadores e apegados à tradição, Mestre Decânio sintetiza bem em Capoeira (2015, p. 975) ³⁷. A contribuição de cada Mestre para o fortalecimento da capoeira e o quão necessário para a sobrevivência dessa cultura,

enquanto Mestre Pastinha enfatizou os aspectos metafísicos, éticos e até religiosos da capoeira, preocupando-se com a perpetuação da sua obra; Mestre Bimba dedicou-se sobretudo aos componentes pragmáticos, legalização da sua prática, o aperfeiçoamento de sua técnica e a sua aplicação à defesa pessoal.

4.3 Capoeira Contemporânea

Com o advento da capoeira nas academias alguns grupos não gostaram de se rotular entre uma e outra. É o caso do grupo em que fui batizada e fui frequentadora assídua na cidade de Igarassu/PE, o Grupo Canoa Grande. Deste modo,

será considerado como: angola, estilo declaradamente inspirado na estética e filosofia de mestre Pastinha; regional, estilo inspirado na estética e filosofia de mestre Bimba; e contemporânea, como um espaço de confluência dos novos estilos: tanto para os que optaram por mesclar as estéticas, tanto para os que não tomam como referência nenhum dos dois estilos, tendo optado pela chamada, terceira via. (LIMA, 2002, p.48)

Ao mesmo tempo em que a tentativa de não rotular reforça uma ideia de união entre os praticantes da capoeira, como se pudesse realizar a volta ao passado quando não existia distinção entre os jogos, percebo, porém, que é necessário se dedicar à técnica e ao estudo dos jogos, caso seja esta a pretensão, para que de fato haja um envolvimento e entendimento do que é a capoeira como um todo e não só a execução ou repetição de movimentos objetivando a preparação corporal como visava o exercício da capoeira na disciplina em Educação Física no governo Vargas.

³⁷ Posição (p.) 975, correspondente ao e-book lido no aplicativo Kindle da Amazon.

A capoeira tem uma história, um caminho que foi percorrido e os novos praticantes precisam ter o mínimo de contato com esta filosofia, ter consciência que capoeira era jogada pelos negros que aqui vieram e foram escravizados, deixados na rua, numa situação de exclusão e perseguição pelo povo branco. E, por mais que a capoeira contemporânea admita a inclusão de várias outras lutas, não se pode esquecer a ligação fundante advinda da cultura de matriz africana.

Apesar de ter participado inicialmente de um grupo que em essência identifiquei como regional e posteriormente de outro grupo que se volta totalmente à prática da capoeira angola, os princípios, as canções e as movimentações fazem parte da minha memória corpóreo~vocal e sem nenhuma tendência a separação eu tento usar, dentro da minha prática com o teatro, qualidades advindas das duas formas de viver a capoeira. Nos seus toques mais lentos e rápidos, nos movimentos mais rápidos e ágeis ou devagar e rasteiros.

4.4 – Sequência de movimentos compilada para as oficinas

Dentro das oficinas, a proposta é apresentar alguns movimentos da capoeira, do modo como são executados dentro dos treinos e da roda, com o intuito de posteriormente usá-los de maneira criativa dentro das práticas e oficinas de teatro. Esses mesmos movimentos foram elegidos por mim e utilizados dentro do meu treinamento pessoal como atriz, descritos com mais detalhes dentro da minha dissertação de mestrado, já citada anteriormente, pelos conjuntos de elementos com princípios de energia, oposição e equilíbrio, defendidos por Eugênio Barba (2012) nos seus estudos sobre Antropologia Teatral, estudados e estruturados pela pesquisadora Evani Tavares Lima (2002) em seu trabalho *“Capoeira de Angola como treinamento para o ator”*, em que defende o treinamento da capoeira para o preparo pré-expressivo da atriz e do ator.

Apesar da colaboração e dos estudos já desenvolvidos na área, meu intuito, ao utilizar as movimentações da capoeira nas vivências com o teatro, é proporcionar ao praticante a descoberta de outros movimentos provenientes de seu próprio corpo diante a desconstrução ou (re)construção do próprio movimento da capoeira, visando não apenas a repetição do movimento e sim o encontro como sua própria ‘dança’ corporal ou, no nosso caso, sua própria poética cantada através da via do movimento e que transborda para a utilização da voz – sonoridade. Acreditando que cada movimento já contenha em si qualidades ricas para o trabalho da atriz e do ator sem a necessidade de uma validação por via teórica dos estudos teatrais, como exemplo do Barba (2012) que, desde então, apropriou-se de várias manifestações culturais do

mundo inteiro para fundamentar seus estudos dentro da Antropologia Teatral, nomeando e, até certo ponto, destituindo e fragmentando algo que se constitui justamente pelo fato do agrupamento cultural ao qual pertence, a exemplo da própria capoeira que tem como característica fundamental todo o grupo que compõe sua cosmovisão filosófica e epistemológica para existir. Por este motivo, nesta pesquisa, meu interesse foi perceber, a partir da execução e da experiência com as canções e dos movimentos, como o corpo de cada atuante podia descobrir suas próprias gestualidades, sem o intuito de nomear ou ensinar para os participantes a capoeira, pois essa definitivamente não é a minha função.

Neste sentido, para um maior aprofundamento nos demais movimentos da capoeira, além dos que serão abordados adiante, sugiro a leitura do Mestre Pavão – Eusébio Lôbo da Silva – (2008) – *‘O corpo na Capoeira: fundamentação operacional dos movimentos básicos da capoeira’*, em que é realizado uma análise descritiva de cada golpe e suas funções dentro da capoeira.

4.4.1 – Ginga

A ginga é entendida como o movimento básico para qualquer praticante de capoeira, seja ela angola ou regional. Geralmente, ela é executada com o corpo relaxado, malemolente, com atenção e transferência de peso do corpo para um lado para o outro, com um pé na frente e outro atrás, sempre mantendo contato com o chão. Os movimentos dos braços geralmente acontecem em oposição às pernas e se colocam de forma a defender o rosto e/ou amparar uma eventual queda ou mudança de movimento rápido. A ginga é o balançar da capoeirista que nunca deixa parada, faz com que possa se situar no espaço da roda, para se manter sempre dinâmica e mobilizar todo o corpo para assim dificultar o ataque. Para Silva (2008), toda pessoa que inicia na capoeira precisa aprender a gingar muito bem para depois começar a executar os demais movimentos. A ginga teria, resumidamente, três funções básicas: mobilidade, locomoção e visão. Sendo:

MOBILIDADE – na capoeira a mobilidade refere-se ao gingado ou a ginga.
LOCOMOÇÃO: é a transferência de peso.
FOCALIZAÇÃO – é a visão simultânea: central e periférica. Ao mesmo tempo que visualiza o rosto do companheiro, o capoeirista não perde a noção espacial do corpo dele; tem se uma visão ampla ou multifocada do companheiro, ao invés de o foco localizar-se em uma parte específica do corpo do adversário. (SILVA, 2008, p. 19)

Mais adiante e de maneira mais poética de entender a ginga como um movimento pessoal e que não é possível ser ensinado, Silva (2008) afirma que a ginga é uma relação pessoal construída pela praticante de capoeira a partir do diálogo com o espaço, sendo necessário que cada pessoa desenvolva/descubra sua ginga pessoal. Porém, antes de falar da ‘ginga pessoal’ como uma possibilidade de ação e consciência corporal de acordo com Renata de Lima Silva (2016), gostaria de falar da relação com esse misterioso espaço, um vazio de trânsitos e possibilidades ancestrais apontados pelo Eduardo Oliveira (2005, p. 200) quando afirma que “*A ginga é a síntese da cosmovisão africana*” e, ao relacionar metaforicamente o movimento da ginga ao movimento do mar e conseqüentemente ao movimento realizado pelas grandes embarcações no período da diáspora africana para o Brasil, Oliveira (2005) entende, assim como eu também entendo diante da minha experiência na capoeira angola, que o corpo gíngado precisa ser fluido, maleável. Escorrer como água no intuito de dançar de acordo com as situações postas em roda, mas sobre tudo na vida. A ginga carrega consigo o movimento ancestral de resistência e resiliência diante às adversidades, a dança – ou gíngado – no vazio ou com o outro fala de um vazio de quilômetros de distância, de um corpo que precisou se reconstruir, reexistir no lugar novo e sem nenhuma perspectiva de volta. A ginga, entendida dessa forma, é sentimento, sensação, não se encontra no lugar da razão, da explicação. Gíngamos com nosso corpo todo, com nossas trajetórias e por tudo isso é que a ginga, de tantos outros os movimentos da capoeira, é singular de cada uma, de cada um.

Quando o fundamento é o sentimento, não se pode esperar seqüências lógicas e repetições de movimentos. É preciso transitar entre construção e desconstrução, entre equilíbrio e desequilíbrio, tal qual os africanos sequestrados no momento aterrador da travessia nos “negreiros”. Outro mundo se avista e ele é avesso à experiência que até então me construiu. Já não existe o caminho de volta. Também não dá pra assimilar totalmente o mundo alheio, pois ele me extermina. Não há um fora do sistema escravagista criminoso. É preciso desconstruí-lo e ao mesmo tempo reconstruí-lo. É preciso resistir e assimilar. Isso só foi possível aos africanos e seus descendentes graças ao seu potencial de criação, sobretudo das sínteses cosmológicas que engendraram pequenas instituições e dezenas de formas de expressão cultural (dança, música, religião, jogos, etc.) que re-criam a cosmovisão africana em território e condições brasileiras. Para isso não houve **um** método, mas uma pluralidade de caminhos que se bifurcam e não raras vezes principiam e precipitam-se em encruzilhadas. (OLIVEIRA, 2005, p. 194)

Mesmo considerando a pluralidade do caminho galgado pelo corpo que ginga, não podemos deixar de pontuar, que inicialmente toda capoeirista e todo capoeirista começa a aprender, impreterivelmente, com sua Mestra ou Mestre. O estilo de jogo, as raízes do grupo

ao qual pertence, se angola ou regional, determinam o gingado, de acordo com suas Mestras e seus Mestres. À medida que esta aluna ou aluno de capoeira ganha confiança para experimentar e vivenciar a brincadeira de forma mais fluida, ela ou ele atribui características pessoais, sem deixar para traz seu aprendizado com as Mestras e Mestres. Assim, Renata Lima (2016), a partir das considerações de Euzébio Lobo da Silva (2008), descreve a ginga pessoal de maneira metafórica, como uma fumaça que, ao ser tragada e expelida, ganha o espaço no momento do contato com a atmosfera. “Na ginga pessoal, nosso corpo é como uma fumaça que se desenha e se transforma no espaço. O ato de tragar e soltar a fumaça é simbolicamente a própria instalação ou ginga da capoeira” (SILVA, 2016, p.146)

Imagem 6 - Ginga

Fonte: ilustração da autora

4.4.2 – Meia Lua de Frente

Na capoeira, a meia lua de frente é um movimento de ataque. Segundo Silva (2008), esta seria sua primeira função, as demais seriam uma tentativa de atrair o oponente para em

seguida aplicar o golpe pretendido. Porém, neste estudo a meia lua de frente é trazida pelas suas características, pelo que ela suscita ao corpo.

Na meia lua de frente, a capoeirista se encontra com uma perna esticada para a frente e outra para trás. A perna que está atrás, se posiciona na frente e realiza um movimento de semicírculo, retraindo-se ao lugar de partida para que, em fluxo, outro movimento seja executado. A capoeirista, pronta 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. O jogo ganha uma fluidez composta por movimentos suaves e vigorosos, sem a intenção de golpear o adversário. O objetivo de não atingir causa no corpo um efeito de contenção necessários ao jogo, no qual as atenções devem estar voltadas a todos que estão na roda, até mesmo durante os movimentos mais rápidos. (LEITE DA SILVA, 2017, p. 78)

Para executar a meia lua de frente é aconselhável que a perna alcance gradativamente a altura necessária, respeitando o alongamento de cada corpo. Silva (2008) aponta a necessidade de se ter uma boa aprendizagem da ginga para se obter fluidez e velocidade. Regular a contração do abdômen é importante pois este regula toda contração muscular necessária para o bom desenvolvimento do golpe.

Imagem 7 - Meia Lua de Frente



Fonte: ilustração da autora

4.4.3 – Meia-lua de Compasso

A meia-lua de compasso ou rabo-de-arraia se diferem pelo uso das mãos no chão e o giro pelo próprio corpo. Silva (2008) diz que a principal diferença está na complexidade, já que na meia lua de compasso são permitidas as duas mãos no chão ou a variação com uma mão só tocando o chão. Mesmo uma sendo mais complexa do que a outra, acredito que o desafio desse movimento se encontra por ser um golpe realizado em nível médio, o qual requer do corpo oposições, movimentações, equilíbrio e atenção em toda execução.

Mestre Pavão (SILVA, 2008), ao descrever como acontece a meia lua de compasso, o faz de maneira bem didática, fragmentando o movimento em partes para que possa ser entendido, porém não necessariamente precise acontecer desta forma, os movimentos da capoeira são flexíveis ao jogo e ao diálogo com quem está na roda. Porém, antes de iniciar o movimento propriamente dito, a jogadora realiza um movimento de entrada. Para Mestre Pavão, o movimento de entrada é um deslocamento específico em direção à companheira de roda, ou seja, entrar nas bases de sua oponente no intuito de desequilibrá-la. Desta maneira,

Coloca-se uma mão dentro e a outra fora das pernas, a fim de permitir a aplicação da meia-lua de compasso e não deixar a pélvis ficar a meia altura. Podemos dizer que as mãos ‘substituem’ a perna utilizada para o ataque. Outro ponto importante dessa preparação é manter a cabeça relaxada, para que não se perca a visão do companheiro em nenhum instante da trajetória do movimento. (...) Depois do estudante dominar esse movimento preparatório, deve lançar a perna de trás em semicírculo ao mesmo tempo em que ‘caminha com as mãos’, procurando retornar para a mesma base de origem com o torso erguido. (SILVA, 2008, p.36 – 37)

Esse movimento é muito interessante, pois coloca nosso corpo no nível médio e depois que é aprendido ele oferece muitas possibilidades de deslocamentos e variações tanto de velocidade, quanto de colocação das mãos no chão, sendo confortável sua execução, pois ele deixa o corpo mais perto do chão, o que dá a possibilidade de passar de um movimento para outro com tranquilidade e fluidez.

Imagem 8 - Meia Lua de Compasso



Fonte: ilustração da autora

4.4.4 – Cocorinha

Didaticamente, a cocorinha é considerada um movimento de defesa e/ou proteção. Geralmente a capoeirista, para sair de um golpe que venha de um nível mais alto e/ou da horizontal, ela desce, escorrega no sentido vertical plantando os dois pés no chão, protegendo a cabeça com um dos braços ou espalmando as mãos no chão para facilitar o deslocamento. Estrategicamente, quando se desce na cocorinha, a capoeirista dá um pequeno saltinho se aproximando da adversária, pois essa aproximação causa o desequilíbrio, deixando a outra sem muitas defesas.

Imagem 9 - Cocorinha



Fonte: ilustração da autora

4.4.5 – Rolê

O rolê é um movimento que visa o deslocamento do corpo das mais variadas formas e nas mais variadas direções. Silva (2008, p.30) afirma que “O rolê é, portanto, um giro esférico (giro de uma esfera) sobre o próprio eixo como um giro esférico em deslocamento, geralmente na cocorinha ou na negativa.” Dessa forma, ele é diferente do giro somente, pois ele conjuga as mãos com as pernas, permitindo que o movimento saia de forma esférica. Geralmente é usado para que em seguida possa se aplicar outro movimento. É interessante observar a utilização conjugada da cocorinha com o rolê como possibilidade de desenvolver o jogo no chão em plano baixo e com deslocamento.

Imagem 10 - Rolê



Fonte: ilustração da autora

4.4.6 – Aú

Muitas são as combinações com o aú e outros tantos movimentos. Aqui essa combinação se dá com todos esses movimentos já mencionados. O aú é um movimento de passagem ou de aproximação do corpo da companheira de jogo. Ao mesmo tempo que ele é interessante, é também desafiador, pois nele existe a passagem de peso dos pés para as mãos, enquanto a cabeça se encontra de forma invertida (apontada para o chão), deixando que os pés possam realizar qualquer movimento de defesa ou de ataque. Silva (2008) aconselha às iniciantes na capoeira que realizem o aú com os braços e pernas semiflexionados, ou seja, o mais próximo do corpo possível, pois caso a pessoa venha cair, os impactos não serão tão grandes. O autor chama a atenção também para a coluna, para que não fique arqueada provocando uma possível lordose. Como todos os outros movimentos da capoeira, manter o abdômen firme e bem trabalhado ajuda na sustentação, facilitando a passagem de um movimento para o outro.

Imagem 11 - Aú



Fonte: ilustração da autora

*

Neste capítulo, *'Na roda da capoeira, grande pequeno sou eu'*, apresentei a distinção entre a capoeira regional, fundada por Mestre Bimba e a capoeira angola fundada por Mestre Pastinha, além de algumas variações mais contemporâneas que apresentam a inserção de lutas marciais dentro do jogo, por exemplo. Descrevi e mostrei, através de imagens, os movimentos utilizados dentro da minha prática, compostos por uma sequência de movimentos básicos que são usados dentro das oficinas para aquecer, alongar ou mesmo acompanhar as canções no ato de cantar e tocar, são eles: ginga, meia lua de frente, meia lua de compasso, cocorinha, rolê e aú.

No próximo capítulo, *'Caminhos que desembocam em criação'*, reflita sobre o caminho encontrado a partir do conceito de jogo para a organização metodológica que une canções da capoeira e teatro.



Imagem 12 - Boladinho

*Passa boi, passa boiada, laço o boi,
cavalgo logo, ligeiro. Ninguém me
pega, ninguém me vê. Sou rápido, sou
certo. Nunca fui boiadeiro, mas aqui
é como se fosse, como se pudesse ser.
Sinto forte, sinto bravo. Minhas botas
caminham sozinhas sobre o barro
vermelho, elas sabem o caminho.
Deixei meu cavalo e seguirei sem ele.
Levarei minha bandeira que às vezes
pode ser lança, dependendo da
necessidade. Minha pisada é firme,
minha voz é grossa. Não sei para onde
vou, mas sei exatamente o que devo
fazer. Galopeiaaaaaa!!! É boi!*

'Boiadeiro' – Mônica Leite



Imagem 13 - Serpente

Era noite iluminada de luz azul escura. Quase noite, quase lua. Não se via! Sentia, se ouvia, se vivia. Éramos mulheres nuas ávidas de um poder místico e misterioso. Acasalavam-se todas de uma vez só. Em corpos que se fundiam e nutriam as terras secas. Seus uivos as distinguiam, não que isso fosse mais importante, mas mostrava a maneira peculiar de cada uma. Seus corpos se movimentavam como serpentes que buscam a presa da noite, que buscam o calor do sol do outro dia. Apesar de matar, são puras e sãs. Sábias sacerdotisas nascidas de seus próprios ventres. Mães que recriam, se recriam e criam todos os seres do mundo. – ‘Serpente’ – Mônica Leite

5 JOGO, POSSIBILIDADES METODOLOGICAS ENTRE TEATRO E CAPOEIRA

Durante esta pesquisa, três categorias de jogo se tornaram evidentes: o jogo da capoeira, o jogo teatral e o estado de jogo da atriz/ ator, as quais pude identificar e colocar em prática nas oficinas e aulas ministradas no decorrer do trabalho. Apesar das incontáveis e variadas formas de entender o jogo na sociedade e nos diferentes contextos culturais, segundo Caillois (2017), a palavra jogo sempre evoca a ideia de desenvoltura, risco, habilidade, o que estimula um ambiente de descanso e diversão despreocupada ao ser vivenciado. E, diferente do trabalho onde existe uma monetização pelo tempo e esforço dedicado, no jogo não há pretensão de ganhos materiais, o intuito é jogar, participar, competir, mostrar-se hábil. Para Roger Caillois (2017), sociólogo francês, percebemos o quanto é vasto e amplo o conceito da palavra jogo; em seus estudos Callois (2017), percorre diversos continentes, culturas e povos e se dá conta do poder lúdico e sociológico do ato de jogar. Neste sentido, afirma que à perspectiva da produção de material, de bens e mercadorias, faz o ato de jogar, muitas vezes, cair no descrédito por não fornecer de forma concreta e imediata tais riquezas.

