



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC**  
**CURSO DE MESTRADO**

Darío González Galo

**A Capoeira Angola como caminho para a formação, o treinamento e a criação  
cênica do ator.**

Rio de Janeiro  
2014



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC**  
**CURSO DE MESTRADO**

Darío González Galo

**A Capoeira Angola como caminho para a formação, o treinamento e a criação  
cênica do ator.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-  
Graduação em Artes Cênicas - PPGAC da  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -  
UNIRIO

Orientadora: Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares

Rio de Janeiro  
2014

Aos atores que cada dia procuram caminhos para fazer a sua arte.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao órgão CAPES que subsidiou esta pesquisa.

Ao PPGAC e aos professores que me acolheram, especialmente à Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares, e a todos os professores da banca, tanto de qualificação quanto de defesa.

Aos meus colegas do PPGAC que me ajudaram.

Ao Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO que acolheu meus Laboratórios I e II, em especial a secretária Alvair Gonçalves Barros.

Agradeço ainda aos alunos da Escola de Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO que participaram dos Laboratórios.

Agradeço aos atores profissionais Luciano Paixão, Daniella Nery, Amparo de Gata, Francine Flach, João Raphael Alves, Natalia Mikeliunas, e Rodrigo Alves que participaram dos Laboratórios e da Demonstração Prática resultante.

Agradeço aos revisores, Ana Lima, Eugênia Rocha e Daniella Nery.

Agradeço a meus mestres de Capoeira, Dirceu de Angola e Cristina Nascimento.

Também agradeço a minha namorada, a minha mãe e minha filha, que me ajudaram em todo momento e foram sempre um estímulo e inspiração.

E a todos os que acreditaram e acreditam nesta pesquisa.

## RESUMO

Esta dissertação visa investigar a Capoeira Angola como *um caminho para a formação, o treinamento e a criação cênica* do ator. Para tanto, foram realizados dois Laboratórios com atores na Escola de Teatro da UNIRIO em 2013, cujo processo, amplamente registrado, encontra-se nos Anexos I, II e III. Os elementos do jogo e do esporte, presentes na Capoeira Angola, foram analisados a partir dos estudos de autores como Johan Huizinga e Gerd Bornheim. A tripla caracterização da Capoeira Angola como *jogo, luta e dança*, forneceu ferramentas para a *formação e o treinamento* do ator, que abrange áreas distintas, como o *corpo, a musicalidade, a voz, e o texto*. O *método de criação cênica* compreendeu a elaboração de partituras físicas com movimentos oriundos da Capoeira Angola, sobre algumas cenas da peça *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca. Através desta pesquisa empírica é possível afirmar que as quatro áreas supracitadas, fundamentais para o ator, podem ser trabalhadas através das ferramentas oferecidas pela Capoeira Angola.

Palavras-chave: Capoeira Angola. Formação do ator. Treinamento do ator. Criação cênica. Federico García Lorca.

## ABSTRACT

This thesis aims to investigate the Capoeira Angola as a way for the formation, training and the scenic setting of the actor. For this purpose, two laboratories were conducted with actors at the School of Theatre UNIRIO in 2013, a process widely recorded, is in Annexes I, II and III. The elements of the game and sport, present in Capoeira Angola, were analyzed from studies of authors such as Johan Huizinga and Gerd Bornheim. The triple characterization of Capoeira Angola as play, fight and dance, provided tools for the formation and training of the actor, which covers different areas, like the body, musicality, voice, and text. The method involved the creation of scenic drafting scores with physical movements of Capoeira Angola arising on some scenes of the play *Blood Wedding* by Federico García Lorca. Through this empirical research we can say that the four aforementioned areas fundamental to the actor, can be worked using the tools offered by Capoeira Angola.

Keywords: Capoeira Angola. Training of the actor. Actor training. Scenic creation. Federico García Lorca.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Foto 1** - Ginga. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 51
- Foto 2** - Ginga. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 51
- Foto 3** - Negativa. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 52
- Foto 4** - Negativa. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 52
- Foto 5** - Esquiva. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 52
- Foto 6** - Esquiva. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>) .....pág. 52
- Foto 7** - Rolê. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 53
- Foto 8** - Rolê. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 53

- Foto 9** - Aú. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky.  
Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 53
- Foto 10** - Aú. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky.  
Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 53
- Foto 11** - Meia lua. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 54
- Foto 12** - Rabo de arraia. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 54
- Foto 13** - Rabo de arraia. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 54
- Foto 14** - Chapa. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 55
- Foto 15** - Chapa. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 55
- Foto 16** - Ponteira. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 56
- Foto 17** - Chibatada. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 56

- Foto 18** - Joelhada. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 57
- Foto 19** - Cabeçada. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 57
- Foto 20** - Cabeçada. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 57
- Foto 21** - Rasteira. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 58
- Foto 22** - Rasteira. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 58
- Foto 23** - Banda. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 58
- Foto 24** - Tesoura. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 59
- Foto 25** - Victor Pinto e Marina Rigueira. Sequência Meia Lua - Esquiva. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 60
- Foto 26** - Daniella Nery e Amparo de Gata. Sequência Meia Lua - Esquiva. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 60

- Foto 27** - Victor Pinto e Amparo de Gata. Sequência Rabo de Arraia - Negativa. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 61
- Foto 28** - Endi Vasconcellos e Luciano Paixão. Sequência Meia Lua - Esquiva. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 61
- Foto 29** - Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 62
- Foto 30** - Mestre Célio tocando berimbau. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 64
- Foto 31** - Berimbaus Berra Boi, Gunga e Viola. Fonte: EFDEportes.com, Revista Digital. Buenos Aires, Ano 18, Nº 184, Setembro de 2013. ([www.efdeportes.com](http://www.efdeportes.com)).....pág. 65
- Foto 32** - Elementos do berimbau: verga, dobrão, vareta, arame, cabaça e caxixi. Fotógrafa: Sonia Matta Ghato. Fonte: Sonia Matta Ghato Artesanatos (<https://www.facebook.com/soniamattaghatoartesanatos>). Rio de Janeiro, 2013.....pág. 65
- Foto 33** - Pandeiro. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 66
- Foto 34** - Atabaque. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 66
- Foto 35** - Instrumentos Roda de Capoeira. Fonte: Grupo Cativoeiro México ([cativeiromexico.hostoi.com](http://cativeiromexico.hostoi.com)).....pág. 67

- Foto 36** - Bateria. Roda Cais do Valongo. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maria Buzanovsky. Fonte: Fanpage da autora (<https://www.facebook.com/MariaBuzanovsky>).....pág. 68
- Foto 37** - Nina Malm, Victor Pinto, Luciano Paixão, Iris Mariano, Sarah Ezequiel e Daniella Nery. Exercício das Cordas. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 76
- Foto 38** - Wanderson Rosceno, Ana Beatriz Macedo, Gustavo Damasceno e Darío Galo. Exercício das Cordas em Grupo. GETA (Grupo de Estudo do Trabalho do Ator). Casa de Amok. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maira Jeannyse.....pág. 77
- Foto 39** - Ana Beatriz Macedo, Gustavo Damasceno, Darío Galo e Wanderson Rosceno. Exercício das Cordas em Grupo. GETA (Grupo de Estudo do Trabalho do Ator). Casa de Amok. Rio de Janeiro, 2012. Fotógrafa: Maira Jeannyse.....pág. 78
- Foto 40** - Cartaz da Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fonte: Darío Galo.....pág. 81
- Foto 41** - Alunos do Laboratório I na UNIRIO. Ginga em grupo. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 81
- Foto 42** - Darío Galo, Daniella Nery e Clarisse Barros. Ginga em duplas. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 81
- Foto 43** - Karina Diniz e Iris Mariano. Chapa. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 81
- Foto 44** - Karina Diniz e Daniella Nery. Ginga em duplas. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 82

**Foto 45** - Luciano Paixão, Iris Mariano e Endi Vasconcellos. Partituras. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 82

**Foto 46** - Victor Pinto e Mariana Rigueira. Sequências. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 82

**Foto 47** - Luciano Paixão e Endi Vasconcellos. Negativa. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 82

**Foto 48** - Darío Galo e alunos do Laboratório I. Gíngua em grupo. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 82

**Foto 49** - Darío Galo e alunos do Laboratório I. Sequências. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 83

**Foto 50** - Endi Vasconcellos e Luciano Paixão. Roda. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 83

**Foto 51** - Daniella Nery, Victor Pinto, Iris Mariano e Amparo de Gata. Roda. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 83

**Foto 52** - Darío Galo, Amparo de Gata e Luciano Paixão. Exercício das “caminhadas”. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 84

**Foto 53** - Amparo de Gata e Luciano Paixão. Partitura de cena. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 84

**Foto 54** - Darío Galo e alunos do Laboratório I. Roda. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 84

**Foto 55** - Amparo de Gata e Luciano Paixão. Exercício das “caminhadas”. Aula Aberta-Demonstração do Laboratório I com atores. Sala Roberto de Cleto (UNIRIO). Rio de Janeiro, 14 de agosto de 2013. Fotógrafa: Ana González Galo.....pág. 91

**Foto 56, 57, 58 e 59** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Volta ao mundo. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 97

**Foto 60** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Começo de jogo. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 97

**Foto 61** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Rabo de arraia - Negativa. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 97

**Foto 62** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chamada baixa. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 97

**Foto 63** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chamada de costas. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 98

**Foto 64** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chamada baixa de frente. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 98

**Foto 65** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chamada de costas. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 98

**Foto 66** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Queda de quatro. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 98

**Foto 67** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chapa - Ginga. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 98

**Foto 68** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Aú - Cabeçada. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 98

**Foto 69** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Cabeçada baixa - Queda de quatro. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 99

**Foto 70** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chamada de costas. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 99

**Foto 71, 72 e 73** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chamada de costas e caminhada. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata.....pág. 99

**Foto 74** - Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Chamada de frente. Ensaio para a montagem de *Bodas de sangue* (cena Leonardo e Noiva, Ato Terceiro - Quadro Primeiro). Floresta de Itanhangá. Rio de Janeiro, 2014. Fotógrafa: Amparo de Gata. ....pág. 99

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CA - Capoeira Angola.

# SUMARIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>18</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 1. A Capoeira Angola na formação do ator.....</b>	<b>31</b>
1.1 <i>Homo ludens</i> e o espírito do esporte.....	32
1.2 A cena como luta.....	38
1.3 A Capoeira como dança.....	44
<b>CAPÍTULO 2. A Capoeira Angola no treinamento do ator.....</b>	<b>49</b>
2.1 O treinamento corporal.....	49
2.2 O treinamento musical.....	64
2.3 O treinamento vocal.....	70
2.4 O treinamento textual.....	74
<b>CAPÍTULO 3. A Capoeira Angola na criação cênica do ator.....</b>	<b>81</b>
3.1 Partituras de movimento.....	86
3.2 Dramaturgia Corporal.....	92
3.3 A Criação Cênica.....	95
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>101</b>

**BIBLIOGRAFIA.....105**

**ANEXO I: Relatórios de Laboratórios I e II do professor.....CD-ROM**

**ANEXO II: Relatórios de aulas dos alunos (Laboratório I).....CD-ROM**

**ANEXO III: Cenas de *Bodas de sangue* (Laboratórios I e II).....CD-ROM**

## APRESENTAÇÃO

Quando travei meu primeiro contato com a Capoeira Angola (CA), em 2009, já era um ator profissional procurando um método de treinamento voltado para a preparação corporal. Queria achar um treinamento corporal que completasse uma das três partes que são essenciais no caminho do ator, segundo as principais escolas europeias de artes cênicas: *a formação, o treinamento e a criação cênica*.

A prática profissional nos mostra que um ator que está trabalhando em um projeto não tem tempo suficiente para seguir um treinamento ou uma formação, e quando está se formando não pode trabalhar para dedicar-se em tempo integral. Aliás, um músico ou um bailarino costumam ter uma rotina e clareza quanto ao seu treinamento diário, mas para um ator nem sempre fica fácil saber o quê, quando e como treinar. Neste sentido, é difícil para o ator manter um equilíbrio e dar continuidade às três facetas tão necessárias ao seu percurso profissional: *a formação, o treinamento e a criação cênica*.

Depois de vivenciar outras técnicas corporais, como a esgrima ou a acrobacia, comecei a treinar em Madri (Espanha) com o grupo de CA Liberdade de Vadiar<sup>1</sup>, do contramestre carioca Dirceu de Angola. Quando comecei a praticar, percebi a complexidade da CA, entendendo aos poucos que era muito mais que uma arte marcial brasileira que se mescla com dança e música, e comecei a enxergar a sua proximidade com o teatro. Ao mesmo tempo, o contramestre carioca Dirceu de Angola, pesquisava naquela época a teatralidade na CA, recuperando suas características cênicas, tais como a psicologia, a malícia, o diálogo corporal, a expressividade, a ritualidade, a música, o canto e a dança, ao invés de abordá-la apenas como uma luta marcial. Tudo isso fez com que me aproximasse cada vez mais do meu contramestre e do estudo da CA como disciplina ligada ao teatro.

Foi possível encontrar na CA um ponto de convergência de diversos aspectos trabalhados nas artes cênicas até então.

A CA funciona como uma estrutura de movimentos precisos e repletos de sentido que constituem, como a *Commedia Dell'Arte* italiana, uma “linguagem” composta de “diferentes procedimentos de construção de códigos” (BONFITTO, 2002: 40) que podem ajudar ao ator na relação corporal e na criação de novas formas de expressão no palco. Na CA pode se encontrar também essa “inverosimilhança convencional” que Meierhold procurava em formas teatrais como a

---

<sup>1</sup> Grupo de Capoeira Angola Liberdade de Vadiar, dirigido pelo contramestre carioca Dirceu de Angola, funciona desde 1993 com sede em Madri, Valência e Sevilha na Espanha, além de Toulouse na França.

*Commedia Dell'Arte* para “construir uma identidade estética específica para o teatro” (BONFITTO, 2002: 40). A tradição italiana de improvisação e trabalho com máscaras da *Commedia Dell'Arte* é uma parte fundamental da formação do ator na Europa. Durante dois períodos completos (em 1999) da minha graduação em interpretação no Instituto do Teatro<sup>2</sup> de Sevilha (1995-99), estudei e pratiquei a *Commedia Dell'Arte*<sup>3</sup>. O trabalho com máscaras foi muito importante para o desenvolvimento da minha expressividade corporal e a compreensão dos arquétipos e da dramaturgia cênica. Depois houve uma importante ligação com o mestre russo Vsevolod Meierhold percebendo a importância da teatralidade e o “desenho dos movimentos” tanto na CA como no teatro:

Meierhold estudou a *Commedia Dell'Arte* e outros teatros do passado (como os teatros orientais, o Século de Ouro espanhol, o teatro elisabetano e as formas teatrais populares), para construir uma identidade estética específica para o teatro baseada na teatralidade. Meierhold vê tais referências como “linguagens” ou “estruturas” compostas de códigos onde ele extrai elementos, modos de funcionamento e relação, e processos de construção de sentido. Ele dá muita importância ao “desenho dos movimentos” e ao grotesco enquanto revelador de estruturas profundas da realidade a partir da utilização de contrastes: cômico e trágico... (BONFITTO, 2002:54)

A Companhia de Teatro Atalaya<sup>4</sup> (Sevilha, Espanha) trabalha desde 1983 com um método de partituras das ações dos atores baseado e inspirado nas pesquisas de Eugenio Barba e do Odin Teatret, de quem se consideram discípulos e herdeiros, mantendo sempre uma regular e constante comunicação e intercâmbio artístico com a companhia dinamarquesa. Em 1996, no percurso de um ano de pesquisa, treinamento e encenação da montagem *Antígona*<sup>5</sup>, pude compreender e praticar o método de criação de partituras físicas unidas a textos dramáticos que vêm do trabalho de Eugenio Barba, e que tem a sua raiz nas pesquisas de Jerzy Grotóvski, fortemente influenciado pelo último<sup>6</sup> Stanislavski e a sua *teoria das ações físicas*. Mas na minha compreensão e a da maioria dos profissionais que trabalhavam com Atalaya, as partituras tinham uma grande

<sup>2</sup> O Instituto do Teatro foi uma importante escola europeia de teatro com sede em Sevilha (Espanha), de 1985 a 1999.

<sup>3</sup> Na minha peça de formatura (1999) tive a oportunidade de interpretar o Arlequino na montagem de *O pássaro verde* de Carlo Gozzi.

<sup>4</sup> Atalaya é uma companhia de teatro que funciona em Sevilha (Espanha) desde 1983 dirigida por Ricardo Iniesta, com referências de Eugenio Barba e do Odin Teatret, além de diferentes mestres do teatro oriental (Kathakali, Butoh, Noh).

<sup>5</sup> *Antígona* foi uma montagem do Centro Andaluz del Teatro (CAT) em 1996, na qual participei como ator, baseada nas diferentes versões do mito, desde Sófocles a Gambaro, com José Antonio Raynaud, diretor formado com a Companhia Atalaya e colaborador usual das suas montagens.

<sup>6</sup> Estou me referindo aos últimos trabalhos de Stanislavski, recolhidos por sua discípula María Ósipovna Knébel no livro *El último Stanislavski* (Madrid: Fundamentos, 1996).

subjetividade e ficavam sem relação com as intenções do texto. Neste sentido o corpo estava engajado e repleto de expressividade, mas caminhava sem relação com as intenções do texto, sendo às vezes, até em sentido contrário. Isto é, as partituras que criavam os atores da companhia Atalaya para os seus espetáculos tinham um grande rigor e beleza, mas não nasciam de um estudo da peça que apresentavam ou dos personagens que atuavam. Eles pegavam grandes autores e obras da dramaturgia universal (*Electra* de Sófocles, *Ricardo III* de Shakespeare ou *Así que pasen cinco años* de Federico García Lorca), mas estavam sempre mais preocupados com a *forma* que com o *conteúdo*, e esqueciam a ligação de uma com o outro. Isso fazia com que na maioria das vezes o texto ficasse oculto pelas ações físicas das partituras dos atores, dificultando o entendimento e compreensão da peça. O sentido era ocultado pela forma, a mensagem pela estética.

Um dos objetivos desta dissertação é propor a CA como um método de criação de partituras de movimentos que podem ajudar a potencializar o sentido do texto dramático, criando novos códigos corporais e de relação para o ator.