Com efeito, o jogo não produz nada — nem bens nem obras. É essencialmente estéril. A cada novo lance, e mesmo que estivessem a jogar toda a sua vida, os jogadores voltam a estar a zero e nas mesmas condições do início. Os jogos a dinheiro, apostas ou loterias não são exceção: não criam riquezas, apenas as deslocam. (CAILLOIS, 2017, p. 15)

Porém, é possível problematizar isso no campo das artes. O jogo teatral, por exemplo, ajuda a produzir um estado de presença entre atrizes e atores, além de gerar envolvimento tanto de quem joga (atrizes/atores), quanto de quem assiste (espectadores), e os produtos artísticos são bens, inseridos na cadeia da economia da cultura, ou mesmo os ganhos pessoais impalpáveis de quem pode usufruir de uma experiência artística. Assim, o jogo desloca a lógica do material, do palpável, para produção da subjetividade, do sentido, indo na contramão capitalista dos dias atuais, o jogo pelo jogo, do jogar por jogar, pelo prazer e envolvimento lúdico.

Para Jhoan Huizinga (2007), a essência do jogo não é material e ultrapassa a esfera da vida humana, sua qualidade lúdica extrapola o entendimento lógico e coloca o pensamento do jogo no lugar de ‘supralógica’. Ele diz: “Se os animais são capazes de brincar, é porque são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional.” (HUIZINGA, 2007, p. 6) Entendo que, dizer que o jogo é algo irracional, é dizer também que ele acontece no âmbito do intuitivo (supralógico), do imagético, de um mundo à espera de ser criado.

5.1 Jogo da capoeira

De acordo com Lima (2002), o jogo alude ao próprio ato da *vadiagem*, porque o termo *vadiar* é usado frequentemente na capoeira quando vamos jogar, participar da roda. O termo *vadio* se referia, antigamente, a pessoa sem ocupação, sem compromisso, denominado pelo decreto n° 487 de outubro de 1890 para designar, proibir e punir os negros recém libertos de praticar capoeiragem (*vadiar*). Dessa forma, o ato de vadiar torna-se subversivo às normas da época, chegando até os tempos atuais, mesmo depois de prescrita a lei como ato de resistência e reafirmação da cultura negra.

Ao preferir este termo a jogo para denominar sua prática, os capoeiristas mostram ter consciência da natureza de sua prática. *Vadiar* parece encerrar uma compreensão que abarca suas várias possibilidades de inserção como *luta, arte marcial, dança folclórica, jogo*. *Vadiar*, aquilo que se faz sem compromisso e que é alimento para o corpo e espírito. Dá conta de sua complexidade. Assim é a capoeira. (LIMA, 2002, p.83)

A palavra jogo como algo descompromissado, que erroneamente, às vezes, é entendida como coisa menor, sem valor, é recheada de sentido e mesmo diante de toda complexidade, indo desde o significado da palavra em si, até seu sentido metafórico, faz parte da formação da própria sociedade. Assim, “Se o jogo é, verdadeiramente, a mola primordial da civilização, é impossível que os seus segundos sentidos não se revelem também instrutivos.” (CAILLOIS, 2017, p.16). Pois, é através do divertimento do ato de brincar que o jogo se torna ‘instrutivo’, ou seja, educativo, não por uma lógica de docilização dos corpos, segundo Foucault (1987), e sim pela lógica do entretenimento. Assim, a essência do jogo é o divertimento, porém não significa que de nada seja produzido, características de entretenimento se combinam com limite, liberdade e invenção. Todavia,

Todo o jogo é um sistema de regras que definem o que é e o que não é do *jogo*, ou seja, o permitido e o proibido. Estas convenções são simultaneamente arbitrárias, imperativas e inapeláveis. Não podem ser violadas sob nenhum pretexto, pois, se assim for, o jogo acaba imediatamente e é destruído por esse facto. Porque a única coisa que faz impor a regra é a vontade de jogar, ou seja, a vontade de respeitar. (CAILLOIS, 2017, p.18).

Na capoeira o sentido da palavra jogar parece se esparramar entre: *vadiar*, lutar, brincar. A natureza plural, como já diz a canção ‘ô sim, sim, ô não, não/ hoje tem, amanhã não/ hoje

tem, amanhã não'³⁸, mostra a flexibilidade desse conceito que se constitui através dos acontecimentos que se dão em roda, ou mesmo na intenção ou crença de cada jogadora/jogador assumindo em momentos distintos o caráter de luta, jogo, brincadeira e/ou vadiação. Lima (2002, p. 79) afirma que para Mestre Curió ``capoeira não é jogo, é brincadeira `` , o que afasta a capoeira do sentido de competição, no qual há um vencido ou um vencedor, ou mesmo, um certo e outro errado. No jogo da capoeira, ou na brincadeira como nomeia Mestre Curió, as possibilidades são amplas e a brincadeira acontece através do diálogo entre as pessoas que jogam.

As várias funções atribuídas à *capoeira angola*, os diversos sentidos e emoções suscitados por ela, suas diferentes possibilidades de intervenção e interpretação aproximam-na muito mais das formas e resoluções do jogo em seu sentido mais amplo. Mais que disputa ela é um universo pleno de interlocuções verbais e não-verbais, onde a disputa, a brincadeira e o ritual se entremeiam e incrementam a forma final. Ela – misto de brasilidade e africanidade, bailado e luta, música e performance instrumental, teatralidade e realidade, grande capacidade de envolver e atrair público e participante – mescla vários elementos e níveis de jogo de modo explícito. (LIMA, 2002, p. 80)

O jogo da capoeira é um fenômeno cultural, múltiplo e assentado no conteúdo ideológico, filosófico e cosmológico que fazem parte da sua formação, estruturado a partir da memória afro-brasileira. O jogo e seus conceitos múltiplos não podem ser encaixados ou entendidos fragmentados como geralmente se faz nos saberes institucionalizados, eurocentrados. Por isso não se limita apenas a quem joga na roda, o jogo é um todo, é prática da jogadora/jogador, a vivência, os disfarces em roda, os toques, as canções, a interação com a/o outra em um espaço que escapa do cotidiano daquelas pessoas.

Desse modo, Lima (2002) nos mostra que quanto mais distante a jogadora/o jogador está dos fundamentos da capoeira mais este participante enxerga a prática da capoeira como luta ou apenas execução de movimento. O que não deixa de ser, e é luta também, quando necessário for. Mas é ensinamento, memória, dança, resistência, ancestralidade, respeito e tantas outras nomeações que esse corpo que joga, brinca e participa possa sentir. Neste sentido, Oliveira (2005, p.143) diz que “No movimento do corpo está o movimento da cultura - em todo caso é sempre isso que está em jogo quando se trata de compreender as fontes e os fundamentos de uma filosofia que se expressa e se entende através e a partir do corpo – e não contra ele.”

³⁸ Sim, sim, não, não. Domínio Público. Disponível em: < [https://www.youtube.com/watch?v=crK4kVAwZJA & ab_channel=GrupoNzinga-Topic](https://www.youtube.com/watch?v=crK4kVAwZJA&ab_channel=GrupoNzinga-Topic)> Acesso em: 14 ago. 2022.

Para Mestre Pavão (2012, p.38), no âmbito da capoeira joga-se sempre, o jogo acontece no momento da roda, momento máximo de consumação ou/e nos momentos dos treinos. Na roda, as(os) capoeiristas põem em prova todo o treinamento (improvisação) realizado nas aulas de capoeira ou no ‘jogo estruturado’. O jogo estruturado é o momento que a/o aluna (o) capoeirista tem contato com o funcionamento e a estrutura da roda, nesse jogo estruturado o mestre/ a mestra, definem movimentos a serem utilizados, delimitando certos golpes a serem utilizados.

A estrutura é estabelecida pela predeterminação dos movimentos que podem ser aplicados: por exemplo, somente a ginga, a meia-lua de frente e a queixada; a improvisação ocorre pela liberdade que terá o estudante em aplicar esses movimentos-golpes em seu próprio tempo e na ordem desejada (SILVA, 2012, p.38-39)

Ou seja, no decurso da improvisação do jogo estruturado é o momento que a/o aluna (o) capoeirista expressa sua satisfação em aprender e realizar os movimentos a sua maneira. Nesse momento também é possível que movimentos que fazem parte do seu repertório e da memória corporal do indivíduo venham à tona. O momento de improvisar é também deixar que o corpo pense, realize o movimento e crie dentro do seu próprio repertório. Dentro das limitações e dos acordos tácitos da roda, capoeiristas se sentem seguras (os) a transcender e jogar de maneira lúdica e despreocupada, ampliando atenção ao seu corpo, a sua parceira/ parceiro de jogo, à canção e aos comandos da(o) mestra (e).

5.2 Jogo Teatral

No teatro ocidental, os jogos estão presentes de forma marcante nos processos pedagógicos e nos processos de construção cênica. Segundo Maria Lúcia Pupo (2005), o termo jogo teatral e jogo dramático, advém dos termos em inglês e francês *theater game*, *dramatic play* e *jeu dramatique*, o que no Brasil se faz necessário uma distinção, devido os ruídos encontrados na tradução e no entendimento de cada termo segundo sua língua materna. Neste trabalho adotamos o conceito jogo teatral (*theater game*) cunhado pela americana Viola Spolin (1906 – 1994). O jogo teatral seria “um sistema de improvisações teatrais visando a uma atuação marcada pela espontaneidade e pelo caráter orgânico” (PUPO, 2005, p.218), que além das capacidades lúdicas e criativas, sustentam todo um princípio de regras que dão suporte para uma troca justa entre as/os participantes. Neste caso, é possível dizer que, no jogo teatral dois fatores são partes de sua base, a experiência/vivência com o fazer teatral (criativo) e a

concepção de regras que defini os objetivos do jogo. É importante salientar no jogo teatral, a importância dos acordos com o grupo, a divisão de papéis (personagens) ou plateia, pois, todos jogam, independente, de estarem ou não em cena.

A essência do conceito de jogo foi o elo para instaurar a experimentação nos laboratórios em sala de aula, unidos pelo jogo da capoeira e pelo jogo teatral.

O jogo é usado por Viola Spolin (2010, p.3) para o desenvolvimento de habilidades criativas dos mais variados grupos: crianças, atrizes e atores iniciantes, por exemplo.

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. As habilidades são desenvolvidas no próprio momento em que a pessoa está jogando, divertindo-se ao máximo e recebendo toda a estimulação que o jogo tem para oferecer - é este o exato momento em que ela está verdadeiramente aberta para recebê-las. (SPOLIN, 2010, p.4)

Assim, ao utilizar jogos de improvisação durante o processo de criação faz com que movimentos mecânicos e rígidos sejam trabalhados na sala de ensaio, fazendo florescer descobertas criativas para a cena. É através da experiência que se constrói os saberes distintos dispostos pela vivência do jogo. Para a autora, “experienciar é penetrar no ambiente, é envolver-se total e organicamente com ele. Isto significa envolvimento em todos os níveis: intelectual, físico e intuitivo.” (SPOLIN, 2010, p.3). Sendo a intuição uma característica que permeia o estar em cena, esta mostra-se necessária durante todo o momento do jogo. É no nível intuitivo que conseguimos solucionar questões que aparecem através da experiência, algo que nos acomete, que nos coloca em perigo e que nos exige respostas e soluções rápidas em laboratório teatral. Nesse momento transcendemos a racionalidade, entramos numa área desconhecida, um território poético do qual a ação do corpo produz engajamento e presença entre as pessoas envolvidas.

Diante disso, as oficinas estruturadas, principalmente, a partir das canções e do jogo da capoeira, tiveram o jogo teatral como uma metodologia, possível, diante às práticas relacionadas ao ensino do teatro que pudessem criar uma “ponte” entre o teatro e práticas (outras) culturais fora desde campo de saber, no nosso caso a capoeira.

Durante a prática, as/os participantes eram conduzidos a investigarem movimentos provenientes de suas próprias referências culturais, sem que necessariamente isso fosse dito, ou seja, o movimento nascia da repetição de um movimento qualquer, escolhido pela (o) participante, ou do movimento ‘estruturado’, como fala Silva (2012), através da condução com

movimentos básicos provindos da capoeira. Assim também aconteceu com as canções que em geral sempre eram trazidas para o jogo na fase inicial e acabavam conduzindo os movimentos do corpo até uma possível criação dramaturgica, ou seja, para que o jogo teatral pudesse ser instaurado.

Neste caso, as canções e os movimentos da capoeira serviam como suporte para se instaurar o jogo teatral, finalidade desta pesquisa, situada no campo do teatro, pautado em referências afro-brasileiras.

Durante as vivências, os princípios importantes encontrados dentro da capoeira me conduziram nas escolhas metodológicas no que tange ser importante, na minha prática, para o trabalho de atrizes/atores e/ou artistas da cena em geral, tais como: consciência corpóreo-vocal, presença, foco (atenção através do olhar), agilidade, deslocamentos (nível baixo, médio, alto), atenção plena 360°, movimentação circular, enraizamento (transferência de peso corporal), administração da respiração, atenção no que está sendo cantado e como está sendo cantado, administração do movimento junto com a respiração e o canto, administração do movimento, do canto e do toque. Importante ressaltar que o movimento geralmente chegava depois do canto, de maneira que o próprio ato de cantar já promove a movimentação do corpo. Instaurar um movimento já pronto, específico da capoeira, servia para ampliar o repertório das participantes, que posteriormente já eram desafiadas(os) a continuarem com o canto, acrescido ao desafio de administrar a execução do canto junto com o movimento. A utilização desses princípios podem ser melhor entendido no capítulo seis, onde descrevo como aconteceram e como foram organizadas as vivências.

5.3 Estado de Jogo de atrizes/atores

O estado de jogo da atriz e do ator é aquele que converge para o estado do corpo em experiência se desdobrando no corpo cênico, o qual, segundo Eleonora Fabião (2010), se qualifica como aquele em que a atenção presencial e psicofísica pode ser encontrada em sua maior latência pelo ato do compartilhamento com o público ou aquele que está aberta ao jogo, um corpo preparado ou trabalhado para conexões. Neste sentido, a mesma autora trata da própria ação cênica como aquela que acontece entre atrizes/atores e espectadores, assim a ação acontece no entre palco e plateia, ou seja, fora do palco, num espaço de colaboração, compartilhamento de presenças outras que possibilitem o estado relacional fluido e habitável.

O estado de jogo, no âmbito desta pesquisa, levando em conta como dispositivos processuais o jogo da capoeira e o jogo teatral, visa instaurar o corpo cênico de atrizes e atores,

possibilitando desvelar possibilidades outras de uso desse mesmo corpo, traçando uma condição de relação com o mundo do qual se está inserido e o outro através da relação vivencial com as canções e todo arcabouço dramaturgico e cultural da qual ela está inserida. Para Fabião (2010, p. 324), o corpo cênico pode ser entendido como o corpo em “estado de experiência e experimentação”. O que neste caso, enquanto propositora da prática, estou totalmente inserida, pois para que possa acontecer a vivência eu também me coloco dentro da roda no momento que promovo o cantar, movimentar e tocar em quase todos os momentos das oficinas. Meu corpo em prontidão e alerta se coloca na cena (oficina) como propositor da prática, conduzindo as/os participantes a darem seus primeiros passos, para que depois sigam sozinhos ou juntos em suas descobertas pessoais ou grupais. Depois de compartilhar as canções, junto com alguns movimentos da capoeira, e de conduzir o jogo teatral, levando em conta essas proposições e inspirações advindas da capoeira, as/os participantes, através do processo e da vivência com a prática, são conduzidos a mergulharem nos seus próprios corpos e afetações culturais e poéticas que podem conduzir à criação, apontando possibilidades de desdobramento, que podem ou não serem levadas ao palco em formato de espetáculo, como no caso de ‘Pulsações’, em que atuei como preparadora de vocalidades, como irei descrever adiante. As descobertas levam atrizes e atores a desenvolver ou ampliar seus estados corpóreo~vocais, ou seja, a expandir o corpo cênico.

Este estado de jogo que leva a desvelar o corpo cênico, corpo em estado de cena, disposto a ser visto e a ver se dá, segundo Fabião (2010), no entrelaçamento e na condição relacional entre atuantes e espectadores para que se possa construir simultaneamente o evento teatral em si, ou mesmo o próprio jogo teatral já falado anteriormente, onde possamos “ver e ser visto – ver-se vendo, ver-se sendo visto, ser visto vendo, ser visto vendo-se.” (FABIÃO, 2010, p. 323), coordenados pelo estado de atenção plena, atribuído neste trabalho pelo exercício com a capoeira.

Estar em estado de jogo, em estado de experimentação e experiência nos ajuda a entender nosso corpo no mundo e vice-versa, sensibilizado pelos estados que levam à ação cênica. Neste caso, o corpo não só ocupa um espaço no mundo, como também se constitui, ele próprio, como dimensão do próprio mundo, segundo Maurice Merleau-Ponty (1999, p.108), gerando significâncias, concretizando-se em movimentos e sons para a cena.

Nesta pesquisa é importante pontuar o público da qual pôde vivenciar as oficinas, pois as interferências culturais que formam o corpo cultural das pessoas nascidas, ou que vivem em Salvador/BA é nutrido pela herança cultural contida e vivida nesta cidade, conforme Armindo Bião (2000), são permeadas pela construção afro-brasileira base de sua ancestralidade,

memórias e referências advindas principalmente das religiões de matriz africana, dos povos Banto (atualmente ocupadas por Angola e Moçambique), Sudanesa (atualmente ocupadas por Nigéria e Benim), ainda por matrizes linguísticas e religiosas nativas (tupi-guarani), matrizes ibéricas, celta, judaica, latinas, árabes e muçulmanas, ancoradas aqui. E que interfere ou colabora diretamente para um reconhecimento, ligação e identidade com a proposta conduzida a partir das canções com a capoeira para criações dramáticas apoiadas neste universo, talvez em outras regiões do Brasil, ou em outro país, outras memórias e ligações pudessem ser feitas. Porém, o estado de jogo e de presentificação das atuações se dá através da experiência de vida de cada um, trazidos à tona a partir da experiência com o jogo.

Quando Antônio Araújo (2012) fala sobre o processo artístico, ele afirma que esse é um lugar movediço, cheio de incertezas, de forma que, ao criarmos, produzimos uma teoria e o conceito é proveniente da prática. Contudo, há um saber na prática artística que emerge do fazer, do sentir, do estar aberto à experiência e à troca. Assim,

Pesquisamos lançando mão de sons, narrativas, imagens, lugares, aparatos tecnológicos, corpos, depoimentos autobiográficos, os quais não almejam apenas produzir sentidos, mas buscam criar experiências, mobilizar imaginário, despertar memórias e reflexões, potencializar afetos, estimular ações, estabelecer elos comunitários, promover diálogos. Evocação de mundos e de possibilidades, mais do que assertivas categóricas ou comprovações de hipóteses. (ARAÚJO, 2012, p.106)

Ou seja, na fruição da experiência as narrativas acontecem não somente no campo da construção corpóreo~vocal, e sim no campo simbólico através das formações de imagens. De acordo com Sônia Rangel (2009) a raiz etimológica da palavra “símbolo” está associada ao conceito de jogo, ou seja, quando falamos de “simbolizar” estamos falando também de jogar com o sentido. E também é nesse contexto, na zona da atividade imaginativa de quem vive a experiência que repousa o mistério, pois é na subjetividade do corpo de quem brinca que acontece a ‘magia’ do símbolo, na tentativa de resolver ‘conflitos’ ou situações propostas pela prática.

5.4 A Formação de Imagens

‘Só uso a palavra para compor meus silêncios’³⁹

Parafraseando Manoel de Barros, uso as imagens para compor meus silêncios...

Permito-me!

Quais os caminhos que nos levam à criação? O que significa usar as canções da capoeira em processos pedagógicos do teatro em diferentes contextos? Questões como essas me acompanharam durante o desenvolvimento da pesquisa, sendo eu ao mesmo tempo atriz, participante e condutora de processos artísticos dentro da sala de ensaio e da sala de aula. Durante a prática foram necessários vários estímulos para que se conseguisse instaurar na sala de ensaio uma atmosfera propícia que desse subsídio para a criação. A canção apresentava a fagulha que impulsionava e nos tirava dos nossos estados cotidianos. Na verdade, estávamos todas, ao meu ver, avivadas por um contato interno conosco, por um contato profundo com nosso corpo e com as reminiscências da nossa memória que vinham à tona através, principalmente, dos estímulos físicos

Meu corpo muitas vezes se tornou uma festa de imagens subjetivas, sucessivas e em movimento. “O espaço da festa é múltiplo e composto, nele, as metáforas provindas do imaginário são potências para pensar as suas estruturas e alagar uma visão setorizada.” (PEREIRA e COSTA, 2017, p.48). É no ato de vivê-lo que entramos em contato com suas camadas, que são desnudados meus pensamentos e me encontro com as profundezas labirínticas do mais íntimo eu - nós/mundo.

Entendo que as relações estabelecidas pelo corpo se compõem, principalmente, das relações que estabelecemos com as pessoas e a cultura dos lugares que estamos inseridos. Somos transpassados, alimentados, retroalimentados por experiências que deixam seus rastros moleculares, às vezes imperceptíveis, mas possíveis de serem resgatadas e revividas. No artigo ‘Por uma teoria do corpomídia’, Helena Katz e Christine Greiner (2006) se questionam sobre o que vem a tornar singular os estudos do corpo enquanto algo que comunica e produz conhecimento. As autoras refletem sobre o processo de criação em dança, partindo da produção metafórica para reprodução, ressignificação e organização do real transformado em corpomovimento. Dessa forma, o corpo comunica a partir das suas relações tramadas entre aquilo que opera no corpo, no ambiente e na cultura. O conceito *corpomídia* traduz esse corpo

³⁹ Manuel de Barros, *Apanhador de Desperdícios*.

conectado com o meio capaz de se deixar ser alimentado e ao mesmo tempo alimentar, num processo de retroalimentação infinita. Assim, “o *corpomídia* nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos.” (GREINER, 2006, p. 11). Entendendo o corpo não só como armazenador de memórias e sim como ressignificador, agenciador de seus estados, produtor de informação, capaz de se comunicar entre si e entre o seu meio. De modo que “o homem nunca está separado do ambiente onde vive e dificilmente pode ser compreendido sem uma atenção especial às relações que aí se organizam.” (GREINER, 2006, p. 20).

As imagens fazem parte dessas reanimações vivas, reatualizações, retroalimentadas da memória encarnada e ancestral que vem à tona a partir do momento que damos permissão e abertura para que elas se façam presentes em nossos estados corporais. Interessa-nos saber utilizar as imagens internas do corpo como parte da construção de uma dramaturgia corporal útil à criação. Assim,

Quando Damásio se refere, portanto, ao termo ‘imagem’ quer dizer um ‘padrão mental’ com estrutura construída com sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somatossensitiva inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular. Imagem não é, portanto, só visual, mas também sonora e até muscular, como dizia Albert Einstein, que se chamava de ‘imagem muscular’ aos padrões da resolução mental de problemas. Pensamento, segundo Damázio, seria uma palavra aceitável para denotar este fluxo de imagens. (GREINER, 2006, p. 72).

Neste caso, o contato com as canções promove o despertar de imagens que acabam concretizadas através do corpo~voz da/do participante. As letras das canções funcionam como estímulos visuais, mas a sonoridade das canções, as improvisações através do canto também colaboram com as criações dentro do processo das oficinas, não só sonoro, como diz a citação acima, mas múltiplos (sensoriais) que ao mesmo tempo revivem memórias, também a criam em momento presente. Esses fluxos de imagens, sons, músculo e sabores caminham por terrenos às vezes desconhecidos por aquela ou aquele que vivencia, porém, a consciência e a organização do pensamento promovem e deixam rico o processo de criação, já que as canções funcionam como fagulhas que conduzem o processo de criação de modo integrado corpo~voz/movimento~som.

Todavia, no decorrer das experiências com as canções, os sentidos são despertados e a todo o tempo fazem parte das construções criativas que são colocadas em cena. Essas imagens (símbolos) fazem parte do imaginário lúdico e são ‘encarnadas’ e colocadas em cena através do corpo ou mesmo nas soluções cênicas propostas pelo jogo. Adiante me permito brincar com a

construção textual advinda durante o processo de pesquisa e assim deixar o processo de criação tomar conta das próximas páginas. E quando falo durante, significa ao longo de todo o processo de doutoramento do qual a maioria das afetações vividas por mim serviam para me entender e entender minha prática dentro desta pesquisa. O texto construído a partir da poesia sentida pelo momento de ouvir uma música, ler um livro, dançar, chorar, andar de metrô, de ônibus, dormir, sonhar.

5.4.1 TextoImagem: processo de criação textual

Entre vinhos e abacaxis ou Imagens de uma infância correspondida⁴⁰

*“...só se percebe o conjunto da obra
através da junção de sucessivas
imagens constituídas na mente.”⁴¹*

Quando começo a escrever parece que minha mão se movimenta sozinha, não sou eu, assim como parece que não fui eu quem viveu. Sempre penso que tudo isso é um sonho, que eu nunca fui daqui e acho que nunca serei de lugar nenhum. Eu me chamo Mônica Leite, hoje tenho trinta e três anos, sou aluna do Doutorado em Artes Cênicas da UFBA – PPGCA, esses escritos não são de agora, são de antes, mas esses antes serão postos aqui em movimento, no movimento dos meus dedos nos teclados e, de alguma forma, serão novamente vivenciados e sentidos da maneira que as imagens chegam a minha cabeça. “...as imagens são percebidas quando abro meus sentidos e despercebidas quando os fecho.” (RESENDE, 2002, p. 82).

Não significa que aconteceram assim, são apenas imagens concretizadas no papel, lembrança de algo que se atualiza, que está no campo, na virtualidade inexistente. Quando criança eu sempre me preparava para não estar mais no lugar onde eu geralmente estava, acho que não queria ter nascido. Minha mãe passou o dia na maternidade esperando meu nascimento, que seria de parto normal e nada. Era de manhã e eu só nasci no final da tarde.

⁴⁰ Texto processo, vivência, estado de doutoramento – lapsos de criação.

⁴¹ RESENDE, Caetana Lara. Imagens em Movimento. Revista NOZ 2

Talvez eu não devesse ter nascido e isso é uma constante no meu pensamento. Pensava que podia ter sido adotada, passava horas tentando encontrar algo na minha mãe, no meu pai, na minha irmã, na minha família que confirmasse e comprovasse que eu era dali e pertencia àquele lugar. Eu tinha medo de estar sendo enganada. Tinha medo de passar a vida inteira acreditando em algo e esse algo não ser o que eu pensava. Engano meu! Comecei a perceber que tudo, exatamente tudo, pode ser uma ou várias coisas ao mesmo tempo.

Essa música vai me fazer chorar.

Um dia eu ganhei um ursinho, ele era vermelho, de plástico, era um cofrinho e tinha um espaço para ser cortado e colocar as moedinhas. Quando cheio deveria ser cortado na parte de baixo para retirar as moedas. Eu não queria machucá-lo, eu gostava dele. Essa música está alta, acabou. Não, começou de novo. Era a música do ‘Ursinho Pimpão’... Eu chorava todas as vezes que ouvia esta música.

Eu o cortei, ele ficou triste e essa tristeza dói em mim. Sempre foi assim, quando machuco alguém que gosto muito, sempre dói mais em mim, a tristeza do outro me deixa muito triste. Talvez seja por isso que eu sempre tenha vontade de ver minha mãe feliz. Eu amo minha mãe, quero que ela sempre seja feliz. Mas sei que não posso, aí eu faço algo que desagrada bastante, falo algo que dói...

Eu sou boa com as palavras quando eu quero, por isso que às vezes eu as evito.

Ai! Esse grito! Grito mesmo! Quebro tudo.... Não quero saber de nada. Aí acaba, sempre acaba. Eu consigo afastar quem eu amo. Sempre assim. Tenho dom para ser sozinha.

Sou folha na árvore sem folhas. Folha só que cai e se decompõe, só.... Quanto tempo eu preciso para aprender a estar só comigo mesma?

Eu tenho uma irmã, ela é a prova viva que eu vivi coisas na infância, pelo menos a partir dos dois anos, minha irmã é mais nova que eu, mas acho que nenhuma criança poderia nascer já com dois anos, assim... Acho pouco provável. Então, sempre fico muito feliz quando

posso contar com o depoimento dela comprovando o que a gente viveu. Não acredito no que vejo, ou pelo menos o que vejo nem todo mundo consegue ver.

Há várias coisas que não vemos, porque perceber é selecionar; perceber é ver as coisas menos tudo aquilo que não nos interessa. Há coisas que existem independentemente da experiência e é neste sentido, no sentido em que a matéria tem muito do que vemos, que ela não tem virtualidade. (RESENDE, 2002, p. 83).

Normalmente, biologicamente os olhos são iguais, mas não existe nada que comprove como cada pessoa enxerga, todas as pessoas enxergam coisas que outras pessoas não conseguem enxergar. Feliz daqueles que podem compartilhar visões. Eu sei. Parece doido. Vamos deixar para lá.

É um ciclo de felicidade e melancolia.

Gosto do quintal da nossa casa, gosto mesmo. Gosto das bananeiras. Eu nunca fiz a simpatia de enfiar a faca na bananeira no dia de Santo Antônio. Eu não podia machucar a bananeira só por uma curiosidade. Eu posso sentir a dor das plantas e também consigo entender os animais. Se você olhar bem de perto no olho de uma galinha você também vai entender. As galinhas do quintal da minha casa sempre me pediam para não morrer. Mainha nunca matava as galinhas que tinham nome. Eu não entendia, mas saia botando nome em quase todas, às vezes faltava nome.... Não sei.... Faltava nome, tinha que faltar. Vovô ia chegar no Domingo e tinha que ter galinha de capoeira para ele comer. Morria quem não tinha nome. Injusto! Talvez seja por isso que quando uma criança nasce ela deve ser logo batizada e receber um nome. Deus não cuida das crianças sem nome. Assim como não cuidou das galinhas sem nome do terreiro de Mainha. Talvez.

Eu olhava as crianças pela janela. Talvez eu tenha sido uma criança verde, que não encostava os pés no chão. Não! Tinha quintal e praia. Talvez tenha recebido algum castigo. Na primeira oportunidade que tive de conhecer um garoto que morava na mesma rua que eu, eu menti para ele. Apresentei minha prima e disse que ela era muda, o menino acreditou, era muito legal fazer ele acreditar naquilo tudo.

Outra vez eu entrei numa passagem subterrânea que tinha no banheiro da minha casa. Passei horas viajando e conhecendo vários estados do Brasil. Era espetacular, era o mesmo caminho que as minhocas faziam. Era secreto, só eu e minha prima sabíamos disso. Minha irmã ficava de fora. Talvez eu tenha sido muito má. Crianças são más às vezes. Minha irmã nunca conseguiu ver nem entrar neste lugar. Toda vez que eu ia tomar banho eu entrava neste túnel feito de vários escorregadores e lá ia eu navegando pelas águas. Eu parava nos lugares e olhava as pessoas de longe. Eu nunca interagi com elas. Depois como mágica, as fotos dos lugares apareciam nas minhas mãos e era a prova que eu precisava dizer às outras pessoas que aquilo tinha acontecido.

Quando eu for gota, quero chegar no mar e deixar molhar e molhar tanto e fazer parte desse algo tão grande que nem sei como falar. Existem coisas na nossa vida que são tão verdadeiras que são impossíveis de serem faladas, é como uma ebulição constante dentro de nós e que a qualquer momento tudo pode explodir. O oceano é assim, assim como o universo, talvez seja por isso que sempre estão nas letras das canções de amor. Mesmo que a gente nunca saiba o que é o amor. Sabemos que é algo grande. Talvez! Ou, talvez, seja só um jeito que eu tenha arranjado para entender esse sentimento. Se o amor é grande, assim como o universo, talvez ele seja algo libertador e ao mesmo tempo que te prende, por que de alguma forma os planetas se atraem, então eles não são tão livres assim. Mas o que é ser livre de fato? A liberdade seja a de escolher nossa própria prisão, ou de transitar por entre elas.

Eu nunca pensei em fazer uma tatuagem porque até hoje tudo o que eu pensei em fazer, em segundos eu tenho vontade de mudar. Só uma coisa que não, mas essa não é tatuagem, não que seja possível ver. Existem coisas que a gente não consegue ver, mas essa música está muito sensual, talvez seja melhor trocá-la, ou se deixar levar e sentir todas as sensações. É como fogo, brasa que corrói todo meu corpo sem tempo de pensar. Mas é leve e acaba assim com olhar de nada. Por isso que não serve. Acabou! Tá bom! Não! Ouviu? Sim! Pronto.

A dificuldade de dizer não é a mesma de dizer sim.

Pesa, né? Não.... Olha.... Que palavra pesada. Tá, eu sei que depende da maneira que a gente entende as coisas. Mas se sou eu quem vivo, como vou entender se não for por mim mesma? Não sei. Pronto, falei. Não, de novo. Igual a poesia do OvO que eu fiz em 2010...

dE NoVo

OvO nOvO

OvO

Talvez meu forte não seja a poesia.

Existem palavras que deixam ecos quando a gente fala.

Eu não estou gostando de nada que estou escrevendo. Isso é ruim?

Hoje à tarde eu queria tomar vinho, mas os vinhos que vendem no Alto das Pombas não me agradam. Voltei com dois abacaxis. Prefiro trocar a minha vontade, assim bruscamente, do que tomar um vinho que eu sei que não vou gostar. Dois abacaxis doces. Sem vinho esta noite. Nem sempre a gente pode ter tudo, além do mais quando se trata de vinhos e abacaxis.

Neste capítulo, *‘Caminhos que desembocam em criação’*, mostrei uma trajetória criativa, organizada e pensada através do jogo e das imagens que surgiram durante o processo. A proposta é apenas uma possibilidade de criar a partir das canções. O conceito de jogo no seu sentido mais amplo é trazido, segundo Caillois (2017), e este depende do contexto sociocultural de cada pessoa. Assim, foi possível observar em quase todas as modalidades de jogo um pensamento/postura despreocupada e relaxada causada pelo ato de jogar. Neste caso, a tríade formada entre o jogo da capoeira, o jogo teatral e o estado de jogo de atrizes e atores, buscaram, nesta pesquisa, através de uma prática lúdica, instaurar estados corpóreo~vocais propícios à criação necessário para o trabalho artístico. E, durante este trabalho criativo construído dentro da sala de ensaio e/ou sala de aula, permitir-se ser povoado de imagens que compõem e se

concretizam no nosso corpo~voz, sendo estas imagens/sons partes importantes do percurso criador.

No próximo capítulo, *Poética de corpo que canta*, relato como cada experiência foi vivida, mostro os caminhos que me foram possíveis trilhar durante o percurso de doutoramento, os relatos poéticos de uma professora de Artes/Teatro em plena pandemia da COVID-19, as oficinas ofertadas, a experiência compartilhada com colegas do doutorado e a criação de ‘Terra’ como um ato de (re)existir durante um momento em que a criação não cabia no papel.

6 POÉTICAS DE UM CORPO QUE CANTA

Este capítulo está organizado em cinco momentos, distintos e isolados nos quais pude aplicar propostas que assumem como princípio o ensino e/ou a prática com o teatro, partindo da vivência com as canções da capoeira. O primeiro, ‘Escrevo-vivências’, traz uma abordagem livre, de cunho pessoal, que marca as minhas impressões enquanto professora da disciplina de Artes do Ensino Médio, no que foi possível trabalhar enquanto conteúdo pesquisável ou não. As vivências se passaram desde as aulas presenciais em 2019 e aulas remotas (2021) no momento de confinamento por conta da pandemia da COVID-19. Por este motivo, a cada início situo a leitora e o leitor entre – aulas presenciais no Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira ou em qualquer lugar (aula remota/ online na plataforma do *google meet*) para alunas e alunos da mesma instituição estadual.

A segunda experiência foi a Oficina *Poética de um corpo que canta*, em 2019, onde selecionei algumas canções e movimentos que foram organizados e oferecidos através do projeto Gente Arteira, patrocinado pela Caixa Cultural em Salvador/Ba, marcado por ser o meu primeiro momento de conduzir atores e não atores a uma prática até então minha enquanto atriz pesquisadora.

O terceiro momento foi durante a disciplina de “Processos de Encenação” ministrada pela Professora Joyce Aglae, tendo como participantes as/os minhas colegas de doutoramento.

O quarto momento foi minha experiência como Tirocinante na preparação de vocalidades do espetáculo ‘Pulsações’, sob a orientação e direção do Professor Doutor Érico Oliveira e alunas atrizes do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da UFBA.

Por fim, o quinto momento, um vídeo-performance denominado ‘Terra⁴²’, apresentado como resultado artístico, em maio no Congresso Virtual da UFBA 2020. A obra veio no momento que foi mais difícil traduzir em palavras o que só o corpo podia falar, cantei a morte e a finitude da vida. Saudei a natureza e o chão que nos acolhe desde o momento do nosso nascimento até o último momento de nossa vida em carne.

No entanto, antes de falar sobre a prática gostaria de pontuar conceitos importantes relativos ao termo poética. Pois inúmeras são as formas de utilização deste termo, embalado por uma ideia subjetiva, intuitiva, há quem diga superficial, resultado da maneira de como

⁴² ‘Terra’ – Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nR2XO-qQwTY&t=1s&ab_channel=M%C3%B4nicaLeite-AtrizemProcessodeCria%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 14 jul. 2021

alguém percebe ou vive a realidade que está inserido. Afetada pela experiência e as vivências durante a pesquisa, fui construindo o que hoje acredito ser minha poética pessoal, galgada no corpo que canta através de seu movimento corpo~voz, do qual compartilho e proporciono, através da prática do teatro com as canções da capoeira, que mais pessoas descubram suas próprias poéticas. Uma poética aterrada nas epistemologias da capoeira, que por consequência carrega toda uma cosmovisão banto, entremeadas com a cultura afro-indígena-brasileira.

Para que pudéssemos entender melhor o termo poética, reporto-me aos conhecimentos introdutórios da filosofia, referente ao conceito da Estética que, segundo Nicola Abbagnano (2007, p. 367), foi introduzido por Baumgarten por volta de 1750 no livro chamado (*Aesthetics*). À Estética cabe o estudo filosófico científico da arte e do belo. Porém, apesar da filosofia moderna e contemporânea mesclar as investigações e o entendimento em torno do que seja ‘arte e belo’, a filosofia antiga tratava a poética como objeto próprio da arte, ou seja, arte produtiva, produtiva de imagens.’ (ABBAGNANO, 2007, p. 367), enquanto o belo era deixado à parte dos objetos produzidos pela poética. Mais adiante, ainda na tentativa de entender a arte e os objetos artísticos produzidos pelos seres humanos, cita:

Pelo nome de poética, hoje se indica frequentemente o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral; e se, com o uso dessa palavra, não se pretender aludir a uma forma de E. menor, debilitada ou provisória, seu uso não suscita objeções. (ABBAGNANO, 2007, p. 368)

Ou seja, a poética provém do olhar individual da/do artista para a produção de sua obra de arte, quer dizer que, a/o mesma artista pode apresentar diferentes poéticas, múltiplos olhares, partindo do mesmo objeto de estudo. Isso cabe ao quando esta artista é sensibilizada, afetada sobre o que se faz, sem julgamentos entre feio e/ou belo.

Luigi Pareyson (1997) também elucida o que vem a ser estética para depois dar sua definição acerca da poética. Para o autor a estética não fica aquém da filosofia, ela se constitui como própria filosofia que reflete sobre as complexidades da arte e das questões da beleza. Já a poética se apresenta como campo deste conhecimento filosófico – estético – entendida como uma proposta artística de cunho pessoal.

A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística; ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto, que, por sua vez, é toda espiritualidade de uma pessoa ou de uma época projetada no campo da arte. (PAREYSON, 1997, p.11)

Assim, para entender e complementar o conceito de poética, porém dentro dos estudos teatrais, como algo construído a partir de um olhar individual de uma/um artística, Jorge Dubatti (2011) divide em duas formas a maneira de entender o termo poética. A primeira escrita com letra maiúscula – Poética – tem como objeto de estudo a *Poiésis* e a Poética teatral que, enquanto disciplina, propõe uma articulação organizada e sistemática diante das complexidades do campo teatral, assim como a própria formulação da poética - em minúsculo.

La Poética (con mayúscula) tiene como objeto de estudio la *poiésis* y la Poética teatral, en tanto disciplina de la teatrología, propone una articulación coherente, sistemática e integral de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el acontecimiento y el ente poéticos teatrales, así como la formulación de las poéticas (con minúscula). (DUBATTI, 2011, p. 60)

A poética escrita em minúsculo, de acordo com Dubatti (2001), segundo sua leitura de Olga Orozco (2000), aproxima-se dos segredos confinados aos hieróglifos da *poiésis*, cujas interpretações e entendimentos podem ser infinitos. Neste caso, a poética tem a capacidade de comunicar, gerar signos e significados sem a menor pretensão de explicação, ou mesmo de produzir um sentido. O autor utiliza o exemplo da dança contemporânea que se explica pelo simples ato de existir e que não precisa oferecer necessariamente uma entidade ontológica que lhe explique.