Minha formação e prática profissional com numerosos diretores na Espanha têm como eixo comum e principal o trabalho com peças e dramaturgos clássicos, desde Lope de Vega ou Calderón de la Barca até Fernando Arrabal ou Federico García Lorca. Nesta linha, passei três anos da minha carreira profissional (2001-03) na terra natal de Federico García Lorca, em Granada, estudando e trabalhando como ator e assistente de direção em projetos baseados em suas peças, escritas desde sua juventude até seus últimos textos inacabados. Mas o principal problema que sempre encontramos como atores, e que gera grande debate no meu país, é achar o caminho para dar forma física e cênica às palavras, isto é, como levar ao corpo a poesia de Federico García Lorca, as imagens e metáforas dos seus textos sem ficar preso em uma linguagem realista. Uma das propostas desta dissertação, é desenvolver um método de criação para expressão corporal e cênica dos textos dramáticos, neste caso das cenas da peça *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, através dos movimentos e da linguagem da CA.

Passei a fazer parte do elenco e formação de La Abadía<sup>7</sup>, em Madri, em 2007, onde tive a oportunidade de conhecer as técnicas de interpretação de Michael Chekhov, sobrinho de Antón Chekhov, e famoso ator do Teatro de Arte de Moscou. Michael Chekhov desenvolveu um método mais intuitivo e sensorial de interpretação como resposta ao excessivo racionalismo da leitura analítica de Stanislavski. Entre os importantes conceitos interpretativos que desenvolveu está o de

---

<sup>7</sup> La Abadía é um centro de estudos e criação cênica existente desde 1995, que faz parte da União dos Teatros de Europa (UTE), e dirigido por José Luis Gómez, que inclui a pesquisa, o treinamento e a criação de espetáculos.

*gesto psicológico*<sup>8</sup>. Este conceito vai ajudar muito nesta dissertação a compreender a relação de sentido que pode ser estabelecida entre o corpo e a palavra cênica, mostrando como um gesto, ou um movimento da CA, pode expressar o sentido de um texto teatral, de uma forma mais condensada e simples, e juntos, palavra e gesto, podem se complementar e alimentar mutuamente, como será explicado depois.

De alguma forma, os conhecimentos adquiridos na minha formação e percurso profissional, que incluem a expressividade corporal da *Commedia Dell'Arte*, as partituras de Eugenio Barba, a poética textual de Lorca e o gesto psicológico de Michael Checkhov, apresentam relação com a CA. Esta dissertação investiga um caminho<sup>9</sup> para criar relações entre a expressão corporal e verbal do ator no seu percurso, através da CA.

Progressiva e continuamente, venho desenvolvendo a *Capoeira Teatral* como um método, uma via para trabalhar de forma global e integral, as três partes que considero essenciais para a trajetória do ator: *a formação, o treinamento e a criação cênica*, como dito anteriormente e conforme se verá a seguir.

---

<sup>8</sup> O *gesto psicológico* é um meio de expressar o personagem de uma forma condensada, prendendo de uma vez só, em um golpe de intuição, o desejo mais caro do personagem. Foi uma resposta à leitura analítica de Stanislavski, que se por um lado podia oferecer interpretações interessantes, deixava o ator sem instrumentos para dar-lhes corpo. Quando se consegue criar esse gesto de forma intuitiva e imaginativa o gesto psicológico se torna invisível e o personagem consegue falar de acordo com ele, de tal maneira que torna evidente que por trás de cada estado oculta-se o movimento interno da interpretação. Um gesto psicológico expressivo e sincero é a essência da interpretação, que permanecerá sempre junto ao ator como uma fonte de inspiração enquanto atua.

<sup>9</sup> Fazendo referência à origem etimológica da palavra *método*, do grego *méthodos*, de meta- e *hodós* 'via, caminho' - *um caminho para atingir uma meta*. Ver em: CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. P. 517.

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação visa investigar a CA como *um caminho para a formação, o treinamento e a criação cênica* do ator.

A CA pode contribuir na *formação, no treinamento e na criação cênica* do ator. Para desenvolver esta argumentação vou me basear, principalmente, na minha própria formação<sup>10</sup> em CA e nos Laboratórios I e II de pesquisa com atores<sup>11</sup> que realizei na UNIRIO em 2013, cujo processo foi amplamente registrado. Durante os cinco meses de trabalho de campo, registrou-se todo o processo e as impressões em relatórios próprios e também feitos pelos demais alunos, além de fotografias e vídeos dos exercícios e atividades realizadas. As dissertações de Marco Antônio Dornelles Breda (1999) e Evani Tavares Lima (2002) sobre o treinamento e a preparação corporal do ator baseados na Capoeira serão também duas importantes referências para esta pesquisa.

Com base no treino da CA é possível abordar a psicologia do personagem e sua gestualidade, alcançando uma dramaturgia do próprio movimento<sup>12</sup>. Eugenio Barba<sup>13</sup>, por exemplo, investigou o conceito de presença cênica através do estudo do teatro oriental chegando a concretizá-lo no *controle da energia* (concentração) e nas *respostas extra cotidianas*, dois elementos que também podem ser trabalhados a partir da CA. A *improvisação*, inerente ao jogo da CA, pode ser identificada na formação do ator. Nesta pesquisa busca-se trabalhar com uma estrutura corporal sobre a repetição de partituras de movimentos, visando a “disciplina e liberdade”, defendida por Grotóvski (2002: 15)<sup>14</sup>. Desta forma, comprovaremos como partir da CA podemos criar partituras de movimentos que constituem uma estrutura que pode ser aprendida e repetida:

---

<sup>10</sup> Aprendi Capoeira Angola em Madri (Espanha) de 2009 a 2011 com o contramestre Dirceu de Angola, do Grupo Liberdade de Vadiar, e desde junho de 2011 até hoje com a contramestre Cristina Nascimento do Grupo Ypiranga de Pastinha, o contramestre Bicicleta do Grupo Kabula e o mestre Marrom, no Rio de Janeiro (Brasil).

<sup>11</sup> O Laboratório I de Capoeira Teatral foi desenvolvido de maio a agosto de 2013 com alunos da graduação em interpretação da Escola de Teatro da UNIRIO e atores convidados, sendo oferecida como matéria Optativa e de Prática de Montagem, enquanto o Laboratório II, de setembro a novembro de 2013, foi realizado só com atores convidados externos.

<sup>12</sup> No terceiro capítulo desta dissertação vamos desenvolver o princípio de “dramaturgia corporal” através das partituras de movimento da CA, e de conceitos como o “gesto psicológico” de Michael Chekhov.

<sup>13</sup> Para maior aprofundamento nos estudos do teatro oriental de Eugenio Barba, consultar principalmente os seus textos *La Canoa de papel* (1991) e *A arte secreta do ator* (1995).

<sup>14</sup> Jerzy Grotóvski assentou as bases das suas pesquisas em *Hacia un teatro pobre* (2002), que também podemos encontrar em *Trabajar con Grotóvski sobre las acciones físicas* (2005), onde o seu discípulo Thomas Richards descreve as suas experiências com o mestre polaco.

Não é possível trabalhar sobre si próprio senão se está dentro de algo estruturado que seja possível repetir, que tenha um início, um desenvolvimento e um final, onde cada elemento ocupe o seu lugar lógico, tecnicamente necessário. (...) A estrutura criada nos detalhes (a Ação) é a chave. Se falta a estrutura, tudo desaparece. (GROTÓVSKI apud RICHARDS, 2005: 204)<sup>15</sup>

Em relação a essa questão da “obediência do corpo” sem perder liberdade, Grotóvski afirma que existem dois enfoques diferentes para resolver o problema. No primeiro deles se poderia botar o corpo em estado de obediência domando-o, como acontece no ballet clássico ou no atletismo.

O perigo deste enfoque é que o corpo se desenvolve como uma entidade muscular, e então, não suficientemente flexível e “vazio” para ser um canal aberto às energias. O maior perigo deste enfoque é que reforça a separação que existe entre a cabeça, que dirige, e o corpo, que se transforma em uma marionete manipulada. (GROTÓVSKI apud RICHARDS, 2005: 203)<sup>16</sup>

Mas Grotóvski apresenta um segundo enfoque, que pode trabalhar-se com o ator através da CA, como se verá no desenvolvimento desta pesquisa:

O segundo enfoque seria o de desafiar o corpo. Desafiá-lo dando-lhe tarefas, objetivos que parecem ultrapassar as capacidades do corpo. Trata-se de convidar o corpo ao “impossível” e de fazê-lo descobrir que o “impossível” pode ser dividido em pequenas partes, em pequenos elementos, e tornar-se possível. Neste segundo enfoque, o corpo torna-se obediente sem saber que deve ser obediente. Transforma-se em um canal aberto às energias e encontra a conjunção entre o rigor dos elementos e o fluxo da vida (“a espontaneidade”). Desta forma, o corpo não se sente como um animal domado ou doméstico, senão como um animal selvagem e digno. (GROTÓVSKI apud RICHARDS, 2005: 203-204)<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Do original: “No es posible trabajar sobre uno mismo si no se está dentro de algo estructurado que sea repetible, que conste de un inicio, un desarrollo y un final, donde cada elemento ocupe su lugar lógico, técnicamente necesario. (...) La estructura elaborada en los detalles (la Acción) es la clave. Si falta la estructura, todo se disuelve.”

<sup>16</sup> Do original: “El peligro de este enfoque es que el cuerpo se desarrolla como una entidad muscular, y por lo tanto no lo suficientemente flexible y ‘vacía’ como para ser un canal abierto a las energías. El peligro más acuciante de este enfoque es que el hombre refuerza la separación que existe entre la cabeza, que dirige, y el cuerpo, que se convierte en una marioneta manipulada.”

<sup>17</sup> Do original: “El segundo enfoque sería el de desafiar al cuerpo. Desafiarle dándole deberes, objetivos que parecen sobrepasar las capacidades del cuerpo. Se trata de invitar al cuerpo a lo ‘imposible’ y de hacerle descubrir que lo ‘imposible’ puede ser dividido en pequeñas partes, en pequeños elementos, y convertirse en posible. En este segundo enfoque, el cuerpo se vuelve obediente sin saber que debe ser obediente. Se convierte en un canal abierto a las energías y encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida (‘la espontaneidad’). De esta manera, el cuerpo no se siente como un animal domado o doméstico sino más bien como un animal salvaje y digno.”

A CA apresenta elementos técnicos e simbólicos extremamente úteis para tornar o corpo do ator obediente e disciplinado sem perder a espontaneidade e a capacidade de ficar sempre aberto e atento, tais como a acrobacia, o autoconhecimento, a ação-reação, a escuta, o jogo, a musicalidade, a criatividade, a improvisação, a teatralidade, a ritualidade e a religiosidade.

Como *método de criação cênica*, a pesquisa se baseia na elaboração de partituras físicas compostas de movimentos da CA. O objetivo é trabalhar com uma partitura física que esteja diretamente relacionada com a dramaturgia de uma peça teatral, neste caso *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca. A CA compreende uma dinâmica de improvisação em que para cada ação corresponde uma série de movimentos de reação. Esse *diálogo não verbal*, de pergunta e resposta, pode ser comparado com a dramaturgia de uma cena da peça *Bodas de sangue*, repleta de ações e reações encadeadas.

Analisando, por exemplo, a estrutura de ações e reações da cena de Leonardo e a Noiva (Ato Terceiro, Quadro Primeiro)<sup>18</sup>, com suas estratégias e obstáculos, percebe-se um esquema similar àquele forjado na elaboração de uma partitura de movimentos da CA. Desta forma, consegue-se transpor para o corpo do ator uma função da partitura de movimentos da CA com o texto da cena estudada. Em seguida, é possível minimizar os movimentos, mantendo a fala do personagem ou, ao contrário, ampliá-los ao máximo, ressaltando o aspecto extra cotidiano da cena, entre outras muitas possibilidades cênicas.

A estrutura da presente dissertação será em três capítulos.

No primeiro capítulo vamos apresentar as ferramentas que pode aportar a CA na *formação* do ator. Para isso, vamos nos basear na tripla caracterização da CA como *jogo, luta e dança*. Analisaremos os elementos do jogo e do esporte presentes na CA, a partir dos estudos de Johan Huizinga (1999) e Gerd Bornheim (1992) fazendo um paralelo com o teatro. Enquanto *luta*, evidencia-se a utilidade do jogo da CA como um *simulacro do jogo cênico* para o ator aprendiz, não somente para o entendimento da necessidade da *focalização da energia no exterior*, como também para a importância da compreensão da plateia. Buscaremos traçar uma analogia entre a “*triade essencial do teatro* (ator, texto, público) e a *triade essencial da Capoeira* (jogador, toque de berimbau, plateia)” (BREDA, 1999: 43). O jogo de Capoeira pode ser considerado uma *luta*, ou seja, “*entrechoque de intenções violentamente antagônicas*” (BREDA, 1999: 43), um *conflito*, que segundo a teoria clássica “é a marca específica do teatro” (PAVIS, 1998:90). A dança na CA pode

---

<sup>18</sup> Nessa cena da peça, Leonardo e a Noiva fogem juntos para o bosque depois do casamento dela, enquanto são perseguidos pelo Noivo. Escondidos na escuridão, começam uma luta entre eles e dentro de si próprios, porque a Noiva quer salvar Leonardo fazendo com que ele fuja sozinho, e ele quer ir junto com ela até o final, conforme a decisão tomada pelos dois.

contribuir na formação do ator através de conceitos como estética, a procura da beleza e harmonia dos movimentos e gestos, e a musicalidade.

No segundo capítulo serão abordados os elementos da CA que podem ajudar no *treinamento* do ator. O treinamento do ator compreende quatro áreas fundamentais, que são o *corpo*, a *musicalidade*, a *voz*, e o *texto*, que podem ser atingidas através das ferramentas oferecidas pela CA. O *treinamento corporal* pode ser praticado através dos principais elementos da CA, tais como a *ginga* (o movimento básico e pendular, de preparação para a ação) e os *seis movimentos básicos* da CA, além das principais combinações de movimentos de defesa e ataque. Segundo os mestres com quem aprendi, a CA é composta, basicamente, de três movimentos de *defesa* (negativa, esquiva e cocorinha-rolê) e três movimentos de *ataque* (rabo-de-arraia, meia lua e chapa). Também serão aprofundados os conceitos de *roda* da CA, e o ritual da luta, que tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular, criando um palco ao estilo do teatro grego antigo frente à bateria de instrumentos que marcam os tempos e os ritmos. Os atores que vão jogar saem de extremos opostos do semicírculo e encontram-se no centro da bateria para começar a luta. O *treinamento musical* pode exercitar-se através da CA com o uso de instrumentos de corda e percussão (*berimbau*, *atabaque*, *caxixi*, *agogô*...), da dança sempre presente em toda a sua movimentação e dos cânticos. O *treinamento vocal* é desenvolvido principalmente através dos cânticos presentes na roda de CA (*ladainhas*, *chulas* e *corridos*), que praticamos associados a exercícios de “canto e dança” de Lee Strasberg no *Actor's Studio*, utilizados também para liberar os impulsos e a vontade do ator. Finalmente, o *treinamento textual* do ator com a CA vai ser trabalhado através da contação de histórias nos cânticos na roda, mas, principalmente, através da *dramaturgia corporal* e o *xadrez* de movimentos que compõem as partituras de Capoeira.

No terceiro capítulo serão tratados os elementos da CA para a *criação cênica* do ator. Tendo como referência fundamental a prática adquirida nos Laboratórios I e II com Atores, será trabalhado o conceito de *partituras de movimento*, utilizando neste caso os movimentos da CA. A estrutura das partituras (compostas por preparação, ação e suspensão) será bem estudada, como também as várias opções de desenvolvimento posterior, minimizando, maximizando ou transformando os movimentos.

Outro conceito fundamental é o de *dramaturgia corporal*, aplicado tanto a cenas como a personagens. Em uma cena, parte-se da estrutura dramaturgica do texto para criar uma partitura corporal com movimentos de CA correspondentes as suas estratégias e ações de ataque e defesa. Quanto aos personagens, serão tratados seus *objetivos* concretos e gerais para encontrar os *gestos psicológicos* que melhor os definem através dos movimentos da CA. Durante o desenvolvimento

desta investigação, chega-se à criação cênica a partir dos exercícios e resultados obtidos nos Laboratórios de pesquisa com atores, que incluem a realização de uma mostra que se configurou como uma Prática de Montagem para os alunos-participantes da UNIRIO.

Existe uma grande controvérsia sobre a origem da Capoeira. Para investigar os primórdios do que hoje é conhecido como a “arte marcial brasileira”, é necessário retornar à época do tráfico de escravos negros e a consequente imigração forçada de milhões de africanos para o continente americano. Segundo o estudioso Daniel Dawson, muitas comunidades formadas por escravos africanos libertos, estabelecidas por toda América, tinham seus próprios sistemas de defesa pessoal ou artes marciais originárias da África. Existiam em todo o continente africano centenas de estilos de luta que enfatizavam a habilidade, técnica e inteligência em detrimento da força bruta. A pesquisa da origem da CA, que ainda é jogada no Brasil hoje em dia, deve começar pelo estudo de seus antecedentes no país de Angola, na África. O famoso mestre brasileiro de CA, Vicente Pastinha, declarou certa vez que seu próprio mestre, um africano de Angola chamado Benedito, havia lhe dito que a capoeira desenvolveu-se a partir da *dança n'golo*, a *dança da zebra*, acrobática, praticada por homens jovens da tribo Mucope, em Angola. Segundo Dawson, “a CA começou na África Central e foi trazida para o Brasil como uma arte já formada, uma fusão de elementos de dança, música, teatro e ritual. A Capoeira pode ter evoluído muito desde sua chegada ao Brasil, mas sua origem é africana.” (DAWSON apud BRENDA, 1999:8)

Mas existem autores como Almir das Areias (1984), por exemplo, que afirmam que “a Capoeira é uma invenção de africanos no Brasil” (1984: 56). A forma primitiva da Capoeira parece que chegou ao Brasil com os negros bantus, originários da África Ocidental. Nessa fase inicial é possível que a Capoeira tenha se configurado como uma espécie de dança ritual, pois, ainda hoje, na Bahia, observam-se ligações da capoeiragem com crenças, cerimoniais e cânticos fetichistas. Existe, portanto, diversidade de opiniões a respeito do aparecimento da Capoeira, a maioria das quais fundamentadas na origem do próprio nome, *capoeira*. Trata-se de uma denominação que surge pela primeira vez nos escritos históricos<sup>19</sup> da Guerra dos Palmares<sup>20</sup>. Naquela época (século XVII), aproveitando-se da confusão gerada pelas Invasões Holandesas, milhares de escravos escaparam

---

<sup>19</sup> Para mais informação, consultar os autores: CARNEIRO, Edson. *O quilombo dos Palmares*. São Paulo: Nacional, 1958 e FREITAS, Décio. *Palmares. A guerra dos escravos*. Porto Alegre: Movimento, 1973.