La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. Las poéticas son diseños y aproximaciones históricas. No hay, en consecuencia, una sola y única poética enunciable de cada obra u ente poético, sino múltiples. (DUBATTI, 2011, p. 62)

Dessa maneira, a poética ou as poéticas são entendidas nesta pesquisa como algo descoberto no caminho trilhado durante processo de criação e de vivência que parte da terra, da capoeira, das canções, com desdobramentos únicos e exclusivos de cada indivíduo, do como cada uma e cada um se entende enquanto corpo, externaliza suas memórias, suas imagens. Saindo da perspectiva do belo (cantar afinado) para dar lugar ao cantar sentido, experimentado, degustado, batucado pelo corpo em movimento vivo e presente. Uma experiência assentada, fincada no solo que tem por objetivo trazer uma outra forma de pensar e entender filosoficamente este corpo~voz e este mundo que nos rodeia. Apoio-me nas palavras de Eduardo Oliveira (2005, p.17): “Não nego o português que há em mim. Devoro-o. Traduzo

experiências africanas em língua portuguesa para trair ambas as culturas. O pesquisador é um tradutor e todo tradutor um traidor. Assim segue a tradição...”

E fui acarinhada pela sua dureza, frieza e determinação de ser pedra que com a delicadeza e a força da água se transforma em terra e me acolhe e me traz até aqui. No canto dos pássaros encontrei morada, calma e inspiração todos os dias e em todos os momentos na minha janela. A luz do sol chegou para iluminar, clarear as ideias, esquentar o coração e transformar em brisa as lágrimas de alguns momentos. De noite a lua se fez presente, me trouxe mistério e me disse que nem tudo eu iria entender, mas poderia sentir. E assim eu fui caminhando e vivendo o doutorado, vivendo as disciplinas que meu programa de Pós-Graduação me ofertava e vivendo o que a vida me oferecia para trabalhar.

Diante desta explanação sobre o conceito de poética, sigo com os relatos das experiências vividas durante a pesquisa.

6.1 Escrevo-Vivências

Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira, 2019, aula presencial.

Existe um cansaço corporal, corrompido pelas cadeiras contidas na sala de aula. Os corpos curvados, apáticos, sem motivação, dialogam com a estrutura do lugar. Uma sirene que se assemelha ao toque de um presídio combina perfeitamente com os corpos docilizados, segundo Foucault, que encontro na sala, no local. Foram todos adestrados a sentarem e permanecerem em linha reta. O desconforto do círculo ao mesmo tempo que dá um ar de constrangimento, pois agora todos se colocam visíveis e por isso passíveis de ser em olhados, talvez julgados pelos próprios colegas, traz, mesmo no desajuste, uma interação, uma quebra na monotonia do corpo. A bagunça rola solta, fica até difícil de falar, todos naquela conformação circular querem ao mesmo tempo ser ouvidos, como se o silêncio que compunha

os espaços vazios das fileiras, pudessem ser preenchidos e compartilhados por todos no preenchido vazio da roda. Eu, Professora, ao mesmo tempo que tentava conduzir a aula e que tinha dificuldade de ser ouvida, me animava pela animação causada pelo simples fato de modificar as cadeiras.

Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira, 2019, aula presencial.

Na sala de dança, quase cinquenta alunos do 9º ano do ensino fundamental formam uma grande roda. Sem sapatos eles se sentem aparentemente confortáveis, diante da possibilidade de se esparramar no chão, gritar, correr numa sala de piso de madeira limpinho. O objetivo da aula era trabalhar as sonoridades vindas do corpo, das canções trazidas pela turma e das canções trazidas por mim, professora de Artes. A presença do pandeiro atraía os olhares e a vontade de tocar de grande parte da turma, mesmo sem saber manusear o instrumento, eles queriam pegar. Confesso que não foi fácil ofertar uma experiência com cinquenta alunos em sala, o resultado possível dentro da realidade possível. Começamos batendo os pés, na tentativa de acompanhar o toque do pandeiro (toque de angola proveniente da capoeira), numa grande roda, no giro, íamos compondo as sonoridades. Algumas variações na intensidade do toque, nas batidas dos pés. Olhares atentos à movimentação do grupo e ritmo da roda como um todo. A modificação sutil do toque do pandeiro modificava a movimentação do corpo, entre cochichos, risadas e gritos, essa era a paisagem sonora da sala. Logo depois escolhi uma canção da capoeira para que eu pudesse cantar e o grande coro responder. Escolhi a música 'Marinheiro só' que na minha concepção era bastante conhecida, porém percebi que uma parcela da sala não conhecia e outra parte se animou, pois logo identificaram como canção da capoeira. Não tinha problema nenhum saber ou não saber cantar, o intuito era participar, vivenciar a aquele momento em roda e em grupo na sala de aula. Porém, refletindo a não participação de alguns alunos, o que no momento atribuí por vergonha ou não vontade de querer se expor, mesmo diante de uma experiência tão democrática, penso e me submeto à dádiva da dúvida. Será mesmo que a objeção do não cantar por uma parcela da turma provinha do não saber ou do preconceito por aquilo que a canção representa dentro das religiões de matriz africana?

Em qualquer lugar, 2021, aula remota.

Segunda unidade de seis unidades do ano letivo 2020/2021, com alunos do Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira. Animada pela possibilidade de trabalhar o conteúdo sobre capoeira com meus alunos do 1º Ano do Ensino Médio, eu aceito a presença como estagiária do curso em Licenciatura em Artes Cênicas, da minha colega do Grupo Nzinga e de doutorado da UFBA, para juntas desenvolvermos uma prática, mesmo que virtual, dentro do que a gente acreditava possível de se trabalhar em um mês e quinze dias mais ou menos, tempo que durava a unidade neste formato de ano *continuum*. Em algumas turmas tínhamos duas aulas de cinquenta minutos, outras apenas uma aula. Numa primeira conversa diagnosticamos que os alunos, praticamente todos, conheciam a capoeira como parte da cultura de Salvador/BA e do Brasil como o todo. Alguns já haviam praticado em oficinas dentro da escola ou feito parte de algum grupo. Porém, grande parte, também desconhecia a história da capoeira. A partir disso, as aulas foram organizadas em vivência prática (movimento da capoeira ministrados pela professora estagiária), por uma vivência e contato com as canções (ministrada por mim) e exposição da história da capoeira (ministradas por ambas as professoras, em um formato de conversa na sala virtual). A apatia e a rejeição do conteúdo foram notadas rapidamente por nós, em relação a algumas turmas, por ter alguns alunos de religião cristã. Outro ponto de rejeição foi o sotaque advindo da minha colega, que tinha como língua materna o espanhol. Uma turma específica relutava com todas as suas forças contra o conteúdo, contra a aplicação da prática, contra cantar as canções e contra a feitura do vídeo (resultado artístico solicitado para o término da unidade). Muitos empecilhos. O cantar virtualmente perdeu o sentido, pois o “delay” do toque e da voz não conseguia promover uma vivência com as canções, a distância, a não formação da roda, o não compartilhamento dos olhares (pois estavam todos os alunos de câmera fechada), esvaziava o sentido da aula. Nossa produção se restringiu em produções de cunho histórico político, com alguns resultados formidáveis que conseguiam mostrar a realidade daqueles alunos mesclando com o que foi abordado em aula e outras que terminaram em mini-apresentações de slides contando a história da capoeira sem apelo criativo, fugindo dos objetivos do trabalho.

*Em qualquer lugar, Qualquer Turma do Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira,
2021, aula remota.*

Ô meu Deus o que é que eu faço
Com tamanha displicência
Se dou aula sou xingada
Se não dou é penitência
Só queria que meus alunos
Ampliassem seu saber
Educação é a arma forte
Que gera opinião
Amplia conhecimento
Para além de religião
Fragmentar é arma certa
Pra quem quer a dispersão
Se liga ô minha gente
Nesse mundo enganador

Que trata nossa gente como algo sem valor
A esperança é que se tornem
Sujeitos transformadores
Somos fortes, somos muito
Nossa luta tem valor
Estudante de escola pública
Com orgulho e com amor
Professor não é inimigo
É cúmplice, trabalhador!
Camaradinha!
IÊ, viva meu Deus!
IÊ, viva meu Deus! Camarada!
IÊ! Viva minha Mestra!
IÊ, Viva minha Mestra! Camarada!

IÊ! Quem me ensinou!

IÊ! Quem me ensinou! Camarada!⁴³

Em qualquer lugar, Turma 3º TEC. M do Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira,

E-mail: Spam do Bem⁴⁴, 2021,

Professora,

Somos um grupo de alunos que têm posicionamentos, religiões e costumes diversos. Mas se tem uma coisa em que todos acreditamos é o respeito.

Por isso, combinamos essa corrente de spam do bem. Admiramos todo o seu esforço para fazer o melhor possível sempre, e a forma como a senhora ama o que faz. Obrigada. E não achamos nem um pouco justo que um ou uns alunos desvalorizem esse esforço por preconceitos.

Através da senhora, aprendemos a importância da diversidade cultural e raízes afrobaianas, tema que deveria ser mais discutido. Mais uma vez, obrigada.

Estamos com a senhora, pelo respeito e liberdade.

Obrigada!

P.S.: amamos a ladainha, e a senhora tem uma ótima voz. 

Em qualquer lugar, Reflexões sobre as aulas no Colégio Estadual de Aplicação Anísio

Teixeira, 2021, aula remota.

Reflexões sobre ser professora, sobre a vida e sobre o viver

Outra vez uma aluna me disse que a disciplina de artes era a mais difícil da escola, perguntei por que ela falava aquilo. Sem saber se expressar bem, ela disse que a disciplina trazia textos, fazia eles escreverem, fazia eles criarem obras artísticas e que ficava sem

⁴³ Ladainha produzida depois dos episódios de intolerância religiosa e xenofobia na unidade 2, que tinha como conteúdo principal a vivência com a capoeira, sua história e suas canções. Depois de algumas tentativas de conversa com as turmas envolvidas, resolvi falar através do canto, acreditei que assim seria mais fácil o entendimento e foi mesmo, depois desse manifesto cantado alguns alunos se juntaram e escreveram um e-mail intitulado Spam do Bem.

⁴⁴ Essa mensagem intitulada SPAN DO BEM, foi enviada por e-mail, dentro das atividades da sala virtual, pelo WhatsApp e vinha como reverberação do trabalho com a capoeira dentro da sala de aula, que mostra a necessidade de contemplar, resgatar e falar de forma livre como meus alunos falaram ‘das realidades afrobaianas’ da nossa história, da nossa cultura, falar e cantar com a nossa voz.

saber como fazer porque estava há muito tempo sem ter professora de artes e por isso não sabia criar. Isso me inquietou. Como não sabia criar, como não sabia fazer arte? Na verdade, ela estava dizendo que não sabia se expressar artisticamente, será? Me perguntei o que será que passa na cabeça desses jovens para se acharem incapazes de algo tão prazeroso? Pensei: talvez possa ser a forma que eles enxergam a educação e a arte dentro dela. A arte soterrada pelos questionamentos do não posso, não sei. Soterrada pelo poder da procrastinação, da preguiça, da rotina de todos os dias e a demanda das outras disciplinas na escola. Soterrada pelo Meet, Google Classroom, Jamboard, Metimeter⁴⁵... Soterrada pela falta de dados móveis, pelo direito de ter e não tem... Soterrada pelas notas, pelo 'passar'⁴⁶ de ano...

'Passar'...

E depois que passar o que vai ficar?

A vida é apenas um passar? A gente vai passando (ganhando nota), depois trabalhando (ganhando dinheiro), só?

Entre o nascer e o morrer existe o caminho, neste caminho a vida, nesta vida a arte e tantas coisas maravilhosas para se fazer e se conquistar. Por que só passar?

Na roda de capoeira, enquanto espero a minha vez de jogar, eu estou na roda, não apenas passando pela roda, é uma 'espera' ativa de jogo – momento de sair das margens do círculo para o centro.

Cada momento neste lugar é vivido, vivenciado. Observar minhas companheiras e companheiros jogando é jogo também. Fazer parte do banco e tocar um instrumento é jogo também. Sair da roda, arrumar o arame que arreventou é jogo também. Estar dentro da roda e viver a brincadeira é jogo também.

Então não passe... Tudo aqui é aprendizado, é troca, é experiência e jogo também.

⁴⁵ Todos esses são plataformas online que utilizei no período de aulas remotas para conseguir oferecer uma aula mais lúdica e interessante para os alunos.

⁴⁶ 'Passar' de ano é o modo que os alunos falam o ato de ser aprovado nas disciplinas escolares.

*Em qualquer lugar, Qualquer Turma do Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira,
2021, aula remota.*

Cada início se apresenta como uma artesanaria, cada indivíduo traz algo a ser co-estruturado, a ser pensado, moldado e tecidos juntos. Minhas mãos e meus pensamentos funcionam como regentes de um emaranhado de teias que vão se fazendo visíveis e necessárias de acordo com o caminho.

Estão todas à nossa disposição, basta sabermos usá-las. Vão todas bailando a nossas vistas, formam círculos e voltas sem fim. É preciso sabedoria para a escolha, nem sempre a melhor, mas no decorrer da experiência aprendi que sempre será a melhor escolha para o momento. Bailam os pensamentos e a artesanaria se faz na construção do planejamento, na taquicardia do primeiro encontro e todos os outros são iguais e diferentes ao mesmo tempo. Pois ninguém é mais o mesmo, passaram-se as horas e os dias. A tentativa de pôr em prática os lapsos de criação se concretizam em cinquenta minutos de aula, às vezes um pouco mais e às vezes muito menos. A criação se dá, nas aulas remotas, no diálogo com a turma sentados na cadeira, alguns deitados na cama e outros no trabalho. Não se enxergam mais os rostos, salvo as poucas exceções. Se ouve ainda as vozes? Quase nunca e quando sim, eu que tenho memória curta para guardar nomes, já consigo identificar.

Levanto da cadeira, tento alongar, tento cantar e quase sempre vem a frustração no momento. Não vejo nada. Sobem palavras no chat. Não leio nada, porque não vejo nada. Ou faço, ou leio ou administro a frustração dentro de mim. Fico com a terceira alternativa para conter a vontade imensa de desistir. É preciso muita fé na Arte para continuar neste caminho em tempos tão sombrios.

Um acalanto, uma voz, um rosto, uma opinião. Uma carta. No título Spam do Bem e junto a esperança de que as dores na coluna, a tendinite, os cabelos brancos, a crise de ansiedade, o sobrepeso, as lágrimas estão valendo a pena e tudo aquilo que se acreditava antes pode e deve ser revivido e renovado. Escova o cabelo, arruma a roupa, escova os dentes, coloca batom, bota perfume. Te cuida que a aula vai começar!

6.2 Oficina de Criação Cênica: poética de um corpo que canta

Imagem 14 - Cartaz de divulgação da Oficina Criação Cênica: poética de um corpo que canta

Fonte: divulgação Caixa Cultura

A Oficina de *Criação Cênica: poética de um corpo que canta*, ofertada pelo Projeto Gente Arteira, patrocinada pela Caixa Cultural de Salvador-Ba, aconteceu em três dias, no segundo semestre de 2018. A oficina foi ofertada para jovens de no mínimo 16 anos, com ou sem experiência em teatro, durou três dias, cada dia 3h mais ou menos. Com o objetivo de promover uma vivência através da união da prática do teatro e a utilização das canções da capoeira e do maculelê no misto de jogos improvisacionais inspirados na metodologia da Viola Spolin (2008), Maria Lúcia Pupo (2005) e *viewpoints*⁴⁷. O intuito principal era de suscitar qualidades corpóreo/vocal necessárias para as construções de células cênicas a partir do uso, da

⁴⁷ Segundo, Fátima Wachowicz (2018, p.2), “Os princípios dos *Viewpoints* vêm sendo trabalhados em treinamentos para atores e dançarinos há algumas décadas. Primeiramente apresentado pela coreógrafa norte-americana Mary Overlie nos anos 1970 (CLIMENHAGA, 2010), os *Six Viewpoints* se articulavam como possibilidades norteadoras na criação coreográfica. Mais tarde, no final dos anos 1980, os *Viewpoints* criados por Overlie foram reorganizados pelas diretoras teatrais Anne Bogart e Tina Landau, também norte-americanas, que ampliaram de seis para nove *Viewpoints* físicos e cinco vocais (BOGART; LANDAU, 2005; CLIMENHAGA, 2010; RAVID, 2008; WACHOWICZ, 2016).”

criação e do entendimento das letras das canções e também do despertar de memórias advindas das experiências de vida e da ancestralidade de cada participante.

Até então, a maneira como eu introduzia as canções no trabalho teatral era de certa forma intuitiva, não existia uma pretensão de conduzir experiências com ninguém a não ser meus próprios ensaios como atriz. Para mim este momento foi bastante desafiador, pois parecia que ali colocaria em xeque minhas descobertas, se eram só minhas ou se havia de fato a possibilidade de partilhar, quanto mais de despertar sentimentos, sensações, movimentos através da ação de cantar, antes mesmo de aprender qualquer movimento advindo da capoeira.

Como falei anteriormente, alguns trabalhos valorizavam o movimento da capoeira em detrimento das canções e escolhiam iniciar seus treinamentos e aulas a partir do movimento, como: Eusébio L. Silva (2008), Renata L. Silva (2016), Evani T. Lima (2002), Mateus Shimith (2012). Meu interesse sempre foi iniciar a partir da canção e seguir a dinâmica da roda de capoeira a qual, antes de jogar ou de realizar qualquer movimento, a gente se baixa no 'pé' do berimbau, ouve e responde a ladainha cantada pela Mestra ou Mestre que carrega o Gunga⁴⁸. Este é o momento de saudar nossos antepassados, os antepassados da capoeira, de refletir sobre o que estamos fazendo ali, do compromisso conosco e com nossa ancestralidade presente e revisitada no momento presente, no momento de jogo. E como eu, professora de teatro, posso despertar essas sensações que são tão importantes para a formação de imagem e de uma memória afetiva? E como tudo isso pode se fazer corpo~voz através do contato com as canções a partir da oficina? Será isto possível? Acredito que tais reflexões moviam minha prática e consequentemente meus métodos.

A seguir irei narrar algumas dinâmicas da oficina, com o intuito de descrever e, em seguida, refletir sobre a canção.

1º Dia: em roda de mãos dadas tivemos um tempo de nos entreolhamos, e deixar que o outro nos percebesse apenas por esse olhar. Tomamos um tempo nos conectando pelo olhar, depois outras indicações importantes que, também, deveriam ser levadas durante todo o encontro, foram dadas como: permanecer com os joelhos semiflexionados, olhar na linha do horizonte, buscar a sensação e a conexão com a terra a partir da imagem de estarmos enraizando os pés ao pisar no chão.

Ainda em roda, apresentei a nossa primeira canção, uma canção indígena que aprendi em uma de minhas andanças pelo mundo, junto ao passo do Toré marcado pelas batidas dos

⁴⁸ Gunga: berimbau de som mais grave, geralmente sua cabaça é maior que as demais, o gunga geralmente é tocado pela Mestra, Mestre ou pessoa mais velha do grupo de capoeira. Ele faz a ligação entre os seres terrenos e a ancestralidade que não se encontra neste plano.

pés e de um chocalho. Eu cantava e dançava e essa era a minha forma de convidar todos os participantes para fazerem o mesmo. Meus movimentos iam guiando os movimentos da roda, sem precisar de um direcionamento falado, tudo se dava a partir do que ia acontecendo e todos, aos poucos, iam compreendendo e fazendo parte do que estava acontecendo. A roda poderia crescer, se separar, caminhar pelo espaço. O som da voz poderia ser mais baixo, mais alto. A manutenção do olhar e da respiração nos conectava pelo espaço para que não houvesse necessidade de dar comandos, tais modificações aconteciam de maneira fluida e a partir da própria interação do grupo. Neste momento era como se uma energia de grupo estivesse sendo instaurada no intuito de ser retomada no início dos demais encontros.

Após, passamos para a prática inspirada nos princípios dos *soft focus*⁴⁹. Contidos nos exercícios dos *viewpoints*, os participantes foram convidados a se colocarem em um ponto da sala, a caminhar sempre traçando uma trajetória reta, buscando uma direção a partir do foco dado através do olhar. Eles deviam escolher um foco e caminhar até o local escolhido, ao chegar no lugar, escolher outro lugar e assim consecutivamente. No ambiente, alguns objetos foram deixados por mim e cada um podia explorar a utilização do objeto no espaço. Indicações como mudança de ritmo, de plano, de direção eram dadas a fim de aprofundar o jogo. O momento de se relacionar com os objetos causou um certo distanciamento coletivo, diferente do sentimento de grupo alcançado no momento da canção, então solicitei que pudessem interagir entre si usando os objetos que cada um possuía.