<sup>20</sup> Denomina-se Guerra dos Palmares o conjunto de campanhas militares que culminou na erradicação do Quilombo dos Palmares, no Brasil, na segunda metade do século XVII. O quilombo localizava-se na serra da Barriga, então Capitania de Pernambuco, região hoje pertencente ao estado de Alagoas, tendo se constituído no mais emblemático de seu gênero no período colonial, tendo resistido por mais de um século. O seu mito alçou-o à categoria de moderno símbolo brasileiro da resistência do africano à escravidão.

das fazendas, criando “repúblicas” chamadas “quilombos”. Ao cessarem as invasões estrangeiras, os portugueses enviaram expedições para exterminar as pequenas nações e aprisionar os negros.

Segundo alguns autores, como Luiz Renato Vieira (1995) ou Alejandro Frigerio (1989), *capoeiras* eram os guerreiros dos *capões*, ou seja, os homens que se escondiam nas matas e saíam para enfrentar os capitães do mato. Por esta razão, após a Guerra do Quilombo dos Palmares, o capoeira tornou-se um tipo característico do Brasil colonial, como os samurais japoneses<sup>21</sup>, vestiam-se de maneira particular, chapéu de lado e argola de ouro na orelha, e oferecendo-se mercenariamente para empreitadas de assassinatos e emboscadas.

Na época do Brasil escravagista, a CA era considerada ilegal e sua prática era frequentemente punida com a morte. Não são poucos os historiadores que mencionam sua utilização pelos escravos negros como uma forma de defesa contra seus opressores. Mesmo após a abolição da escravatura<sup>22</sup>, em 1888, a CA continuou sendo considerada atividade fora da lei, embora já fizesse parte da estrutura social brasileira. Era praticada por africanos, europeus e mestiços, em sua esmagadora maioria pertencente a classes sociais de menor poder aquisitivo.

André da Silva Mello (2002) defende que antigamente o aprendizado da CA era realizado nas ruas, praças, terreiros, etc., e não existia o mestre como profissão instituída. A transmissão era efetuada, segundo a tradição oral, de pai para filho e de amigo para amigo. Hoje existem mestres e instrutores profissionais espalhados pelo mundo inteiro e o aprendizado se dá mais frequentemente nos clubes e academias, mas ainda conserva-se o hábito das rodas de rua dos diferentes grupos.

Segundo Almir das Areias (1984), os famosos Mestre Pastinha (Vicente Ferreira Pastinha, 1889-1981) e Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 1899-1979) foram os mais notáveis mestres da Capoeira no Brasil, mas eles a desenvolveram de formas bem diferentes. Enquanto Pastinha incentivava seus alunos na prática, filosofia e tradição da pura e tradicional CA (com seus aspectos lúdicos e ritualísticos), Bimba foi o idealizador de uma variante mais objetiva e agressiva.

---

<sup>21</sup> Samurai era um soldado da aristocracia do Japão, entre 1100 a 1867. Suas principais características eram a grande disciplina, lealdade e sua grande habilidade com a katana, espada tradicional.

<sup>22</sup> O abolicionismo no Brasil remonta aos movimentos emancipacionistas no período colonial, particularmente à Conjuração Baiana (1798), em cujos planos encontrava-se o da erradicação da escravidão. Após a Independência do Brasil, as discussões a seu respeito estenderam-se pelo período do Império, tendo adquirido relevância a partir de 1850 e caráter verdadeiramente popular a partir de 1870, culminando com a assinatura da Lei Áurea (1888), que extinguiu essa instituição do país.

Com a base da CA, Bimba combinou-a com elementos de *batuque*<sup>23</sup>, *maculelê*<sup>24</sup>, *luta greco-romana*<sup>25</sup>, *jiu-jitsu*<sup>26</sup>, *judô*<sup>27</sup> e *savate*<sup>28</sup>, criando a chamada Luta Regional Bahiana ou Capoeira Regional, na qual enfatizou o aspecto de luta em detrimento dos elementos culturais africanos, como a malícia ou a teatralidade.

Mestre Pastinha foi o fundador da primeira Escola de Capoeira, em 1910, localizada no Campo da Pólvora, embora a primeira a ser reconhecida oficialmente pelo governo tenha sido a do mestre Bimba, em 1937 em Salvador o *Centro de Cultura Física e Capoeira Regional*. Almir das Areias afirma que Bimba foi o primeiro mestre a desenvolver uma metodologia de ensino, codificando um treinamento que antes era apenas uma tradição oral, mas outros como José Luís Oliveira (2005), mais conhecido como Mestre Bola Sete, destacam a figura do Mestre Pastinha, “pelo muito que contribuiu para a difusão da Capoeira e por ter sido o mais antigo e famoso mestre-capoeira da Bahia, conhecido em quase todo o Brasil e também no exterior” (2005: 28).

*Bodas de sangue* seria, segundo declarações do próprio autor, a primeira parte da *trilogia dramática da terra espanhola*, projeto artístico com o qual Federico García Lorca se propunha a revisitação do solo trágico grego, no intuito de “dar à luz a tragédia soterrada.”<sup>29</sup>

*Bodas de sangue* data de 1932. Havia quatro anos que uma breve notícia publicada no jornal madrilenho ABC atraíra a atenção de Lorca: um assassinato cometido, às vésperas de um casamento, em região rural próxima à cidade andaluza de Níjar (Almería). Inspirado nas reportagens jornalísticas acerca da referida fatalidade e munido de instrumentos dramatúrgicos

---

<sup>23</sup> *Batuque* é uma religião afro-brasileira de culto aos orixás encontrada principalmente no estado do Rio Grande do Sul, no Brasil, de onde se estendeu para países vizinhos como Uruguai e Argentina. É fruto de religiões dos povos da Costa da Guiné e da Nigéria, como as nações Jeje, Ijexá, Oyó, Cabinda e Nagô. Há duas versões correntes sobre o mito fundador do batuque, uma que afirma ter sido trazido para o Rio Grande do Sul por uma escrava vinda de Pernambuco e outra que não associa a uma personagem, mas às etnias africanas que o estruturaram enquanto espaço de resistência simbólica à escravidão.

<sup>24</sup> *Maculelê* é um tipo de dança folclórica brasileira de origem afro-brasileira e indígena. O maculelê em sua origem era uma arte marcial armada, mas atualmente é uma forma de dança que simula uma luta tribal usando como arma dois bastões e/ou facões, chamados de *grimas* (esgrimas), com os quais os participantes desferem e aparam golpes no ritmo da música. Esta dança é muito associada a outras manifestações culturais brasileiras como a Capoeira e o frevo.

<sup>25</sup> *Luta greco-romana* é um estilo de luta amadora praticada em todo mundo, regulada pela Federação Internacional de Lutas Associadas (FILA), e está presente nos Jogos Olímpicos modernos desde 1896.

<sup>26</sup> *Jiu-jitsu*, é uma arte marcial japonesa que utiliza como principais técnicas golpes de alavancas, torções e pressões para derrubar e dominar um oponente.

<sup>27</sup> *Judô* é um esporte de combate praticado como arte marcial, fundado por Jigoro Kano em 1882. Os seus principais objetivos são fortalecer o físico, a mente e o espírito de forma integrada, além de desenvolver técnicas de defesa pessoal.

<sup>28</sup> O *savate* ou *boxe francês*, é uma arte marcial e desporto de combate, desenvolvido na França na qual os pés e as mãos são utilizados para percutir os adversários e combina elementos de boxe com técnicas de pontapé.

<sup>29</sup> GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro completo*. Barcelona: Contemporánea, 2004. Edición y prólogo de Miguel García-Posada, 4 vols.

definidos, conquistados a partir de meticoloso estudo das tragédias gregas, o autor granadino Federico García Lorca aprofunda, em *Bodas de sangue*, temas recorrentes de sua dramaturgia tais como o amor, a liberdade, e a maternidade, vivenciados em suas dimensões de procrastinação, perda e frustração.

A peça teatral relata, em sua trama, as bodas que uniriam duas típicas famílias andaluzas, cujo sustento provém de suas pequenas propriedades agrícolas e que procuram obter, através do casamento, a garantia de perpetuação (em termos naturais, morais e econômicos) de suas castas. Sobre uma terra castigada pelo sol, e nos limites do mundo campesino, dominado pelo valor das terras e do dinheiro e dividido por trágicas rivalidades, que se prolongam através do tempo, desenvolve-se a obra. Ainda em meio aos festejos do seu matrimônio, a Noiva consente ser raptada por Leonardo, primo com o qual, na adolescência, vivera interrompida paixão. A Mãe do Noivo (que, desde as primeiras linhas do texto, lamenta ao rememorar os homens da sua família, mortos, precisamente, pelos consanguíneos do agora raptor) convoca os presentes, em nome da honra de sua estirpe, a sair à captura dos amantes em fuga. A implacável perseguição findar-se-á num duelo de punhais no qual Noivo e Leonardo encontrarão a morte.

Mas o que procura Federico García Lorca com seu teatro? Nesta entrevista, ele explica:

O teatro é a poesia que levanta do livro e se faz humana. E ao fazer-se fala e grito, chora e desespera-se. O teatro precisa que os personagens que apareçam na cena levem o traje de poesia, ao mesmo tempo que vejam-se os ossos, o sangue. Têm que ser tão humanos, tão horrendamente trágicos e ligados à vida e ao dia, com uma força tal, que mostrem suas traições, que dê para perceber suas dores, e que saia pelos lábios toda a coragem de suas palavras cheias de amor ou de nojos. O tema como você sabe, é clássico. Mas eu quero que tenha um desenvolvimento e uma intenção novos. Temos que voltar à tragédia. (GARCÍA LORCA, 2004:34. Tradução minha)<sup>30</sup>.

A razão de escolher o autor Federico García Lorca e a sua peça *Bodas de sangue* para esta investigação está relacionada com a volta à tragédia clássica. Segundo Claudio Castro Filho (2009), Federico García Lorca é o único dramaturgo contemporâneo que consegue recuperar a tradição grega, baseada na estrutura clássica, atualizando-a e trazendo-a até nós, com novos temas e conflitos.

---

<sup>30</sup> Do original: “*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día, con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus dolores, y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. El tema como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Hay que volver a la tragedia.*”

Considera-se que o método da Capoeira Teatral pode ser utilizado para trabalhar qualquer texto dramático, clássico ou contemporâneo. Foi escolhido para este trabalho o teatro de Federico García Lorca por suas características especiais que podem ajudar a colocar em evidência as possibilidades do método que está sendo pesquisado. Em primeiro lugar por ter uma estrutura similar à tragédia grega, onde a dramaturgia aristotélica mostra uma luta de contrários por um objeto de conflito. Concretamente na peça a ser trabalhada, *Bodas de sangue*, produz-se uma luta entre o personagem de Leonardo e o do Noivo, pela Noiva. Esta luta cênica dos personagens da peça vai ajudar a fazer um paralelismo com a luta corporal que é proposta pela CA. Por outro lado, o teatro poético do autor da peça apresenta uma especial plasticidade pela presença do verso e das metáforas, que são um ótimo estímulo e objeto para pesquisar as possibilidades de encenação de um teatro não realista.

Considerando a cena teatral como uma luta de personagens, esta pesquisa apoia-se nos conceitos da dramaturgia aristotélica estudados com o diretor argentino Augusto Fernandes<sup>31</sup>. A dramaturgia aristotélica encaixa-se perfeitamente no modelo de trabalho cênico aplicado à CA. Esta dramaturgia enxerga as estruturas clássicas como lutas de forças adversas, segundo o seguinte esquema: em toda peça de estrutura clássica identifica-se um personagem ou *força "1"* que luta contra outro personagem ou *força "2"* por um *objeto de conflito*. Toda a luta começa por um *fator provocante*, isto é, um evento que a faz começar.

Caso seja aplicado este esquema à peça *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca, poderiam ser identificados os seguintes elementos em conflito: Leonardo e o Noivo lutando pela Noiva, como objeto de conflito, e toda a luta começa com a notícia do casamento da Noiva com o Noivo. Leonardo, como *força "1"*, provoca com o Noivo, ou *força "2"* uma luta pela Noiva. A notícia de que a Noiva vai casar com o Noivo é o *fator provocante*, para que Leonardo readquira seu interesse por ela. A Noiva seria o *objeto de conflito*, porque é o alvo do desejo de ambos, Leonardo e o Noivo.

Utilizando este esquema de luta dramática e textual pode-se criar um paralelismo com os movimentos da luta corporal da CA, como se verá ao longo da dissertação.

---

<sup>31</sup> Augusto Fernandes é ator e diretor de teatro argentino que nasceu em Portugal, em 1939. Desde pequeno mora e realiza a sua atividade profissional na Argentina, onde tem dirigido numerosos espetáculos teatrais e é um reconhecido mestre de teatro. Recebi formação dele no método de dramaturgia aristotélica no Instituto do Teatro de Sevilha (Espanha) em 1999.

## CAPÍTULO 1. A CAPOEIRA ANGOLA NA FORMAÇÃO DO ATOR

Neste primeiro capítulo serão pesquisados os elementos da CA que podem contribuir para a *formação* do ator.

É importante dizer, antes de continuar, que segundo a minha formação teatral na Espanha, principalmente no Instituto do Teatro de Sevilha (Centro Andaluz do Teatro), em Escênica (Centro de Estudos Cênicos para Profissionais de Andalucía) e no Teatro de La Abadía em Madri, as três partes fundamentais no caminho do ator são a *formação*, o *treinamento* e a *criação cênica*, e devem ser consideradas como intimamente ligadas e relacionadas entre si. Isto é, são como três pernas de uma mesma mesa, e para funcionar, precisam trabalhar juntas. Mas também são três partes bem diferenciadas e específicas. Com base neste princípio de inter-relação e especificidade desenvolverei minhas reflexões sobre cada uma delas, sempre entendendo-as como um conjunto.

Segundo o currículo do Instituto do Teatro de Sevilha não existe *formação* atoral sem um *treinamento* das capacidades do ator, e este deve compreender também a *criação* ou prática para profissionais das artes cênicas. Mais concretamente, podemos entender o conceito de *formação* do ator como todo conhecimento novo adquirido e necessário para o seu desenvolvimento profissional. O *treinamento* do ator estaria composto por todas as atividades cotidianas e continuadas destinadas a manter as capacidades do ator nas diferentes áreas (corporal, vocal, musical e textual, principalmente) para a sua profissão. A *criação cênica* compreenderia, finalmente, toda aplicação das capacidades técnicas e artísticas do ator na sua prática cênica profissional.

A formação de um ator compreende muitas matérias, e precisa de trabalho e aprofundamento prolongados em diversos aspectos, pela complexidade e interdisciplinaridade das artes cênicas. Neste capítulo vou defender a CA como um caminho para a formação do ator.

Segundo a definição de André da Silva Mello (2002):

A Capoeira é uma manifestação cultural afro-brasileira criada pelos negros escravos como forma de luta contra a opressão, luta esta que se travou no plano físico e cultural. Em seu universo simbólico e motor encontramos elementos, tais como a musicalidade, a religiosidade, movimentos acrobáticos, dentre outros, que a tornam bastante peculiar. A capoeira é plural, e nela o lúdico e o combativo interpenetram-se, caracterizando-a como jogo, luta e dança. (MELLO, 2002:1)

Esta tripla caracterização da CA como jogo, luta e dança é o que vai nos ajudar a desenvolver suas ferramentas em prol da formação do ator.

### 1.1 *Homo ludens* e o espírito do esporte

**“O contrário ao jogo não é o sério, é o real.”**<sup>32</sup> (GENET apud SARTRE, 2003: 45)

A CA como jogo pode ser considerada uma útil ferramenta na formação do ator. A ideia seria aproximar do aluno-ator o conceito de jogo, tão essencial no teatro, através do jogo corporal da CA.

Se atentemos à definição que Johan Huizinga (1999) faz do jogo no seu famoso estudo *Homo ludens*, bem parece que a CA poderia se encaixar muito bem nessa atividade:

Numa tentativa de resumir as características formais do jogo, poderíamos considerá-lo uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporários próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (HUIZINGA, 1999: 16)

Seguindo a definição de Huizinga, a CA pode ser considerada como uma atividade livre, não só porque é voluntária ou pelo prazer que provoca, mas também pela improvisação e a criatividade que guiam os jogadores no seu jogo. A CA não só não é séria, senão que o divertimento do seu jogo é uma das suas características essenciais. E essa característica de prazer e divertimento do jogo, presentes na CA, já justificam a sua utilização na formação do ator, não só para compreender uma característica essencial do teatro mas também como modelo de aprendizagem lúdico:

(...) mas o que há de realmente divertido no jogo? Por que razão o bebê grita de prazer? Por quê motivo o jogador se deixa absorver inteiramente por sua paixão? Por que uma multidão imensa pode ser levada até o delírio por um jogo de futebol? A intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas. E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa

---

<sup>32</sup> Do original: “*Lo opuesto al juego no es lo serio, sino lo real*”.

capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo. (HUIZINGA, 1999: 5)

A natureza parece que nos deu “a tensão, a alegria e o divertimento do jogo” (HUIZINGA, 1999: 5), que podem ser utilizados como caminhos na formação do ator. Meu mestre Dirceu de Angola costumava dizer que “a Capoeira é um sorriso”, querendo assim destacar o seu sentido de malícia e picardia que aliviam a tensão da luta. Mas, ao mesmo tempo, a CA é um jogo sério, e praticando-a o jogador tem que ficar concentrado de maneira intensa e total, com seus sentidos abertos e atentos para agir e reagir com todo o seu corpo aos diferentes estímulos que guiam o seu desenvolvimento: a música, o parceiro e a plateia. Isso confere um significativo paralelismo à CA com o teatro: “Pode-se traçar uma perfeita analogia entre a tríade essencial do teatro (ator, texto e público) e a tríade essencial da Capoeira (jogador, toque de berimbau, plateia)” (BREDA, 1999: 43). Desta forma, a psicofisicidade da CA faz dela uma arma eficaz para a compreensão do aluno-ator da importância da união da mente e o corpo em ação.

Seguindo a definição de Huizinga, podemos afirmar que a CA é também desligada de qualquer interesse material, e ao mesmo tempo é uma “função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa em jogo que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação” (HUIZINGA, 1999: 3-4). A CA é um “teatro mágico” (CAPOEIRA, 1985: 109) ou “uma escola para a vida” (FRIGERIO, 1989: 7) que prepara o jogador para a vida reproduzindo metaforicamente situações que ele pode encontrar depois na realidade. A CA é também jogada dentro de certos limites de tempo e espaço, que marcam a bateria da roda, com as suas músicas mais lentas ou rápidas, sempre guiadas pelo berimbau do mestre, e pelo espaço da roda, formado por um semicírculo disposto frente à bateria.