Duas formas distintas de se relacionar com o ambiente: na primeira com o uso da canção e da roda, alcançamos uma movimentação mais fluida, arredondada, o pisar ligado ao chão. Foi possível observar a curvatura dos ombros, uma preocupação com o andamento do grupo para que houvesse uma integração e que nenhum se dispersasse; no segundo, o jogo *viewpoints*, onde os participantes foram estimulados a buscar um direcionamento mais reto no percurso⁵⁰ realizado pela sala. Percebi que isso influenciou, também, sua postura e a forma de

⁴⁹ De acordo com Fatima Wachowicz (2018, p.8), o *soft focus* é um recurso muito usado na técnica do *viewpoints*, acionando muitas vezes no intuito de ampliar a percepção dos movimentos externos e manter a visão periférica ativa, ainda “O *Soft Focus* é um estado físico no qual permitimos suavizar e relaxar os olhos, e assim, ao invés de olhar para uma ou duas coisas com foco direto, podemos agora absorver muitos” (BOGART; LANDAU: 2005, 31, tradução nossa)... Soft Focus is the physical state in which we allow the eyes to soften and relax so that, rather than looking at one or two things in sharp focus, they can now take in many. (BOGART; LANDAU: 2005, 31)” (WACHOWICZ, 2018, p. 6)

⁵⁰ Conforme Mirian Rinaldi (2016, p.86) Mary Oliver extraiu seis componentes elementares para a cena: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história. Esses seis componentes deram origem ao *Six Viewpoints* organizados numa sigla SSTEMS (space, shape, time, emotion, movement e story). Nesse momento da oficina, inspirada nos componentes Espaço e Forma, foi definido linhas retas imaginárias na sala, no intuito de trabalhar o posicionamento do corpo, o deslocamento, as distâncias entre parede, chão, teto e um com os outros) e sobretudo atenção no movimento entre parar e andar.

se relacionar com o ambiente e com o outro diferente da primeira experiência. Uma postura mais ereta, joelhos mais esticados, cabeça mais erguida e uma menor relação com o outro que estava a sua volta.

O terceiro momento daquele primeiro dia foi marcado pelas canções da capoeira, inicialmente em roda, quando eu comecei a cantar e tocar e fui convidado para que aos poucos eles também comessem a fazer o mesmo. Minha intenção era que eles estivessem confortáveis ao cantar, que deixassem a vergonha e o medo de lado e que pudessem, através das canções, irem soltando o corpo todo, permitindo-se cantar e movimentar. Eu tocava e cantava, fazendo variações de altura, de intensidade e duração de partes ou de toda canção. Por vezes cantarolava, suprimia ou repetia parte da letra. Essas variações modificam a forma convencional de se cantar as canções da capoeira e acabavam abrindo espaço para a criação. Os participantes iam se permitindo ousar e criar suas próprias versões da mesma canção, sempre tentando compor a sonoridade que estava sendo gerada pelo grupo. De tanto cantar, o corpo todo já ia se contagiando com a sonoridade e timidamente iam se movimentando. Neste momento, sem parar de tocar, solicitei que comessem a caminhar e pesquisar, a partir da canção, movimentos. Esses movimentos, ao serem encontrados, podiam ser repetidos quantas vezes fossem necessários. De modo que, no final, três movimentos pudessem ser elegidos e unidos a pequenos trechos da canção ou mesmo palavras soltas que fizessem sentido para o participante.

2ºDia: No segundo dia, a nossa mini rotina já havia sido instaurada, em roda, olhares, saudações sem palavras, canção e dança inspirada no Toré. Depois, utilizando bastões de madeira (grima⁵¹), que serviriam para pôr em prática alguns movimentos inspirados na dança do maculelê, pedi para que, em dupla, cada participante mantivesse os olhos fixos na ponta do bastão e deixasse que o movimento do bastão, realizado por sua dupla, pudesse guiar seus próprios movimentos. Durante a movimentação com os bastões a indicação também era permanecer concentrado, focado e ligado à terra através dos movimentos e do caminhar enraizado, sempre com os joelhos flexionados.

⁵¹ A grima são dois pedaços de madeiras usados, tanto na coreografia, quanto como instrumento percussivo que compõem o ritmo musical do maculelê. Ao dançar os participantes tocam as grimas umas nas outras e produzem o som, geralmente a madeira usada é a biriba, a mesma que se produz o berimbau. Segundo Emília Biancardi (1989, p.28) a madeira escolhida para feitura dessas grimas, que se chocam com energia durante a dança, em ritmo quaternário, tem necessariamente que ser de boa qualidade, de lei. As mais empregadas são o biriba ou pau d' arco, canzi, pitiá ou a madeira de araçazeiro”

Em seguida, a partir da sequência inspirada nos movimentos da capoeira (ginga, meia lua de frente, meia lua de compasso, cocorinha, rolê e aú)⁵², os participantes foram convidados a se movimentar e cantar ao mesmo tempo e deixar que o cansaço do corpo e a respiração mais ofegante façam parte de suas formas de cantar. Depois de decorada a sequência de movimentos, os participantes ficavam livres para, assim como fizeram com a canção, alterar, modificar a forma convencional do movimento para criar, a partir deles, outras movimentações. Explorar diferentes planos, ritmos e tentar perceber que, junto a essas modificações, modificaram-se também o modo como cantavam.

No segundo momento, todos foram convidados a deitar no chão, fechar os olhos e ouvir com atenção as canções (gravadas) de alguns grupos de capoeira e de Maculelê. Eles podiam repetir as letras e as melodias mentalmente. Solicitei que visualizassem as imagens trazidas pelas letras das canções. Aos poucos, pedi que escolhessem um fragmento para ser verbalizado em voz alta. Devagar, eles ganharam o espaço e as imagens se fizeram corpo naturalmente. À medida que o texto era explorado, os participantes iam encontrando várias formas de falar, com intensidades e timbres diferentes. Quase sempre o movimento do corpo não condizia com o estado da voz falada e/ou cantada e vice versa, demonstrando a dificuldade dos participantes de entenderem que a qualidade da voz era resultado de um estado corporal, pois voz é corpo e corpo também é voz. Por observar isso, solicitei que escolhessem, assim como o jogo passado, a execução e a repetição de um movimento atrelado à partícula da canção escolhida. Com a repetição, aos poucos o movimento ia se encaixando com a intenção vocal de modo um pouco mais fluido e orgânico. Por fim, cada participante foi convidado para apresentar suas descobertas.

3ºDia: Neste dia, infelizmente, aconteceu uma caminhada a favor da educação, o que dificultou o acesso ao transporte público até a Caixa Cultural. Dos cinco participantes, apenas um chegou à oficina. Pensei em cancelar, mas não seria justo com o participante que se desdobrou para chegar até ali.

Retomei o aquecimento com os movimentos e as canções da capoeira, solicitei uma retomada dos movimentos e das palavras que ele tinha selecionado no segundo dia. E foi aí que eu percebi que precisava mudar um pouco meu roteiro de aula. Eu estava diante de um aluno, que estava se formando bailarino pela Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB e que

⁵² LEITE DA SILVA, Mônica. Corpo Transpassado: dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua. (2017, p. 70 – 71), Dissertação onde explico meu treinamento e o dos movimentos da capoeira. Disponível em: <
https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/25298/1/2017_M%C3%B4nicaLeitedaSilva.pdf>

já havia falado de sua grande dificuldade de cantar e de se expressar através da voz. Minha intenção foi deixá-lo exausto e para isso, além dos movimentos da capoeira, também passamos pelos movimentos do maculelê e do frevo. O movimento funcionava para deixá-lo confortável e seguir cantando e dançando. O cansaço e a respiração ofegante iam fazendo parte da composição sonora. No final da aula, o aluno me revelou que pela primeira vez ele tinha conseguido cantar, sem ficar com vergonha, que naquele momento ele poderia assumir a voz que tinha. Me contou que sempre sofreu muita retaliação ao cantar, que vinham principalmente da família, por ele ter um tipo de voz mais ‘afeminada’, como ele mesmo disse.

Para mim, o canto liberta e libertou esse aluno, ele saiu da aula cantando feliz como se a sua voz estivesse silenciada por todos esses anos. Esse silenciamento que chega através das letras das canções da capoeira, lembrando que o ato de cantar também é político, pois cantando ocupamos, mesmo que metaforicamente, nosso lugar no mundo, expressa nossas angústias, nossos questionamentos, nossas denúncias a fim de *cocriar* mundos melhores. A questão aqui é o quanto essa voz modifica juntamente o corpo do artista da cena, seja da dança ou do teatro. Que essas descobertas ampliem as possibilidades de autodescoberta e investigação como intérpretes-criadores.

A experimentação que narrei aqui teve uma importância reveladora de questões e caminhos para trabalhar com as canções do universo da capoeira na condução de vivências teatrais. Em seguida, irei narrar a investigação que se deu no contexto da sala de aula do ensino médio.

6.3 Vivências em sala de aula

Primeiro o passo, depois o caminho e assim consecutivamente. Não existe caminho sem passo, é preciso andar e, neste caminhar, construir o caminho, assim o processo se dá à medida que a gente anda, as escolhas e as descobertas estão em movimento e é neste movimento que se dão as descobertas.

A pesquisa não se faz apenas quando se está pensando ou se está lendo, ela acontece quando se vive e se pensa o vivido em fluxo criativo. E esse viver é tão intenso que tudo faz sentido, pois a pesquisa para mim é isso, um coração pulsante que se modifica a todo instante e nos ensina e nos mostra como a vida é dinâmica e preciosa e abundante. Durante o doutorado,

passei por três momentos que marcaram minha forma de entender e trabalhar as canções, vou pontuar alguns momentos e claro que não darei conta de toda totalidade, apenas alguns pontos: a primeira foi a oficina que realizei com a Professora Doutora Paula Molinari⁵³, a segunda foi uma experiência que conduzi com minha turma de doutorado. As experiências agregaram conhecimento encarnado no meu corpo, na minha voz e na conscientização do lugar que ela ocupa no meu trabalho e nas certezas que sim, a canção tem poder que vai além do que nossa mente possa entender e sim, posso começar a partir da canção e, a partir dela, o movimento.

Paula Molinari possui uma pesquisa pautada nas ideias de Alfred Wolfsohn, notório professor alemão de canto, e entende a voz como uma unidade que consegue agregar e compor diversos sentidos e significados, uma síntese de expressões imagéticas. A voz funciona como uma mediação do mundo individual e coletivo, potencializa e transforma em arte o que foi vivido. A voz está composta de memórias que ampliam nossa possibilidade de criar (MOLINARI, 2013). Na oficina, a Professora Paula Molinari ia dando pitadas da sua pesquisa, mas optei por conhecer o seu trabalho escrito só depois de vivenciar a prática, o que foi ótimo, pois tive oportunidade de tecer minhas próprias conclusões diante o que foi vivido. Foram muitos jogos marcantes e ricos, mas um em particular ficou na minha memória por ter me mostrado a capacidade de compartilhar imagens através da voz. Foi proposto que a gente escolhesse uma pessoa e formasse uma dupla, a dupla se sentava um de frente para o outro, uma pessoa por vez cantava intuitivamente para aquela que estava sentada de olhos fechados. O canto era composto apenas pela melodia, devíamos passear pelo corpo da pessoa como se sentíssemos o local exato de parar e se dedicar por um momento. De olhos fechados era como se o corpo da minha dupla emitisse um calor em pontos específicos e quando eu sentia isso eu parava e cantava até dissipar a temperatura. Nessa prática foi possível perceber a conexão com meu parceiro, a formação de imagens compartilhadas e a potência da vibração vocal direcionada a determinada parte do corpo. Quando abrimos os olhos e conversamos, meu parceiro disse imediatamente ter visualizado o mar, embarcações e coincidiu com o que eu também tinha visualizado na hora de cantar.

Paula Molinari, não solicitou em nenhum momento que a gente visualizasse nada, apenas cantasse, e isso foi o achado mais fantástico da prática. Perguntei sobre essa sensação de cura através da vibração das ondas sonoras emitidas pela voz e ela disse que sim, isso era uma ramificação dos estudos de Alfred Wolfsohn, mas não adentrou mais que isso. Esta oficina

⁵³ Professora Doutora Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari, atualmente é professora do Curso de Licenciatura em Linguagens e Códigos/Música da UFMA - Universidade Federal do Maranhão. A oficina ocorreu onde, quando, quem era o público?

serviu para me mostrar o poder do canto, das vibrações e das formações de imagens, coisas que ainda não tinha pensado, já que estava bem no início dos meus estudos.

*A casa de mamãe é debaixo d'água
 A casa de mamãe é debaixo d'água
 Debaixo d'água, por cima da areia
 Tem ouro, mamãe, tem prata
 Tem diamante que nos alumeia*⁵⁴

Acho engraçado como às vezes eu me preparo toda para cantar uma canção e *na hora* *H* sai outra, não sei explicar, é como se as canções tivessem vida própria na minha boca, no meu tocar. É como se elas escolhessem a hora de chegar e a hora de sair. Foi com a canção acima que eu apresentei minha pesquisa à minha turma de doutorado na disciplina de Pesquisa em Artes Cênicas. Nessa ocasião, meu interesse foi reunir meus colegas de sala e apresentar algo a mais que a teoria envolta das canções, a intenção era levar a canção e cantar com eles na sala para compartilhar um pouco da alegria e da energia que emana neste ato de cantar. Em roda, com meu pandeiro, comecei a cantar para que, a partir do canto, pudesse em seguida apresentar a pesquisa. Na primeira entoação senti que algo acontecia com uma colega, olhei e vi suas mãos fechadas, a cabeça um pouco baixa, o corpo como se estivesse se prendendo. Minha colega saiu da sala. Eu terminei de cantar, cantei mais algumas outras canções, nós arriscamos alguns passos, um balançar de corpo e nos sentamos. Nesse momento, minha colega voltou e eis que chega uma observação que me faz ter cuidado e aprofundar meus estudos, junto com meus mais velhos na capoeira e com o exemplo de Mestra Janja, pois cada vez que o Grupo Nzinga pretende usar uma canção de terreiro na roda, antes, a Mestra pede permissão ao Tatá (Pai de Santo do Terreiro do qual a Mestra é vinculada), para assim, poder cantá-la.

Esta colega de sala pertence à religião da Umbanda, uma religião de matriz africana fundada no Brasil que mistura credos do cristianismo, do candomblé, do espiritismo, entre outros, dependendo muito do lugar e de quem rege a casa de Umbanda. Ela informou que a canção que eu cantei era um ponto, os pontos são cantos que chamam as entidades dentro do terreiro de Umbanda e que ela, como médium, quase incorporou. Por um momento eu parei e

⁵⁴ ``Sobrado de Mamãe" ou como eu aprendi 'Casa de Mamãe' é uma canção cantada dentro dos grupos de capoeira e que deriva como tantas outras das religiões de matriz africana. Você pode ouvir a versão cantada pelo Mestre Marrom disponível no link: <
https://www.youtube.com/watch?v=RStFUB7Ybro&t=52s&ab_channel=evilrobot>

me perguntei porque isso tinha acontecido, já que meu intuito estava muito distante de trabalhar com questões religiosas. Disse que eu devia rever as canções e os significados de cada uma para que isso não acontecesse com outras pessoas.

Como já foi falado, de fato existe um trânsito entre as canções da capoeira, dos terreiros e das rodas de samba. Elas estão presentes em diferentes contextos culturais e vêm sofrendo suas adaptações devidas, sendo cantadas e tocadas até onde são permitidas serem cantadas e tocadas.

Algumas colegas mais velhas da capoeira já relataram terem presenciado algum evento de incorporação em roda e elas me disseram que já presenciaram em roda de rua alguns eventos como esses e que sentem, quando estão jogando, que não estão sozinhas, como se algo além da matéria estivesse se movendo naquele momento.

Flávia Diniz afirma, segundo Roger Bastide (2001, p.3) o ‘transe de possessão’ é considerado um ‘fenômeno normal’ principalmente para algumas civilizações da região Africana, os modelos que regulam e constituem o transe já fazem parte dessas culturas e do cotidiano do lugar. No Brasil, o transe pode vir denominado de várias formas: ‘transe de possessão’, ‘transe de incorporação’, ‘transe de inspiração’, ‘transe com diálogo’, ‘transe sem diálogo’, ‘transe mediúnico’, dependendo da religião ou doutrina que ocorra, se Candomblé, Umbanda, Espiritismo Kardecista, entre outras. “No ‘transe de possessão’, a divindade, entidade ou espírito, ‘desce’ até o sujeito, que o ‘incorpora’, permanecendo semiconsciente ou inconsciente e tendo alterada sua personalidade, sentidos, comportamento, percepção e memória.” (DINIZ, 2020, p.419)

É importante entender que as canções da capoeira possuem suas raízes ancoradas numa história, numa cultura, numa forma de pensar e sobretudo numa ancestralidade. Cantar é movimentar passado, presente e futuro, concretizados e expandidos através da verbalização das letras e da melodia das canções.

6.4 As canções na preparação de atores do espetáculo ‘Pulsações’

Imagem 15 - Ficha Técnica do Espetáculo Pulsações

FICHA TÉCNICA

Concepção/Criação/Encenação: Érico José, Giovanna Boliveira e Rebeca de Oliveira
 Dramaturgia: Érico José, Giovanna Boliveira e Rebeca de Oliveira
 Direção Musical, Trilha Sonora, Composições: Luciano Salvador Bahia
 Assistente de Encenação: Maony Reis
 Atuação: Giovanna Boliveira e Rebeca de Oliveira
 Canto: Aline Lobo
 Preparação de Elenco e Iluminação: Érico José
 Preparação Corporal, Coreografias: Cecília Accioly
 Preparação de Vocalidade: Mônica Leite
 Direção de Arte (cenografia, figurino, maquiagem, adereços): Renata Cardoso
 Equipe de Direção de Arte: Lucas de Souza Oliveira e Gustoyle
 Costureiras: Marcia Cardoso e Graça Calazans
 Operação de luz: Sandro Souza
 Operação de som: Maony Reis
 Contrarregagem: Silas Menezes
 Fotografias: Gustoyle
 Filmagem e edição de teaser: Pedro Dell'Orto
 Design e Layout: Estúdio Criativo Apará
 Produção: Érico José, Clarissa Gonçalves, Igor Carv, Giovanna Boliveira e Rebeca de Oliveira
 Produção Cultural: Ebó Coletivo e COLE - Coletivo Livre de

Patrocinadores:

Aqui, compartilho minha experiência como preparadora de vocalidades no espetáculo ‘Pulsações’, resultado da disciplina Interpretação I do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA. O espetáculo, inspirado no texto ‘Um sopro de Vida’ da autora Clarice Lispector, teve concepção, criação, encenação e dramaturgia partilhadas entre o Professor Dr. Érico José S. de Oliveira e as atrizes Giovanna Boliveira e Rebeca de Oliveira. Ainda contou com uma equipe formada por profissionais e colaboradores, professoras, alunos do curso de graduação em teatro, da fotografia e da música. O objetivo desta experiência, além de colaborar com a formação prática das atrizes no preparo do espetáculo, foi colocar em prática a minha pesquisa de doutorado em andamento, fazer o uso das canções da capoeira e do maculelê, acreditando que este contato pudesse ampliar as possibilidades de experimentação e de autoconhecimento corpóreo/vocal das atrizes.

O espetáculo Pulsações foi inspirado no texto ‘Um sopro de Vida’ da escritora Clarice Lispector, escrito a partir de fragmentos de criação (segundo a autora) e foi finalizado às vésperas da sua morte em 1977. Trata do universo feminino que se passa na perspectiva e sob

o olhar das atrizes, trazendo à cena felicidades, frustrações angústias e questionamentos. Dessa forma, o espetáculo reuniu fragmentos de outros textos, como por exemplo, falas da personagem Nina, da peça A Gaivota de Tchekhov, e de Nora, da Casa de Boneca de Ibsen. A encenação vinha de um desejo pulsante de falar de questões femininas, da terra, da mãe, do teatro e das mulheres que fazem e vivem os labores da cena. Desejo que nasce, principalmente, das alunas e agora recém-formadas atrizes participantes do processo. Aceitei como um presente o convite para partilhar e compor a equipe do espetáculo, com o objetivo de vivenciar com as participantes um pouco do universo do qual estou me debruçando atualmente: a pesquisa sobre a utilização das canções da capoeira e do maculelê como habilidades que ampliam as possibilidades das artistas da cena, no que se refere ao trabalho corpóreo/vocal.

Três passos nortearam minhas escolhas para as práticas que estava a se desenvolver a partir das canções: conduzir as atrizes a uma (re)conexão consigo mesmas, uma conexão entre as duas e por fim com o público. Para mim, isso só seria possível com o entendimento e (re)ligação com espaço, espaço este muito além da sala de ensaio ou espaço cênico, um espaço global – universal e que compõe os seres, que poderia ser acessado através dos cantos e da movimentação das atrizes diante de uma pesquisa pessoal ao longo da vivência.