Na CA destaca-se a importância do ritual, com uma infinidade de pequenas regras que devem ser conhecidas e respeitadas por todos os seus participantes: “A Capoeira é um jogo com regras não escritas, mas que estão igualmente presentes e controlam o seu desenvolvimento. No caso da Angola o conhecimento destas regras (que governam mais aspectos que em outras variantes) é muito importante.” (FRIGERIO, 1989: 6) Todo jogo precisa de regras e ordem: “Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta; a menor desobediência a esta estraga o jogo, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor” (HUIZINGA, 1999: 13). O valor simbólico das ações que compõem o ritual da Capoeira Angola, lembra muito os rituais do teatro. Baseadas em uma tradição oral, as ações especiais da Capoeira Angola constituem uma crença quase religiosa

que ajudam a criar uma atmosfera de jogo sério. Há um código de ações repetitivas e significativas, existem papéis, e a disposição dos jogadores frente à bateria apresenta uma série de elementos comuns à mais antiga tradição teatral de ocidente: a greco-latina.

Outra das qualidades fundamentais do jogo, segundo Huizinga, reside na capacidade de repetição, dentro de certos limites de tempo e de espaço, aplicado ao jogo em geral mas também à sua estrutura interna: “Mesmo depois de o jogo ter chegado ao fim, ele permanece como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória. É transmitido, torna-se tradição. Pode ser repetido em qualquer momento.” (HUIZINGA, 1999: 12-13) Essa afinidade pela ordem e os limites determina também no jogo uma “tendência para ser belo” (HUIZINGA, 1999: 13) favorecido pelo “impulso de criar formas ordenadas” (HUIZINGA, 1999: 13): “O jogo lança sobre nós um feitiço: é fascinante, cativante. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia.” (HUIZINGA, 1999: 13) Nesse sentido está muito relacionado com a CA, onde a estética e a beleza dos seus movimentos são duas das características principais, segundo Frigerio (1989), e que fazem dela uma arte, uma dança, como se verá na terceira parte deste capítulo.

O elemento de tensão é também realmente importante tanto no jogo como na formação do ator: “Tensão significa incerteza, acaso. Há um esforço para levar o jogo até ao desenlace, o jogador quer que alguma coisa vá ou saia, pretende ganhar à custa de seu próprio esforço. (...) Quanto mais estiver presente o elemento competitivo mais apaixonante se torna o jogo.” (HUIZINGA, 1999: 14) Ficava evidente nos laboratórios com estudantes de teatro a necessidade de tensão no palco, uma qualidade de engajamento, que está presente também no jogo da CA e que eles podem compreender e praticar com muita facilidade através de uma atividade lúdica mas combativa, que potencializa a concentração e focalização no outro, em querer ganhar o jogo, introduzindo um elemento de competitividade saudável:

O elemento de tensão lhe confere um certo valor ético, na medida em que são postas à prova as qualidades do jogador: sua força e tenacidade, sua habilidade e coragem e, igualmente, suas capacidades espirituais, sua “lealdade”. Porque apesar de seu ardente desejo de ganhar, deve sempre obedecer às regras do jogo. (HUIZINGA, 1999: 14)

Bornheim (1992) argumenta: “(...) A tensão que governa a ação do jogador é a alma do jogo. Suspensa a tensão, seja qual for o motivo - fracasso ou vitória, ou simples desinteresse - é o próprio sentido do jogo que desaparece ou, ao menos, desfalece.” (BORNHEIM, 1992: 80)

A tensão é importante mas sem violência, destacando Frigerio (1989) essa característica como uma das qualidades principais da CA, a diferença da Capoeira Regional, que costuma ser mais direta e objetiva. Na CA também se procura atingir o adversário e evitar ser atingido, mas sempre dentro do caráter lúdico do jogo:

Esta paródia de combate traz prazer, divertimento, tanto aos que jogam como aos que assistem ao jogo. Isto pode se observar nos corpos relaxados e nos rostos sorridentes dos jogadores e no prazer dos observadores. Frequentemente quem é (apesar dos seus esforços por evitá-lo) atingido por algum movimento do seu adversário, sorri e fica complacido com a picardia e habilidade do seu parceiro para penetrar nas suas defesas. (...) Ainda assim, a CA não é só um jogo. Citando o mestre João Pequeno, um dos mais antigos dos que ainda ensinam esta arte: “A Capoeira é brincadeira, a Capoeira é festa, é alegria, mas na hora certa ela é defesa.” (FRIGERIO, 1989: 4)

Essa qualidade de engajamento ou tensão competitiva presente na CA poderia também aproximá-la do esporte. E a CA como esporte pode aportar alguns conceitos úteis para a formação do ator.

Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo e diretor alemão, sinalizou no começo do século passado que o teatro perdia cada vez mais adesão da população, que buscava em outras formas de subjetivação a satisfação de suas demandas estéticas. Em *Brecht, A Estética do Teatro* (1992), o autor Gerd Bornheim dedica um de seus capítulos a uma discussão semelhante. Estimulado pelo interesse do encenador alemão pelo comportamento dos espectadores das lutas de boxe, o pesquisador brasileiro tenta trazer a discussão para nossa realidade, fazendo ele mesmo um paralelo com o futebol, que causaria a mesma comoção que o boxe na Alemanha da primeira metade do Século XX. Com o sugestivo título "A linguagem do esporte", o capítulo é aberto por uma polêmica constatação:

A urgência está toda aqui: descobrir para o teatro uma nova forma. Do jeito que as coisas vão, o teatro está destinado ao fracasso: foge-lhe a criatividade, a tradição torna-o maçante, o público desaparece. É isso mesmo: o público desaparece – e vai aonde? A grande atração da época, que corresponderia hoje ao sucesso do nosso futebol, era a luta de boxe. Pois o público acorre a este novo endereço, e concentra-se em torno da arena de esportes. A fuga do público para tais paragens mostra-se incontornável? Tudo indica que sim. (BORNHEIM, 1992: 71)

A questão é: poderia a CA ser também considerada um esporte? Talvez a Capoeira Regional ou Luta Regional Bahiana, criada pelo Mestre Bimba, pudesse estar mais perto dessa

definição. O mesmo Bornheim diz a respeito no citado estudo que “o esporte não passa da decadência do jogo” (BORNHEIM, 1992: 77), e acrescenta:

A dimensão maior do jogo se perde, e o homem se vê reduzido, com o esporte, à sua dimensão puramente física. (...) Hoje, o esporte não oferece nenhum esteio à formação moral ou cívica do indivíduo, e acaba incidindo no narcisismo estéril, quando não “progride” para o comercialismo. (BORNHEIM, 1992: 78)

Mas Brecht fica interessado pelo esporte, não como conteúdo, como bem assinala o próprio Bornheim, mas sim pela forma, que deveria ser assimilada pelo teatro: “Por que não assemelhar, por exemplo, o trabalho do ator às maneiras do lutador de boxe: sua elegância e leveza, o estilo seco e objetivo?” (BORNHEIM, 1992: 73) Também aponta Brecht o caminho do prazer presente tanto no esporte como no jogo e que tanto o espectador como o praticante aproveitam: “Nenhum homem que não sente prazer em sua ocupação pode esperar dar prazer a qualquer outra pessoa.” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992: 72) Segundo Brecht o teatro deveria mudar, como também o seu público, enriquecendo-se com as possibilidades que oferece um esporte como o boxe:

Essa elegância objetiva, que faz o punho investir de modo certo no lugar certo com uma economia exata deve reestruturar também o comportamento do público. No estádio, a postura do público se modifica, ela se torna por assim dizer científica. (...) Uma atitude controlada, de calma atenção, ainda que inquieta, de olhar ponderado, ainda que nervoso. (...) A participação do público, por intensa que seja, não deve jamais prejudicar a frieza do olhar. (...) Todo mundo deve ser um especialista. Isto é: que a cabeça quente do entusiasmo não leve jamais a perturbar a cabeça fria de quem julga todo o tempo. (BORNHEIM, 1992: 74)

Na poética teatral de Bertolt Brecht, a ação dramática aparece como exposição problemática de determinadas situações de tensão. Através da conhecida técnica da recitação ‘épica’, Brecht quer distanciar o espectador, causando estranhamento em relação aos fatos que observa. Ele não quer dar soluções; ele quer um espectador ativo que tire as suas próprias conclusões críticas daquilo que viu. Na roda de CA podemos ver que os capoeiristas, além de jogar fisicamente, praticam diversas atividades: são também “um espectador ativo, ao observar, cantar, tocar instrumentos e marcar o ritmo coletivamente” (MIRANDA, 2003: 3).

É assim como Brecht se acerca do esporte, procurando levar o seu espírito ao teatro: “Nossa esperança está no público do esporte” (BRECHT apud BORNHEIM, 1992: 71). O esporte, como jogo objetivo e privado de referentes transcendentais, oferece espaço à indeterminação, à descoberta e à experimentação, onde o indivíduo que o assiste pode intervir com seu intelecto e sua

sensibilidade. De modo aproximado aos “experimentos” das ciências naturais, o dramaturgo alemão apresenta suas peças como experimentos sociológicos de suas teorias. Brecht luta contra a passividade contemporânea do teatro burguês, cuja meta passava a ser o esquecimento da realidade, a pura e simples diversão, defendendo a postura ativa consciente como princípio inovador observado no comportamento do espectador esportivo.