Tudo era experimentação, mesmo com uma proposta já traçada e mais confiante do que a primeira oficina na Caixa Cultural. Trabalhar com atrizes em formação solicitava uma outra didática, diferente daquela usada para não atores. A respostas aos estímulos chegavam bem mais rápido e as exigências do trabalho também eram maiores, no sentido de que podíamos alcançar voos maiores, pois tínhamos mais recursos criativos para isso. Porém, segundo as atrizes, seria a primeira vez que participavam de um processo em que se usavam as canções e os movimentos da capoeira e do maculelê como preparo corpóreo/vocal dentro de uma montagem de um espetáculo. Algumas aproximações são importantes de serem pontuadas, uma das atrizes já tinha praticado capoeira há algum tempo e a outra tinha proximidade com religiões de matriz africana. É importante saber disso, pois diz muito para mim, na forma como elas recebiam as canções e as ligações imagéticas que faziam durante o jogo, de maneira que existe uma memória afetiva com as canções cantadas na própria capoeira ou daquelas que advém dos terreiros de candomblé.

Nossos encontros duraram mais ou menos 16h, divididos em 4 dias. No primeiro momento tive o cuidado de indagar: que corpo seriam aqueles, quais as experiências, as práticas e os cuidados que deveriam ser tomados? Como poderia, através da minha proposta, potencializá-los? Óbvio que eu não consegui respostas para todas estas indagações, mas a partir delas pude conhecer um pouco das atrizes, primeiro com o que me disseram, depois através do

movimento e do canto (prática). Uma delas começou a praticar capoeira e com pouco tempo parou, porque estava com um probleminha no joelho onde era necessário um pouco mais de cuidado. A outra fazia tratamento nas pregas vocais, onde existiam fissuras, o que exigia um cuidado grande na hora do canto e da fala. Havia o interesse em trabalhar movimentos a partir da coluna, que evidenciasse o quadril e o enraizamento dos pés em ambas as atrizes. As duas alunas/atrizes possuíam ligação com religião de matriz africana, com a terra e com elementos da natureza. Elas também achavam desafiador tocar, cantar, falar e se movimentar. O trabalho corpóreo/vocal exige muita sensibilidade. E mesmo com a aula planejada, só as descobertas vividas e experimentadas durante o processo poderiam nortear as demandas e as especificidades de cada uma.

Para nós, artistas da cena, o que adianta ter um corpo se não temos consciência de suas potencialidades? No corpo encontramos matéria prima necessária para nosso trabalho, basta sabermos usá-lo da melhor forma possível. Foi com este questionamento e esta afirmação que iniciamos os exercícios de autoconsciência, trazidos pela respiração e o contato com o chão. Deste modo, sempre iniciamos pelo inspirar e o expirar, por vezes de forma guiada e outras de maneira livre, almejando fazer com que este ar fosse aos poucos regendo a energia do corpo até chegar em um canto, em uma fala, em um canto/falado e no movimento – todos juntos. A experiência era conduzida pela marcação do tempo e de sinais sonoros que indicam o momento de sua execução: de parar, de mudar o sentido do deslocamento, mudar o movimento etc. Com a repetição, as atrizes encontraram o seu modo pessoal de executar as indicações e aos poucos descobriram outras possibilidades, de modo que as minhas intervenções se faziam cada vez menos necessárias. Durante a vivência surgiam sonorizações e movimentos corporais interessantes que, depois de findas as descobertas surgidas durante o jogo, perdendo-se-iam, sendo difícil de recuperá-los, de voltar ao estado e a energia empreendida durante o momento da sua execução, e isto foi algo que me preocupou. Com a orientação do Professor Érico passei a usar comandos, como: - Registra esta sensação! – Registra este movimento! – Registra este som!, nos momentos que fosse apresentado algo que pudesse ser melhor explorado, apreendido e retomado. E este ato aparentemente simples fez toda diferença, pois mesmo sem objetivar levar o que estávamos descobrindo na prática, necessariamente para o espetáculo propriamente dito, as sensações eram despertadas e memorizadas no corpo, constituindo-se como memória muscular e afetiva. E o que isso significa? Significa que cada vez que elas paravam de realizar o jogo proposto a retomada se tornava mais verdadeira, mais fluida e, de alguma forma, mais sentida, pois estava lá, era concreta, uma realidade corpóreo/vocal. As atrizes podiam escolher o que era necessário para retomada da experiência, se um movimento, se uma canção, um

vocalize ou mesmo tudo junto, que na maioria das vezes seria, pois todo este conjunto indissociável só é separado para melhor entender e registrar no papel. No corpo não há compartimentos, tudo é corpo/sujeito. Um corpo presente, consciente e que responde aos estímulos internos e externos do lugar, que se faz memória em movimento e som.

Agora, gostaria de compartilhar um pouco como foi organizada a vivência durante os quatro encontros. Quais canções e quais jogos foram levados à prática e os motivos de se fazerem presentes. Antes, preciso dizer que o fato de utilizar alguns movimentos da capoeira e do maculelê para uma finalidade cênica não me faz, de forma nenhuma, Mestre ou Professora de ambas as práticas relatadas. Minha experiência com esses dois universos de saberes e práticas é como aprendiz, uma aprendiz que também é Atriz e Professora de Teatro que, a partir do meu corpo e de minhas percepções, utiliza elementos importantes encontrados na capoeira e no maculelê, que julgo contribuir para a experimentação e ampliação das práticas cênicas.

Nessa preparação das atrizes, usei como tema norteador o título: ‘Quando eu me ligo com a terra eu me ligo com o outro’, deste modo, a experiência teve como objetivo central: propiciar uma vivência prática a partir da utilização de canções de matriz afro-indígenas e jogos de improvisação que despertam memórias corpóreo/vocais, contribuindo para a construção sonora, corporal e textual. Levando em consideração as indicações, vontades e desejos trazidos por Érico e pelas atrizes envolvidas.

Depois do primeiro encontro, cada jogo proposto nas demais aulas serviam para aprofundar e aprimorar os já realizados, com característica gradual, os elementos iam se complexificando exigindo e desafiando as atrizes. Atribuo o resultado alcançado à repetição e à exploração das possibilidades do corpo numa investigação contínua que não se finda nesta experiência. A seguir irei descrever como foi didaticamente organizada a minha intervenção:

Primeiro Momento - Respiração:

O início do encontro se deu com uma breve apresentação sobre a importância da respiração para as artistas da cena. Logo em seguida, de pé, foi sugerido através da inspiração e expiração, que as alunas prestassem uma atenção inicial de como estava sua respiração, antes de começar os jogos. Ainda paradas, com pés paralelos, joelhos levemente flexionados e quadril solto, ainda com foco na respiração, iniciamos nossa primeira canção (Ojó Ibì)⁵⁵. Em dupla,

⁵⁵ Grupo Ofá. Ojó Ibì. CD Odum Orin ‘Festa da Música’ – Faixa 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-M2FF2WaOHo>> Acesso em: 08 abr. 2022.

mantendo o olhar, as atrizes deveriam cantar e se movimentar uma de frente para a outra, mantendo sempre o olhar. Este jogo foi inspirado no movimento da Ginga da Capoeira, onde os participantes movimentam, cantam, improvisam e, sobretudo, dialogam corporalmente um com o outro sem perder o foco do ‘adversário’. Porém, a única indicação dada foi a de que as atrizes mantivessem os olhares, assim o canto e o movimento iam sofrendo interferências e variações entre si.

Segundo Momento – Movimento e Palavras

O objetivo desse encontro foi fazer com que as atrizes se apropriassem de alguns movimentos da capoeira (ginga, meia lua de frente, meia lua de compasso, cocorinha, rolê e aú)⁵⁶, para que aos poucos ela pudessem reelaborar, recriar partituras outras inspiradas no movimento da capoeira, unidas com partículas das canções que seriam compartilhadas durante o encontro. Essa experiência contribui para ampliar o arcabouço criativo, sem a necessidade de ser utilizado no espetáculo, porém as atrizes se colocam no lugar de intérpretes criadoras, que puderam posteriormente lançar mão dos resultados encontrados na prática. Para a execução dos movimentos foi indicado dar ênfase ao enraizamento dos pés e o movimento do quadril. Foi sugerido, também, repetir o movimento até que estivesse sendo executado de forma orgânica pelo corpo. Durante este jogo tínhamos um aparelho de som tocando músicas⁵⁷ da capoeira, então foi solicitado às atrizes que reelaborassem os movimentos, levando em consideração o corpo e a criação de cada uma. Após, foi solicitado que elas escolhessem um fragmento das letras que estavam sendo cantadas e compusessem suas partituras corpóreo/vocais. Neste segundo momento, as palavras provinham das canções da capoeira que estavam sendo tocadas no momento em que as atrizes ainda experimentavam os movimentos apresentados; no momento seguinte, a música gravada deu lugar a criação sonora que devagar se transforma em

⁵⁶ Esta mesma sequência foi utilizada na oficina na Caixa Cultural, conforme relatei. No livro ‘O corpo na Capoeira: fundamentação operacional dos movimentos básicos da capoeira’ – volume 3 o escritor Eusébio Lôbo da Silva (Mestre Pavão) descreve com bastante detalhe todas as funções e como acontece cada movimento desses e muitos outros.

⁵⁷ Nesse momento estava tocando uma compilação de canções de capoeira que estão no CD Completo do Nzinga Capoeira Angola disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oKyhcBmUHsg&t=3619s&ab_channel=CapoeiraHist%C3%B3ria> Acesso em: 14 de out. 2021, também no ‘Só Corridos de Capoeira com M. Azul, M. Barão, M. Suassuna e M. Acordeon’ disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A6HmH4x0Bh4&t=48s&ab_channel=SOMDACAPOEIRA> Acesso em: 14 de out. 2021.

palavras, frases ou movimentos. Assim, o movimento (ou a sensação do movimento) podia se concretizar em forma de palavra e a palavra podia se concretizar em forma de movimento.

Terceiro Momento – Quando me ligo com a terra eu me ligo com o outro

Neste terceiro momento foi feito um apanhado de toda a aula, lembrando como estavam inicialmente (corpo, respiração, estado emocional, etc.). Sentadas uma de frente para a outra, de olhos fechados, pedi para que imaginassem estar em um lugar tranquilo, com árvores, água... Ao longe, elas podiam ouvir uma canção e um toque, esse toque se aproximava e aos poucos elas podiam verbalizar esse som – poderiam transformar em som a imagem visualizada. Após, através da indicação, uma delas ofertava o som para quem continuava de olhos fechados. O som “passeava” por diferentes partes do corpo, como se todo o corpo escutasse, depois invertemos e quem estava de olho fechado passou a ofertar a canção.⁵⁸

Quarto Momento – Respiração/ Despertar o corpo/ alongar com os movimentos da capoeira

***Indicações:** Todo corpo deve estar vivo, quando uma parte começa a se movimentar ela não deve parar.

Deitadas, focadas na respiração, cada inspiração ou expiração deve impulsionar ou relaxar alguma parte do corpo e com isso gerar movimento, esses movimentos devem vir com um som e devem ser fluidos. Movimento e som devem ser contínuos. Aos poucos devem explorar outros planos ao passo que também exploram a sonorização, variando em altura, intensidade e duração. Movimentos e sons devem ser repetidos das formas mais variadas possíveis. Aos poucos o som pode chegar a virar uma palavra, uma frase, parte de um texto, uma canção. Assim, quando o som se faz texto-cantado, verbalizado em forma de palavras, começamos a explorá-lo a partir do movimento: correr, para, pular, saltar, tremer, rodar, balançar, dançar...

***Indicações:** A voz deve acompanhar o estado do corpo, porque é uma coisa só...

Em base, devemos imaginar que estamos criando raízes no chão, cada vez que levantamos os pés é como se as raízes fossem puxadas, arrancadas. Aos poucos esses pés

⁵⁸ Este jogo foi uma reverberação da oficina vivenciada com a Professora Paula Molinari, como relatei anteriormente. O ato de ‘ofertar a canção’ diz respeito a intensão de presentear, estar em comunhão com a outra pessoa, compartilhar sentimentos e sensações através da canção.

começam a se movimentar, sem perder a energia do jogo anterior, prestando atenção no peso dos pés e no alinhamento do quadril. Retomamos lentamente os sons e as frases criadas. Um objeto foi inserido (bola pesada feita de terra, envolvida com plástico em seu interior e tecido no exterior) e o texto agora ganha ritmo e direção. Antes de passar a bola,⁵⁹ deve existir intenção, a fala e/ou canto pode ser rápido, pausado, rolando, etc. Sempre prestando atenção no quadril, nos pés e na respiração.

***Indicações:** todo o corpo deve estar atento... Todo corpo fala...

Mantendo a mesma base de apoio (com joelhos semiflexionados), com o uso da grima⁶⁰, dividimos a dupla em A e B. A pessoa A deveria segurar a grima e conduzir o movimento. A pessoa B deveria manter o foco na ponta da grima de modo a movimentar-se de acordo com a condução de A. A proposta foi explorar os diferentes planos, diferentes intensidades de movimentos e diferentes formas de falar o texto, pois neste momento trazíamos fragmentos ou mesmo parte do texto do espetáculo “Um Sopro de Vida”. Outra variação do jogo foi de frente uma para a outra, aqui as atrizes podiam alternar as batidas das grimas com o levantar das pernas, sem perder o olhar. Este jogo foi feito de várias formas: só com a batida das grimas, as batidas das grimas e os sons, sem grima e sem som. É importante ressaltar que o jogo sempre começa com as canções de forma gravada e/ou cantada por mim e por quem participa, aos poucos (neste caso) a melodia, ou parte da canção, começava a compor partes do texto do espetáculo, o intuito foi expandir a possibilidade do uso do texto, mesclado com o uso das canções unidos com o movimento.

Quinto Momento - Apresentar o que foi construído

Retomar o que foi construído é um passo importante na pesquisa de atriz, é nesse momento que a gente percebe o que de fato fez mais sentido corporalmente falando. Então, para

⁵⁹ Ao passar a bola as atrizes deveriam manter os joelhos semiflexionados, realizando o contato visual antes de arremessar. Ao receber a bola, todo o corpo deveria responder aquele impulso transmitido pelo peso do objeto, o corpo podia ter a necessidade de se deslocar, de agachar, de girar, de flexionar ainda mais os joelhos, etc.

⁶⁰ A grima, como falei anteriormente, é um bastão de madeira usado para dançar maculelê. No grupo de Capoeira Canoa Grande do qual tive contato pela primeira vez com a dança em Igarassu-PE, nós usamos a beriba, a mesma madeira que confecciona o berimbau, para fazer a grima por ser uma madeira muito forte e resistente. Nas oficinas posso utilizar qualquer outro tipo de madeira, até mesmo cabo de vassoura cortada, o importante é ter a madeira para fazer a marcação do tempo e compor a sonoridade da música através das batidas e se fazer útil, enquanto instrumento percussivo, ao mesmo tempo que é objeto cênico.

exercitar essa memória e apresentar os resultados criativos encontrados durante os jogos, em cada encontro reservamos um momento para fazer um apanhado do que tínhamos acabado de vivenciar. Para isso era preciso que as atrizes conseguissem retomar os achados criativos que iam sendo descobertos à medida que elas realizavam as dinâmicas propostas, por isso que as pausas, o tempo para tomada de consciência, eram tão importantes. Era como se esse intervalo de tempo permitisse um assentamento das emoções proporcionadas pelo fluxo criativo e oportunizasse as atrizes a reelaborar o que acabara de ser concebido. O conselho de solicitar, no ato do jogo, que o movimento e som fossem memorizados surtiu efeito de modo a não deixar as qualidades alcançadas se perderem para que, a partir delas, outras possibilidades pudessem ser vislumbradas. Dessa maneira, realizar algumas paradas no meio do ensaio para sinalizar que o que estava sendo criado era interessante e que devia ser registrado se dava no intuito de orientar as atrizes o que podia ser mais explorado naquele ou em outros momentos da prática. Esse tipo de condução se mostra estritamente importante para que não se perca com grande facilidade os resultados alcançados pela prática.

Sexto Momento - Tocar, cantar e dançar. Falar cantando, falar dançando, falar tocando

Neste dia iniciamos nossa prática acordando nossa voz com um exercício tradicional de 'besourinho'⁶¹ para relaxar os lábios, desobstruir as vias aéreas, consiste em inspirar e soltar o ar pela boca fazendo um besourinho. Outro exercício para articulação foi fazer o som de TRIMMM constantemente enquanto tremia-se a língua. Por último, emitir o som para um ponto da sala como se a voz pudesse alcançar este ponto. Estes exercícios básicos usados tanto no teatro quanto no canto servem, na minha concepção, para acordar a voz, mas sem a intenção de permanecer ou tomar um grande tempo dos encontros com eles, pois o interessante neste trabalho é de fato o depois, o que acontece quando há integração do ato de cantar e os movimentos corporais e como as atrizes conseguem administrar essa voz preenchida de ação e sentimento produzidos pelas subjetividades criativas de cada uma no contato com as canções da capoeira.

⁶¹ Esse exercício é muito usado no teatro para desobstrução das vias aéreas e relaxamento dos lábios, na promoção de uma boa dicção. Na fonoaudiologia, segundo Ribeiro (2016), este exercício consiste na emissão vibrante dos sons através do movimento dos lábios, assim como o exercício de TRIMMM (que imita o toque do telefone) é a emissão de som a partir do tremor vibrante da língua. Ambos são considerados exercícios de aquecimento vocal e devem ser realizados antes de qualquer prática que exija o uso excessivo da fala, ajudando a diminuir o desconforto e a rouquidão.

Depois do “despertar”⁶² do nosso aparelho vocal, relembramos os movimentos da capoeira junto com a vocalização das canções. Adiante partimos para um jogo onde todos os movimentos deveriam ser narrados pelas atrizes, suscitando várias demandas no momento de realização do jogo, onde o ato de narrar demandava, definir o que seria feito, logo depois executar o que havia sido definido e verbalizar. Por exemplo: a atriz decide que vai cair, ela pensa na ação, depois executa a ação e no momento da execução ela fala: - Estou caindo!

Esse jogo é um *continuum* de ações que exige, além atenção do que se deve fazer, também, o conjunto de sensações que ele proporciona ao corpo. O falar e o fazer se influenciam mutuamente, ficando difícil distinguir o que determina o que. Assim como as canções e os movimentos da capoeira que não são descolados um do outro, são essenciais juntos.

Em seguida, com os bastões, relembramos os movimentos inspirados no maculelê, levando em consideração a marcação do ritmo com o uso da grima como parte da composição sonora, servindo como instrumento percussivo nos momentos da batida de uma na outra. Logo depois começamos a usar as bolas, citadas anteriormente, para tentar perceber como cada objeto interfere nos movimentos. O jogo foi trabalhar, em primeiro momento, com os objetos e posteriormente memorizar as sensações corporais e vocais alcançadas para que, sem ele, pudéssemos atingir o mesmo estado do corpo.

Em roda, cada uma foi convidada a tocar. Solicitei que levassem um pandeiro ou instrumento de percussão, para que pudéssemos unir, neste momento, todos os elementos que tínhamos vivenciado separados, ou seja: só movimentar, só cantar, só tocar. O desafio de realizar as três atividades juntas pode assustar um pouco no primeiro momento, principalmente quando não temos o costume de entender o corpo como um organismo vivo, com uma sabedoria própria e possuidor de uma autonomia. É como respirar, temos consciência, às vezes conseguimos controlar, mas deixamos acontecer naturalmente sem racionalizar. Essa foi a premissa para conseguirmos organizar o tocar, o cantar e o dançar. O falar cantando, falar dançando, falar tocando. Fomos por parte adicionando cada elemento e nos permitindo a cada comando para que aos poucos cada ação se tornasse orgânica em nós.

Assim, iniciamos com o toque de angola⁶³, paradas, só tocando, depois iniciamos os primeiros passos e do passo o nosso corpo foi embalado pela sonoridade que estava sendo

⁶² O ato de despertar não se aplica só a voz, ou seja, ao aparelho fonador, ele se aplica a todo o corpo. Cuidamos da voz como cuidamos de um braço, de uma perna, de uma articulação, que deve ser despertada – colocada pronta para uso – o corpo da atriz, assim como a da capoeirista, necessita dessa prontidão, desse corpo vivo, capaz de reagir aos estímulos que se submete.

⁶³ Segundo Rêgo (2015, p.80), a denominação de alguns toques na capoeira estão ligados a povos ou regiões africanas, ou mesmo “toques litúrgicos ou profanos que a capoeira se valeu como Benguela,

gerada; após, arriscamos cantarolar o toque, balbuciar um pouco até nos sentirmos confiantes de tentar cantar ou mesmo falar ou alternar canto e fala. Nesta dinâmica, quase uma brincadeira, a gente podia parar alguma ação caso se sentisse confusa, mas nunca parar totalmente. Exemplo: andar, cantar e tocar, se estivesse andando e cantando, e perdesse o toque, poderia parar de andar, continuar cantando e voltar a tocar, até se sentir segura para voltar a fazer as três ações ao mesmo tempo. É como na vida, o planeta não para diante dos problemas, tudo continua em constante movimento e vamos tentando aos poucos, com paciência e acolhimento a nós mesmos, gingar e reestruturar nosso equilíbrio. É como se dá o equilíbrio dinâmico da capoeira. Nos palcos, assim como na vida, o espetáculo não se pode parar. A atriz e o ator precisam sempre estar preparados para as adversidades e os acontecimentos da cena viva que acontece no agora. A prática aqui proposta se justifica por ser viva e, por ser viva, continua viva no corpo das atrizes, no meu corpo e no corpo de quem puder entrar em contato com ela. Tinha-se o intuito de ampliar as possibilidades criativas através de vivências que não necessariamente tivessem ligação com o texto trabalho, mas possibilitar elementos que pudessem ser usados na criação cênica.

Porém, Érico José, professor e diretor, ao observar nossa prática na sua função de encenador, extraía material criativo que ia surgindo no nosso trabalho da sala de ensaio. Minha função foi criar um ambiente de descobertas que partissem do trabalho corpóreo-vocal com a utilização das canções da capoeira e que, como todos podem ver, estende-se para outras canções como a do maculelê, canções do candomblé, canções indígenas, ou seja, canções que fazem parte do meu repertório como pessoa e como artista propositora da minha própria prática e que agora compartilho.

Angola, Ijexá e Gêge, isso sem falar nas combinações Angola em Gêge e Gêge-Ketu” O ‘toque de angola’, como aprendi no Grupo Nzinga, tem sua base melódica tocada no berimbau, acompanhada pelos demais instrumentos percussivos. Flávia Diniz (2010, p.122) elabora uma tabela onde destrincha bem em figuras o tempo de toque de cada instrumento. Ficando assim o do “pandeiro (• . . • . □ .)” onde (□) – tapa no centro do coro com os dedos e a palma da mão ligeiramente com a lateral de fora; (•) - som grave produzido com os dedos nas bordas do coro do pandeiro e (.) – silêncio. A autora ainda afirma que “Estes toques também podem ser ensinados e aprendidos “por boca”, com a repetição vocal, num processo mnemônico de ‘padrões silábicos’ ou ‘onomatopáicos’” e foi assim que eu aprendi, cantando o toque. Nesta pesquisa uso duas formas diferentes de acompanhar o toque de angola com o pandeiro a primeira exemplificada pela figuras de tempo da Flávia Diniz (2010), canto do toque: (tum, tum-tum, pá, tum) = representação figura: (• . . • . □ .) e a segunda canto do toque: (tum, pá, tum, tchirim) sendo que (tchirim representa o som extraído dos pratos de metal contido no pandeiro). Porém, a melhor forma de entender o toque de angola é ouvindo o áudio disponível no CD Nzinga (2003) pelo link: < <https://www.youtube.com/watch?v=VH5rSMMoFOk>>

6.5 Terra: vivência com a terra que me criei

Meu chão não me deixe só,
Venha comigo a cada dança a cada canto
Se faça presente nesta voz.
Minha Terra! Sois minhas e de tantos outros.
Giro.
Dou voltas nas memórias para que nunca as esqueça.

Todos os elementos, juntos, unidos.
Mundo... Planeta de voltas, planeta de voltas...
Mundo... Planeta de volta, planeta...

Semente plantada na terra
'Agoa', 'agoa' no ar
Se planta semente na terra
Um dia renascerá.

E tudo que renasce...

Tudo que renasce morre
E volta pra terra
Da terra tiramos alimento,
Alimento da terra...

Se um dia o sopro de vida foi dado a alguém,
Este mesmo sopro, que não é meu nem teu,
Será retirado de nós
Como brisa, leve que passa no ar...
Chove chuva e 'agoa' a terra, a terra, a terra, a terra.

A vídeo-performance ‘TERRA’⁶⁴ é fruto criativo da pandemia de COVID-19 e a pesquisa com as canções. Foi concebido para ser apresentado em maio no Congresso Virtual da UFBA 2020, momento que ainda não sabíamos como ficaria, como teríamos que reinventar a nossa vida artística e a acadêmica de modo remoto. Mas esta não é a única peculiaridade de ‘TERRA’, que já estava sendo almejada, sonhada e planejada, porém sem saber muito bem como iria acontecer. Muitas possibilidades passaram pela minha cabeça, menos o seu formato audiovisual, em plena pandemia que desestruturava a todos emocionalmente e no meu caso me colocava confinada na casa dos meus pais, local onde morei até 25 anos. Envolta nos meus pensamentos, nas minhas lembranças, em angústias pessoais, não fazia sentido trazer a letra de uma canção, mas dar vida a minha própria voz literalmente. Permiti-me criar a partir dos toques que embalavam a minha pesquisa.

Reuni a gravação da oficina de Maculelê que fiz em 2019 com Mestre Macaco de Santo Amaro, meu toque de pandeiro e improvisei de forma livre, deixei que a letra se fizesse presente. Nada foi planejado, o gravador estava ligado para registrar minhas criações. Parecia que já estava pronto, só faltava eu cantar. A poesia saiu num rompante e depois da canção tudo fez sentido pra mim. O lugar em que eu estava e as imagens se fizeram presentes para compor o vídeo. O giro, a roda, o movimento circular espiralado, a terra, o nascer, o morrer. Sentimentos tão presentes e, de certa forma latentes, naquele momento só poderiam transparecer na minha criação.

Meu interesse naquele momento, depois da canção viva e presente guiando o trabalho, foi utilizar materiais simples da minha própria convivência e que fizessem sentido e significado para mim. O quintal da casa dos meus pais, a areia preta e que conta as histórias da minha infância. (A terra) que nos acolhe desde o início da vida até ao fim. Meu vasinho de conchas recolhidas em diversas praias e momentos. O fogo elemento que transmuta e transforma. As plantas, as palhas de bananeira, as pedras, os bichos, tudo ali fala de mim, conseqüentemente da pesquisa e das canções que trazem à tona vozes, histórias muitas vezes silenciadas.

Meu interesse aqui não é explicar minha criação, pois acredito que ela já fala por si só. É mesmo o que existe de mais íntimo, criativo e significante em mim, que pode ser totalmente diferente para aquele ou aquela que assisti.

⁶⁴ Colocar a ficha técnica e comentar sobre a circulação da obra.

Ofereço ‘TERRA’⁶⁵ ao meu avô como ritual de passagem⁶⁶ e preparação para o que estava por vir meses depois de gravado. Simbolizando que nada é vão, tudo está estritamente conectado e que os rituais nos ajudam a entender e alargar os passos de nossa caminhada neste mundo, nesta terra que se faz presente no nosso corpo~voz.

*

Neste capítulo, ‘*Poéticas de um corpo que canta*’, relatei a pesquisa poética, construída mediante a experimentação vivenciada artisticamente através do corpo pelo ato de cantar e, também, pelo fluxo corpóreo~vocal que potencializa a criação artística – a criação cênica. No capítulo falei sobre os caminhos que trilhei e as descobertas que fiz para conceber esta pesquisa, a partir da apresentação de algumas abordagens acerca do conceito de poética, do qual chego ao entendimento de que as poéticas construídas nesta pesquisa tiveram um direcionamento definidas pelas temáticas das canções escolhidas e dos jogos teatrais propostos. Essa composição tem a ver com os signos, símbolos e significados trazidos e atribuídos pelo corpo que canta, dança e vive, através de sua ancestralidade, de suas memórias e com o contexto cultural de cada uma e cada um que estiveram presentes nas vivências. Além disso, trouxe em formato de relato criativo o que foi vivido em meados de 2019, quando assumi as aulas de Artes no Colégio Estadual de Aplicação Anísio Teixeira – Salvador/BA, do qual comecei a ministrar aulas para alunos no 9º ano e do 1º ano do Ensino Fundamental e Médio e logo depois 3º Técnico em Informática, respectivamente. Na experiência, onde levava esporadicamente meu pandeiro e tentava conduzir as aulas em roda, cantando, observei como a capoeira era próxima até para aqueles que nunca tinham participado de roda de capoeira. A capoeira não fez parte do conteúdo programático, as canções foram cantadas sem muitas reflexões, pelo simples prazer de cantar e interagir um com o outro, porém foi possível perceber bastante entusiasmo e envolvimento de alguns alunos participantes e até um difícil debate sobre religiosidade, o que afastava os que tinham mais preconceito relativo às religiões de matriz africana.

Falei da minha primeira experiência, dentro da proposta deste trabalho, conduzindo atores e não atores, na Oficina *Poética de um corpo que canta*, em 2019, ofertados dentro do projeto Gente Arteira, patrocinado pela Caixa Cultural em Salvador/Ba. Também, tratei de outras vivências, dentro do percurso do processo de doutoramento com próprios colegas estudantes e fazedores de teatro e, para encerrar este grupo de experiência no formato de

⁶⁵ ‘TERRA’ - Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=nR2XO-qQwTY&t=1s&ab_channel=M%C3%B4nicaLeite-AtrizemProcessodeCria%C3%A7%C3%A3o> Acesso em: 14 jul. 2021

⁶⁶ ‘TERRA’ foi finalizado dia 16 maio de 2020 e meu avô partiu em setembro de 2020.

oficinas, relatei a experiência como Tirocinante na preparação de vocalidades do espetáculo ‘Pulsações’, sob orientação e direção do Professor Doutor Érico Oliveira e alunas atrizes do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da UFBA e como essas distintas experiências colaboraram com minha prática docente, no modo de enxergar melhores condições e abordagens a partir da utilização das canções como promotora de estados corpóreo~vocal.

Concluo o capítulo apresentando uma obra experimental de audiovisual concebida em casa (quintal de minha mãe em Igarassu/PE), em isolamento, da qual me voltei ao como atriz/cantadeira, entrando em contato com este quintal do qual cresci e passava longos períodos sentada debaixo dos *pés de árvores*. A relação com a morte, com a finitude da vida, aproximou-me ainda mais da cosmovisão Africana e do como nós ocidentais enxergávamos e nos relacionamos com nossa ancestralidade, com a natureza, com todos aqueles que vieram antes de nós e com a quantidade de coisas que ainda temos que aprender. No vídeo-performance, denominado ‘Terra’, cantei a morte e a finitude da vida. Saudei a natureza e o chão que nos acolhe, desde o momento do nosso nascimento até o último momento de nossa vida em carne. Saudei o tempo, o vento, o fogo, o espaço que é reservado para nós e nossas experiências. Percebi como somos seres ritualísticos e como os ritos de passagens são importantes. Em ‘Terra’ eu me preparava, mesmo sem saber, para me despedir do meu avô, pessoa que me ensinou a estudar, ser forte e seguir nos meus objetivos. Em ‘Terra’ eu ensaiei o ‘falar cantando’, como diz Leda Maria Martins, pois se eu estiver presente fisicamente neste mundo todos os outros estarão.

7 PARA CADA FIM UM RECOMEÇO

Esta pesquisa traz o experimento na forma de relato de criação de uma atriz, cantadeira, capoeirista e professora de teatro, sobre as canções da capoeira como núcleo dispositivo pedagógico. Para mim, é um chamamento poético-artístico-pedagógico o caminho de fazer arte através da palavra inscrita iniciada através do movimento e do canto. Estes anos de doutoramento e de investigação de mim mesma, do meu processo e do processo metodológico do ensino do teatro, abordado através das canções da capoeira, oportunizaram-me um reencontro com minhas raízes culturais, com minha ancestralidade e com minhas memórias, um despertar que desembocou e se expandiu no processo de criação corpóreo-vocal de atores e atrizes e também de conteúdo dentro do ensino básico formal, contemplando a lei 11.645/2008, que torna obrigatório o estudo da história e cultura indígena e afro-brasileiro nas escolas de ensino básico formal. Mais do que uma obrigação por lei, a experiência com as canções da capoeira dentro do teatro contrapõe a estrutura eurocentrada e colonizadora que rege os estudos teatrais e que visa contemplar um corpo, uma voz e uma realidade muito distantes das nossas raízes e referências culturais brasileiras.

Neste sentido, a pesquisa foi ganhando corpo e espaço, fazendo-me entender os porquês de trazer as canções da capoeira para dentro da prática teatral, e isso justifica buscar caminhos dentro da minha prática enquanto atriz e professora de teatro que possa descolonizar o pensamento e caminhar para uma abordagem do teatro mais decolonial, que em primeira instância visa minimizar o grande perigo de se contar a história de uma única forma, elucida diferentes maneiras de colocar em prática o ensino do teatro, e propõe outros caminhos na formação de atores e atrizes, como também nas escolhas de conteúdos e práticas dentro do ensino básico formal, bem como em outros contextos educacionais.

Nesta tese eu proponho uma ação pedagógica, na qual estão presentes três categorias de jogo, que são o jogo da capoeira, o jogo teatral e o estado de jogo de atrizes e atores, organizados através de uma prática lúdica, criativa (vivencial) que, a partir das canções da capoeira e das ações corpóreo~vocal advindas do reencontro vivo das memórias e das ancestralidades das pessoas envolvidas, instaurou estados de presença que, unidos ao jogo teatral, promoviam a elaboração e o compartilhamento dos processos criativos necessário para ampliação das habilidades de artistas da cena.

Esse percurso, que ainda precisa ser mais explorado e pesquisado, começa na revisão das nossas referências enquanto pesquisadoras e pesquisadores que somos, lembrando que é

preciso eleger e ter consciência das nossas escolhas enquanto posicionamento político diante da nossa realidade. Quando escolho autoras e autores negros e indígenas, em seus saberes corpóreo-vocais, eu afirmo a nossa potencialidade de produzir conhecimento dentro da diversidade do nosso país, valorizando nossa história, dando nome às fazedoras e aos fazedores da cultura no Brasil. Essa abordagem me aproxima de mim mesma e me gera o sentimento de pertencimento dentro da minha arte e da minha própria trajetória enquanto artista e professora e acredito que em muitos momentos (ou em todos) também aconteceu com as pessoas com as quais compartilhei e relatei nesta tese.

A escolha pelas canções da capoeira, como uma experiência, viva é criar uma ‘rasura’ no *modus operandi* convencional (eurocentrado), é deslocar, inquietar, colocar no centro (ou na roda) saberes que fundaram este país, porém que tentam a todo momento apagá-los pelo processo de dominação política, econômica, cultural, epistemológica e social regidos pelo processo colonial brasileiro. Minha proposta é de ação, de fuga, e mais uma vez de ‘rasura’, como diz Leda Martins, de uma estrutura que parte de preceitos de dominação intelectual baseado na dominação da escrita, racista e de exclusão social. Para ampliar o elo identitário, a noção de pertencimento, na tentativa de descolonizar o pensamento, o corpo, a estética, principalmente no que diz respeito ao repertório vocal e aos modos de entender este canto, numa perspectiva corpóreo~vocal.

Para além dos processos fisiológicos que regem a voz, os fatores emocionais, intelectuais, intuitivos, sociais, impactam diretamente na nossa forma de olhar o mundo, ser no mundo, entender o mundo e se relacionar no mundo. Por estes fatores, trabalhar com as canções da capoeira no teatro não foge do ‘trabalho do ator sobre si mesmo’, tão defendido por K. Stanislavski, porém o ‘si mesmo’ dentro da nossa cultura e dos nossos contextos e de poder aos poucos entender nossas referências e nossas metodologias, de se fazer e entender a arte (o Teatro), sem a tentativa de reproduzir e ser subserviente às teorias, práticas impostos e distantes da nossa história.

Nesse sentido, entender as epistemologias que regem o pensamento da capoeira, o conceito de ancestralidade, o resgate da memória, da identidade e da consciência do contexto cultural inserido, faz parte de um entendimento global (ser consciente no mundo) e do despertar corpóreo~vocal necessário no trabalho de artistas da cena e, conseqüentemente, de qualquer aluno que se proponha a participar da experiência proposta, vivida e revisitada pelas histórias das canções e pelo ato de dançar, tocar e se movimentar.

Sou tecelã de palavras, imagens, sons e movimentos e minha tentativa é criar enquanto dou aula e dar aula enquanto crio - encaro este trabalho como poesia acadêmica, resultado

inacabado dessa caminhada. Uma tessitura de descobertas vividas recolhidas aqui. Processo de um contexto pandêmico, caótico e talvez por isso favorável à criação. Meu canto é de um pássaro livre que voa, voa alto no bater das asas. Ele ginga com o vazio do céu e se mostra pronto a cada impulso necessário.

O vazio preenchido pelo silêncio das memórias, pelas histórias silenciadas se concretizam no embalar dos corpos e nas vozes que cantam e aparecem em formato de figura – uma pausa – na partitura musical que prova que o vazio não existe, que depende do olho e do olhar de quem lê e vê.

É o mar que desemboca, que leva e traz, nos movimentos das ondas. É o ar que entra nos meus pulmões e nos pulmões dos outros, dos outros e dos outros... De longe, estamos conectados e imbricados nessa energia que se chama vida e que está presente e se faz presença no corpo~voz de quem vive a arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 1 ed. Tradução: Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- AMARAL, João do. Arte descolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. **Revista Iberoamérica Social**, 2017. Disponível em: <<https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ouaprendendo-andar-pra-dancar/>>. Acesso em: 9 março 2022.
- BAGETI ZEIFERT, Anna P.; AGNOLETTI, Vitória. O Pensamento descolonial e a teoria dos direitos humanos: saberes e dignidades nas sociedades latino-americanas. **Revista Húmus**. v.9, n.26, 2016. Disponível em: <<http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/12077>> Acesso em: 23 mar. 2022.
- BELFANTE, Diego Bezerra. Besouro: de Valentão a Herói. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal/RN, 2013. Disponível em: <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364936565_ARQUIVO_BesourodeValentaoaheroi-textocompleto.pdf> Acesso em 14 mar. 2020.
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os Homens**: a máscara e a vertigem. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.
- CAMPO, Giuliano. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**: o legado de Jerzy Grotowski. Tradução Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.
- DINIZ, Flávia Cach. **Capoeira Angola**: identidade e trânsito musical. Salvador: Tese de Doutorado: Escola de Música -UFBA, 2011.
- DINIZ, Flávia. Capoeira, música e transe. In.: **Capoeira em múltiplos olhares**: estudos e pesquisas em jogo. Org. Antônio Liberac Cardoso Simões Pires, Francine Simplício Figueiredo, Paulo Andrade Magalhães Filho, Sara Abreu da Mata Machado. Cruz das Almas: EDUFRO, Belo Horizonte: Fino Traço, 2016. p. 337 – 352.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos** – Eletrônica. v. 10, n. 3, set. dez., 2010. (p. 321 – 326). Disponível em: <<https://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256/1721>> Acesso em: 27 mar. 2022.
- FERREIRA, Elizia Cristina. **Umbigo do mundo – subjetividade, arte e tempo**. Ensaios Filosóficos, Volume XV – julho/2017, p. 127 – 142. Acesso em: nov. 2020. Disponível em: <

http://ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo15/10_FERREIRA_Ensaio_Filosoficos_Volume_XV.pdf>

- FERREIRA, Emília Biancardi. **Ôlêlê Maculelê**. Ed. Especial. Brasília, 1969.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. **A sacralidade do mundo natural**. Tradução Makota Valdina Pinto. Disponível em: <https://estahorareall.files.wordpress.com/2015/07/dr-bunseki-fu-kiau-a-visc3a3o-bantu-kongo-da-sacralidade-do-mundo-natural.pdf> Acesso em: 23 set. 2021.
- GRANDOLPHO, Marcela. **A incorporação vocal do texto: técnicas psicofísicas para transformar texto em ação**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- HOLESGROVE, Thomas. **Organicidade e liberação da voz natural: princípios de uma técnica corporal de transmissão**. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP, 2014.
- HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. 4. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2007.
- LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira de Angola como treinamento para o ator**. Dissertação. UFBA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia. 2002.
- LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- LEITE DA SILVA, Mônica. **Corpo Transpassado: dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua**. Dissertação. UnB. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade de Brasília. 2017.
- MAFFESOLI, Michel. **A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia**. Tradução de Aluizio Ramos Trinta – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- MARTINS, Leda Maria. Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras UFMG**. n. 26. jun. p. 63 – 81. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>> Acesso em: 23 mar. 2022.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021.

- MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política**. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade, no 34, p. 287-324, 2008. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/desobediencia_epistemica_mignolo.pdf> Acesso em: 23 mar. 2022.
- NUNES, Sandra Meyer. **Pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator: Viewpoints em questão**. Revista DA Pesquisa (UDESC). Florianópolis/SC, Volume 1, Número 3, 2008. Disponível em: <http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/082_Sandra_Makowicki.pdf>. Acesso em 27 mar. 2022.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade: Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Fortaleza/CE: Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará. Tese de Doutorado, 2005.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. Epistemologia da Ancestralidade. **Entrelugares: Revista de Sociopética e Abordagens Afins**. v. 1, n. 2, mar/ago. 2009. Disponível em: <http://www.entrelugares.ufc.br/index.php?option=com_phocadownload&view=category&id=17:artigos&Itemid=12> Acesso em: 01 de abr. 2017.
- OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente**. Coleção X – Organização? Rafael Haddoock-Lobo – 1 ed. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021.
- PEREIRA, Sayonara e COSTA, Daniel Santos. Corpo, festa e performatividade: encruzilhadas e reflexões desde a oralidade popular brasileira. **Revista Moringa –Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPE, v.8, n.2, jul./dez, 2017, p. 43 – 55.
- RAMOS, Jarbas Siqueira. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, maio/ago. 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266066605>> Acesso em: 27 mar. 2022.
- RÊGO, Waldeloir, Capoeira Angola: Ensaios Etnográficos. 2. ed. Rio de Janeiro: MC&G, 2015. Disponível em: <<https://www.capoeirashop.fr/pt/blog/capoeira-angola-ensaio-socio-etnografico-waldeloir-rego-1968-n9>> Acesso em: 23 mar. 2022.
- RANGEL, Sônia Lucia. Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna Design Editora, 2009.
- RIBEIRO, V. V.; FRIGO, L. F.; BASTILHA, G. R.; CIELO, C. A. Aquecimento e desaquecimento vocais: revisão sistemática. **Rev. CEFAC**. nov. – dez., 2016, p. 1456 – 1465. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1982-0216201618617215>> Acesso em: 27 mar. 2022.

- SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki**: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. São Paulo/SP: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: Tese de Doutorado, 2019.
- SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na Capoeira**. v. 4, 2. ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- STOBBAERTS, Georges. **O corpo e a expressão teatral**. Recife: CEPE, 2014. p. 39 – 74.
- VARGENS, Meran Muniz da Costa. **A voz articulada pelo coração**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- ALENCAR, Valéria Decolonialidade ou Descolonização? Semelhanças, Diferenças e Propostas Pedagógicas não Hegemônicas Aula com Professora Valéria Alencar UFMU. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NuTJ6dulrWM&ab_channel=RSEducacao> Acesso em: 23 mar.2022.
- A VERDADEIRA HISTÓRIA DO MACULELÊ. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dmC-YiUbfzo&t=5s>> Acesso em: 13 de abr. 2019.
- ARAÚJO, Rosângela Janja Costa. Epistemologia da Ginga. IHAC - Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. YouTube, 26 abr. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CyVxa0Bzsqk&ab_channel=IHAC-InstitutodeHumanidades%2CArteseCi%C3%AAncias> Acesso em: 13 mar. 2022.
- BESOURO. [Direção de] João Daniel Tikhomiroff. Santo Amaro/BA, 2009. Filme (93 min). Publicado pelo canal PortalAfroxé. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iSkSrQH95ww>> Acesso em: 23 mar. 2022.
- KRENAK, Ailton. Aula 1 – Práticas Indígenas de Produção de Cuidado. 2021. Publicado pelo canal: Núcleo de Psicologia Comunitária e da Saúde (NUCS) – UFCG. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FEnc2arDpJg>> Acesso em: 27 mar. 2022.
- MACULELÊ A GRANDE HISTÓRIA – PELO HISTORIADOR ANTÔNIO LIBERAC. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xD0eqcad-3I>> Acesso em: 13 de abr. 2019.
- MACULELÊ COM MESTRE TONI VARGAS. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e5XZzmpSw3Y>> Acesso em: 13 de abr. 2019.
- MAKULELÊ: OS GUERREIROS QUE DANÇAM NO ESCURO. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vs7eUh-SYC0>> Acesso em: 13 de abr. 2019.

SANTANA, Tiganá. Entrevista com Tiganá Santana - Filosofia Contemporânea - Doutorado em Difusão do Conhecimento Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WTh2SmSAmLw&ab_channel=PPGDC-Rede> Acesso em: 23 set. 2021

VALDINA, Makota. Um jeito negro de ser e viver. 2012. Publicado pelo Canal Povo de Axé. – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sa0HXc48ylE&ab_channel=POVODEAX%C3%89>. Acesso em: 13 dez. 2022.

VALDINA, Makota. Ancestralidade por Makota Valdina, 2018. Publicado pelo Canal Agô – Música e Ancestralidade. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9l4diwjRbU&ab_channel=Ag%C3%B4-M%C3%BAasicaeAncestralidade>. Acesso em: 23 set. 2021

APÊNDICES

APÊNDICE A – Plano de Oficina na Caixa Cultural

| | |
|---|--------------------------|
| Plano de Oficina | 2018.2 |
| Público: Jovens e adultos | Carga Horária: 9h |
| Oficina: Poéticas de corpo que canta | |
| Professora: Mônica Leite | |
| EMENTA: | |
| <p>Vivência prática com jogos improvisacionais, visando a livre criação cênica a partir das canções da capoeira e do maculelê, como forma de despertar memórias corpóreo/vocais advindas das nossas experiências de vida e da nossa ancestralidade.</p> | |
| OBJETIVOS: | |
| <ul style="list-style-type: none"> - Propor uma prática voltada para a iniciação teatral a partir do uso das canções; - Trabalhar noções rítmicas, de percepção sonora e suas reverberações na movimentação do corpo e da voz; - Construir células cênicas a partir das improvisações realizadas na vivência. - Apresentar as células cênicas para livre apreciação na sala de aula. | |
| CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS: | |
| <ul style="list-style-type: none"> - Improvisação teatral a partir do jogo de roda; - Narrativas afro-indígena cantadas nas canções da capoeira e do maculelê; - Percepções rítmicas, sonoras e corporais; - Construções simbólicas a partir das memórias corpóreas/ vocal. | |
| METODOLOGIA: | |
| <p>A oficina utilizará canções vindas da capoeira e do maculelê que serão vivenciadas, sentidas e corporificadas a partir da utilização de jogos de improvisação trazidos por Viola Spolin, Maria Lúcia Pupo, viewpoints e do próprio jogo da capoeira e da dança do maculelê, a fim de despertar uma consciência corpóreo/vocal. Durante a prática utilizaremos aparelho de som, bastões e objetos diversos com intuito de experimentar e criar partituras corpóreo/vocais para a criação de células cênicas. Ao final de cada vivência as/os participantes poderão contribuir e expor suas sensações diante os jogos propostos.</p> | |
| MATERIAIS UTILIZADOS | |
| <ul style="list-style-type: none"> -Aparelho de Som, -Bastões, -Objetos de peso e outros. <p>*Bastões e outros objetos diversos são de responsabilidade da proponente.</p> | |
| CRITÉRIOS DE PARTICIPAÇÃO: | |
| Assiduidade e pontualidade. | |
| CRONOGRAMA | |

Aula 1 – Apresentação; dança circular com as canções; jogos de atenção (*softfocus*); aquecimento corpóreo/vocal; corporificando as canções e criando partituras individuais e em grupo, finalização, relaxamento, roda de conversa.

Aula 2 – Alongamento; dança circular com as canções, aquecimento corpóreo/vocal com movimentos da capoeira; jogo de atenção e consciência corporal e espacial. jogos com utilização de bastão. leitura de fragmentos de letra das canções, criação cênica a partir das dramaturgias contidas nas letras, finalização, relaxamento, roda de conversa

Aula 3 – Retomada dos dias anteriores, alongamento; dança circular com as canções, aquecimento corpóreo/vocal com movimentos da capoeira e do maculelê; jogo de atenção e consciência corporal e espacial. jogos com utilização de bastão. utilização dos fragmentos das canções, sonorização e apreciação das células cênicas criadas, finalização, relaxamento, roda de conversa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FERREIRA, Emília Biancardi. **Ôlêlê Maculelê**. Ed. Especial. Brasília, 1969.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1968.

LEITE DA SILVA, Mônica. Corpo Transpassado: dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua. Dissertação. UnB. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade de Brasília. 2017. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/25298/1/2017_M%C3%B4nicaLeitedaSilva.pdf> Acesso em: 22 mai. 2018.

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

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

SILVA, Eusébio Lôbo da. **O corpo na Capoeira**. v. 4, 2. ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. 2.ed. São Paulo Perspectiva, 2008



APÊNDICE B – Planos de Aula – ‘Pulsações’

Plano de Aula

| | |
|------------------------|--|
| Número | 01 e 02 |
| Aula | 14/08 2019 e 21/08/2019 |
| Ministrante | Mônica Leite da Silva |
| Instituição | Universidade Federal da Bahia |
| Turma | Interpretação Teatral |
| Período da aula | Aproximadamente 4h |
| Tema | Quando eu me ligo com a terra eu me ligo com o outro |
| Objetivos | <ul style="list-style-type: none"> • Propiciar uma vivência prática a partir da utilização de canções de matriz afro-indígena e exercícios de improvisação que despertam memórias corpóreo/vocais, que contribuam para a construção sonora corporale textual. |
| Conteúdos | <ul style="list-style-type: none"> • Consciência da respiração para o trabalho da artista da cena; • Utilização de canções indígenas para a construção sonora e integração do grupo; • Improvisação sonora a partir da criação do grupo; • Compreensão da voz como resultado do trabalho físico, emocional e cultural. |
| Metodologia | <p>Primeiro Momento - Respiração:</p> <p>O início do encontro se dará com uma breve apresentação sobre a importância da respiração para as artistas da cena. Logo em seguida será sugerido através de exercícios, que as alunas tomem consciência do estado de respiração inicial (antes dos movimentos). As alunas podem iniciar paradas e depois com movimento, sempre prestando atenção na respiração. Ainda com um foco na respiração cantaremos a canção (Ojò Igbì Orisà Re Wo) de início de trabalho. Em dupla, mantendo o olhar, as alunas deverão cantar e se movimentar uma de frente para a outra, mantendo sempre o olhar. *Esse jogo é inspirado no Jogo do Espelho de Viola e Spolin e no movimento da Ginga na Capoeira, onde os participantes movimentam, cantam e improvisam.</p> <p>Segundo Momento – Movimento e Palavra</p> <p>Realização de alguns movimentos da capoeira de forma conduzida e em sequência, dando ênfase ao enraizamento dos pés e o movimento do quadril. Será sugerido repetir o movimento até que o mesmo esteja sendo executado de forma orgânica pelo corpo, durante este exercício teremos um aparelho de som com músicas da capoeira tocando, as alunas, atrizes, serão conduzidas a reelaborem os movimentos, levando em consideração o corpo e a criação de cada uma. Será solicitado que elas escolham algum fragmento das letras que estão sendo cantadas e componham suas partituras corpóreo/vocais.</p> <p>Terceiro Momento – Quando me ligo com a terra eu me ligo com o outro</p> <p>Neste terceiro momento será feito um apanhado de toda a aula, lembrando como estavam inicialmente (corpo, respiração, estado emocional, etc.). Sentadas, uma de frente para a outra, será proposto que fechem os olhos e imaginem estarem em um lugar tranquilo, com árvores, água.... Ao longe elas vão ouvir uma canção e um toque, aos poucos elas poderão compor a imagem sonora do ambiente. Aos poucos</p> |

| | |
|----------------------------------|---|
| | uma continua de olhos fechados e a outra oferece a canção as diferentes partes do corpo da outra, após inverte e quem está de olho fechado passa a ofertar a canção. |
| Recursos Didáticos | <ul style="list-style-type: none"> • Sala de aula limpa, arejada, chocalho, aparelho de som. |
| Parâmetros para avaliação | <ul style="list-style-type: none"> • Através do empenho e participação nas questões propostas em aula. |
| Referencial teórico | <p>FERREIRA, Emília Biancardi. Ôlelé Maculelê. Ed. Especial. Brasília, 1969.</p> <p>LIMA, Evani Tavares. Capoeira de Angola como treinamento para o ator. Dissertação. UFBA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia. 2002</p> <p>LEITE DA SILVA, Mônica. Corpo Transpassado: dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua. Dissertação. UnB. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade de Brasília. 2017.</p> <p>SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.</p> <p>SILVA, Eusébio Lôbo da. O corpo na Capoeira. v. 4, 2. ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.</p> <p>SPOLIN, Viola. Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin. 2.ed. São Paulo Perspectiva, 2008</p> |

Plano de Aula

| | |
|------------------------|--|
| Número | 03 e 04 |
| Aula | 28/08/2019 e 03/09/2019 |
| Ministrante | Mônica Leite da Silva |
| Instituição | Universidade Federal da Bahia |
| Turma | Interpretação Teatral |
| Período da aula | Aproximadamente 3h30 |
| Tema | Quando eu me ligo com a terra eu me ligo com o outro |
| Objetivos | <ul style="list-style-type: none"> • Propiciar uma vivência prática a partir da utilização de canções de matriz afro-indígena e exercícios de improvisação que despertam memórias corpóreo/vocais, que contribuam para a construção sonora corporal e textual. |
| Conteúdos | <ul style="list-style-type: none"> • Consciência da respiração para o trabalho da artista da cena; • Utilização de canções indígenas para a construção sonora e integração do grupo; • Improvisação sonora a partir da criação do grupo; • Compreensão da voz como resultado do trabalho físico, emocional e cultural. |
| Metodologia | <p>Primeiro Momento - Respiração:</p> <p>Despertar o corpo: alongar com os movimentos da capoeira.</p> <p>Indicações: Todo corpo deve estar vivo, quando uma parte começa a se movimentar ela não deve parar</p> <p>Deitadas, focadas na respiração, cada inspiração ou expiração deve impulsionar ou relaxar algum movimento, esses movimentos devem vir com um som e devem ser fluidos, sem partir movimento e som, usando o peso do corpo para compor as movimentações futuras. Aos poucos devem explorar outros planos e aumentar a sonorização. Os movimentos podem ser repetidos e o som também. O som pode chegar a virar uma palavra, uma frase, um texto, uma canção. O texto deve ser explorado a partir dos movimentos: correr, parar, pular, saltar, tremer, rodar, balançar, dançar...</p> <p>Indicações: A voz deve acompanhar o estado do corpo, porque é uma coisa só...</p> <p>Em base, devemos tentar criar raízes no chão, cada vez que levantamos os pés é como se as raízes puxassem e fossem arrancadas. Aos poucos esses pés começam a se movimentar, sem perder a energia do exercício anterior, prestando atenção no peso dos pés e no encaixe do quadril. Começa lentamente a lembrar dos sons e das frases criadas. Um objeto será inserido (bola pesada) e o texto agora ganha ritmo e direção. Antes de passar a bola deve existir intenção, pode ser rápida, pausada, rolando, etc. Sempre prestando atenção no quadril, nos pés e na fala.</p> <p>Indicações: Todo o corpo deve estar atento... Todo corpo fala...</p> <p>Mantendo a mesma base, e com o uso da grima devemos seguir o movimento da colega. Depois podemos explorar a movimentação com a grima: os planos, os sons... Podem falar a frase novamente. Usaremos um jogo de luta com as grimas (básico do maculelê). Depois vamos excluir o som, depois podemos excluir a grima e ficar só com a sensação da mesma.</p> |

| | |
|----------------------------------|---|
| | <p>Apresentar o que foi construído</p> <p>Desaquecendo, deitar, respirar... Massagem nos pés.</p> |
| Recursos Didáticos | <ul style="list-style-type: none"> • Sala de aula limpa, arejada, chocalho, aparelho de som. |
| Parâmetros para avaliação | <ul style="list-style-type: none"> • Através do empenho e participação nas questões propostas em aula. |
| Referencial teórico | <p>FERREIRA, Emília Biancardi. Ôlelê Maculelê. Ed. Especial. Brasília, 1969.</p> <p>LIMA, Evani Tavares. Capoeira de Angola como treinamento para o ator. Dissertação. UFBA. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Teatro – Universidade Federal da Bahia. 2002</p> <p>LEITE DA SILVA, Mônica. Corpo Transpassado: dramaturgias de uma atriz com a ginga da rua. Dissertação. UnB. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade de Brasília. 2017.</p> <p>SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.</p> <p>SILVA, Eusébio Lôbo da. O corpo na Capoeira. v. 4, 2. ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.</p> <p>SPOLIN, Viola. Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin. 2.ed. São Paulo Perspectiva, 2008</p> |



APÊNDICE C – EU

Sou Mônica Leite, filha de Gilvaneide Silveira da Silva Leite e José Carlos Leite, neta de seu José Inácio da Silva e Josefa Francisca Leite. Nasci no município de Paulista, PE e morei até meus 23 anos na cidade de Igarassu/PE, conhecida como berço da colonização de Pernambuco, ou seja do genocídio indígena, construída a partir do trabalho escravo dos negros. Cidade da cultura da cana de açúcar, do mamulengo, da ciranda, do coco, do maracatu, do maculelê, da capoeira. Passei desde o grupo de louvor da igreja Católica até a Paixão de Cristo por 5 anos consecutivos, dancei caboclinho; no maracatu dancei, toquei alfaia e cantei. Fiz parte do Grupo Osicran de Teatro, me apresentei em vários festivais do Recife, de Pernambuco e na própria cidade de Igarassu dentro de projetos sociais. Trabalhei na Indústria como Técnica em Química Industrial, dei aula de matemática no projeto social para jovens da cidade. Passei no vestibular da UFPE para o curso em Licenciatura em Educação Artística/ Artes Cênicas, depois de quatro anos tentando, dividindo meu tempo entre o meu trabalho com minha mãe na feira livre de Igarassu, minha graduação em Licenciatura em Matemática como bolsista do PROUNI e logo depois o estágio no curso técnico. Todos os pré-vestibulares que fiz foram gratuitos, uns ofertados pelo governo do estado PREVUP, outro pela Universidade de Pernambuco – UPE, outro ofertado por professores voluntários do movimento do Rotaract pertencente ao Rotary Club Brasil. Eu voei sozinha em um avião, quando ninguém da minha família ainda tinha voado, vim com medo, fiquei na casa de uma família desconhecida que me acolheu no primeiro mês em Salvador sob a indicação da primeira escola da qual eu fui Professora da disciplina de Artes, a Escola Mariapolis Santa Maria, também em Igarassu. Transferi meu curso iniciado na UFPE para a Escola de Teatro da UFBA com a vontade de aprofundar meus estudos no teatro, pois na antiga instituição que eu estudava não tinha um programa de pós-graduação. Eu cheguei em Salvador em 2010, na graduação em Licenciatura em Teatro, esperando este momento, o momento de fazer o doutorado. Vivi a graduação, conheci vários estados, participei de congressos, encontros de estudantes de artes, tudo isso por ser bolsista PIBID.

No momento do Mestrado, prestei seleção para vários Programas de Pós-graduação, de Salvador, de Campinas, Pernambuco, Rio Grande do Sul e fui parar em Brasília/DF. Aquele chão de barro vermelho, me aproximou mais ainda da minha cultura e das minhas ancestralidades, percebi a força das pessoas, dos Candangos que ali deram

suas vidas e se distanciaram de seus lugares de origem na esperança de uma vida melhor. Fiz! Sempre dividindo meu tempo entre trabalho e estudo, pois para voar e percorrer todos esses caminhos precisa de investimento e isso eu precisava conseguir por conta própria. Meu privilégio é ter tido família, amigos, casa e comida. Foi ter sido, mesmo que sem saber guiada para caminhos e pessoas que cuidaram e me acolheram. Foi pensar que minha vontade de fazer diferente fosse maior do que me pedia para desistir.

E acreditem, neste percurso todo, a vontade de desistir se fez presente, mais forte, justamente quando cheguei no doutorado, o lugar que tanto almejei. Desistir porque não tinha como pagar aluguel em Salvador (morando de favor nas casas das amigas), desistir por conta da carga de trabalho como Professora do Estado, desistir por conta da pandemia, por conta da morte do meu avô, por conta das trocas de orientadores, por conta de estar longe da minha família, desistir pela situação política do Brasil, desistir pela falta de investimento na escola pública, desistir pela diminuição da carga horária da disciplina de Artes na escola, desistir por ser a única professora de Artes e não ter parcerias para trabalhar e discutir a importância da disciplina.

Não me faltava justificativa para desistir, mas eu perseverei abracei minha pesquisa, meu trabalho, e sobre tudo meu lugar de fala na universidade, eu me fiz e me faço presente, pois acredito que pessoas como eu são necessárias dentro de um espaço majoritariamente branco e elitista. Sou eu, aluna de escola pública, de pré-vestibular público, cotista, moradora da casa de estudante na graduação e no mestrado, feirante até meus 18. Estou aqui, presente! LULA PRESIDENTE! 13.



Imagem 19 – Cantadeira: Espetáculo ‘De uma noite de festa’⁶⁷



Foto: Cleiton Libra

⁶⁷ ‘De uma noite de festa’, texto de Joaquim Cardoso, Encenação de Eduardo Machado, Orientação: Professor Doutor Érico de Oliveira, apresentado na Arena SESC Pelourinho/ Salvador em 2011.