Assim o argumenta o estudioso da obra brechtiana, Gerd Bornheim:

Mas é por aí que se deve procurar uma saída para a marginalização do teatro: ele deve se aproximar do esporte. Não se trata somente de conquistar para o teatro aquele público debandado por uma bem arquitetada publicidade; nem de montar espetáculos em um campo de futebol. O que se quer agora é mudar a própria natureza do teatro, e de tal sorte que ele se aproxime dessa realidade maior, em tudo convincente, que é o público de esportes. (BORNHEIM, 1992: 71)

É importante lembrar que foi através da associação da CA com o esporte, a Capoeira foi saindo da marginalidade e da criminalidade, primeiro com mestre Pastinha, que fundou a primeira escola em 1910, organizando os rituais e regras da vadiagem, e até botando um uniforme de calça preta e camisa amarela que correspondia com as cores do seu time de futebol em Salvador, o Ypiranga. Depois, foi mestre Bimba quem teve a primeira academia reconhecida oficialmente pelo governo brasileiro, e quem conseguiu que em 1937 fosse tirada a Capoeira do código penal como atividade criminosa. Através do esporte a CA fugiu da marginalidade e foi descoberta por parte da sociedade, que começou a ver nela uma prática saudável e bela, genuinamente afrobrasileira.

Por último, é importante destacar a capacidade de autoconhecimento que nos oferece o jogo. Schiller dizia “o homem só é inteiramente homem quando joga” (SCHILLER apud BORNHEIM, 1992: 79) e Donnelan afirma que “se conhece mais a uma pessoa em uma hora de jogo que em um ano de conversa” (DONNELAN, 2004: 134). Com a convenção da palavra talvez possamos nos enganar e ocultar mais a nossa personalidade, nossos medos e desejos, mas no engajamento do jogo, com a sua necessidade de respostas imediatas e psicofísicas, revela-se a verdadeira essência da pessoa. Na CA o aluno-ator descobre o seu interior através da movimentação e a interação do seu jogo corporal. No ritual da CA têm grande importância a personalidade dos jogadores, o caráter e o comportamento, em um diálogo corporal cheio de jogos mentais onde se busca enganar, surpreender, impressionar, amedrontar ou jogar com o outro, mais com a expressão corporal, a energia e os gestos do que com a precisão técnica dos movimentos.

## 1.2 A cena como luta

O autor brasileiro Antonio Dias Gomes (1922-1999), admirador da Capoeira, lembrava:

É jogo, é bailado, é disputa - simbiose perfeita de força e ritmo, poesia e agilidade, única em que os movimentos são comandados pela música e pelo canto. A submissão da força ao ritmo. Da violência à melodia. A sublimação dos antagonismos. Na Capoeira os contendores não são adversários, são camaradas. Procuram genialmente dar visão artística de um combate. Acima de um espírito de competição, há um sentido de beleza. “Capoeirista é um artista e um atleta, um jogador e um poeta.” (DIAS GOMES apud ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 16-17)

A citação de Dias Gomes resume algumas das características já mencionadas da CA: o “espírito de competição”, o “sentido de beleza” e essa tripla descrição da CA que guia nossa dissertação neste capítulo: “é jogo, é bailado, é disputa.” Também a “sublimação dos antagonismos” e, sobretudo, a “visão artística de um combate”, que faz referência a uma das funções fundamentais do jogo definida por Huizinga como “uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa” (HUIZINGA, 1999: 16). Lembra também a Decroux, quando assegura que “para que exista arte, é necessário que a ideia de uma coisa seja representada por uma outra coisa”, (DECROUX apud BONFITTO, 2002: 79). O conceito de luta aparece por todo lugar relacionado com a CA, mas o que a aproxima da arte é essa mascarada, esse caráter de luta disfarçada, de representação simbólica ou metáfora do combate.

O jogo de Capoeira pode ser considerado como uma luta, um “entrechoque de intenções violentamente antagônicas” (BREDA, 1999: 43), um conflito, que segundo a teoria clássica “é a marca específica do teatro”<sup>33</sup> (PAVIS, 1998:90. Tradução minha). A noção de luta percorre toda a história da Capoeira, e autores como Araújo (1997) asseguram que a CA nasceu como luta e que somente devido às circunstâncias (perseguições, opressão, necessidade do disfarce), usou o truque da brincadeira para esconder sua verdadeira função, e esta brincadeira acabou mais tarde por ser incorporada à sua prática.

Breda (1999) segue na sua dissertação os estudos realizados pelo professor Richard Nichols (1980) sobre a luta desarmada (uma combinação de técnicas de combate) na escola de Jacques Lecoq em Paris, e estabelece um diálogo com essas pesquisas de onde podemos inferir que com a prática da Capoeira como luta podem ser desenvolvidos no aluno-ator conceitos básicos para sua formação.

---

<sup>33</sup> Do original: “*es la marca específica del teatro*”.

“A presença das intenções do personagem” (NICHOLS apud BREDA, 1999:31) é a primeira das características que aponta Nichols como valor da luta desarmada na formação do ator. As intenções dos participantes de uma luta marcial são simples: os lutadores desejam derrotar seu adversário, ganhar a batalha. A CA representa uma luta de intenções que auxilia os jovens atores na compreensão da necessidade de gerar ações precisas para atingir o seu objetivo. Assim o aluno aprende a fazer a “seleção das ações apropriadas” (NICHOLS apud BREDA, 1999:32) para conseguir ganhar essa luta. Com a CA isso implica todo um trabalho de amadurecimento do ator através da própria ação de escolher, o que acarreta em diversas atividades relacionadas e integradas: analisar o adversário, os seus pontos fortes e fracos; imaginar e criar possibilidades de ataque e defesa; ampliar o seu vocabulário corporal e de armas de luta; selecionar o movimento mais adequado para cada situação, e na forma em que deve ser executado, no tempo e ritmo precisos; e finalmente, aprender e tirar conclusões com o resultado das suas escolhas. Além do mais, no jogo da CA tudo acontece simultaneamente, e como atividade psicofísica o corpo tem de trabalhar junto com a mente interagindo integralmente, improvisando e se adaptando às diferentes situações que acontecem. Para que isso aconteça o jogador precisa de “respostas físicas e emocionais comprometidas com a situação” (NICHOLS apud BREDA, 1999:34). O jogador precisa ter uma entrega total no jogo para poder focalizar a sua energia no fluxo da ação e, ao mesmo tempo, manter o controle para poder se movimentar com beleza e eficiência. Para estabelecer esse compromisso e entrega dos participantes, é fundamental a “aceitação da situação imaginária na qual a luta se desenrola” (NICHOLS apud BREDA, 1999: 35). Através dos rituais da CA se determinam as regras pelas quais os jogadores interagem e verificam “a separação espacial em relação à vida cotidiana” (HUIZINGA, 1999: 23). Nesse sentido, Nichols destaca “a necessidade de imagens mentais, focalizadas fora do ator” (NICHOLS apud BREDA, 1999: 37), o que mostra a semelhança entre os atores e os atletas: ambos trabalham com imagens. Michael Chekhov assinala a sua importância:

Os artistas vivem com as suas imagens. Eles e suas imagens se pertencem, têm uma relação de mútua dependência e, ainda assim, as imagens têm uma existência independente, própria. O grande diretor alemão Max Reinhardt confessava: “Sempre estou cercado de imagens.” Charles Dickens escreveu no seu diário: “Estou a manhã toda sentado no meu escritório, aguardando a Oliver Twist, que ainda não apareceu.” Goethe declarou que as imagens que servem de inspiração têm que aparecer diante de nós como criaturas de Deus, para nos dizer: “Estamos aqui!” Rafael viu se mexer pelo seu quarto uma imagem que depois seria a Virgem da Capela Sistina. Miguel Ángel queixava-se com desesperação das imagens que o

perseguíam e obrigavam-no a esculpir em todo tipo de materiais, até na rocha. (CHEKHOV, 1999: 64-65. Tradução minha)<sup>34</sup>

Também o diretor inglês Declan Donnellan (2004) comenta o essencial da imaginação no trabalho do ator:

A imaginação, os sentidos e o corpo são interdependentes. A imaginação é a capacidade de criar imagens. (...) Só a imaginação pode interpretar o que nossos sentidos transmitem aos nossos corpos. É a imaginação a que nos permite perceber. Nada no mundo existe até que podemos percebê-lo. (...) Os sentidos sobrecarregam o cérebro com sensações, a imaginação condensa ambos para organizar essas sensações como imagens, e também para perceber o significado dessas imagens. Criamos o mundo em nossas cabeças, mas o que percebemos nunca pode ser o mundo real; é sempre uma recriação imaginativa. (DONNELLAN, 2004: 18-19. Tradução minha)<sup>35</sup>

O jogador de CA, como o ator, cria imagens mentais que projeta depois no seu corpo para controlar a sua movimentação e ganhar plasticidade. Na CA o mais importante não é atingir o adversário, mas mostrar essa possibilidade, promovendo assim uma gestualidade mais precisa e fluente do jogo. O ator-jogador consegue assim um “desenvolvimento de sensibilidade cinestésica e capacidade de improvisar no espaço” (NICHOLS apud BREDÁ, 1999: 38), aprendendo a reagir com o corpo em relação ao outro e às circunstâncias da luta. A CA ensina ao ator a ficar sempre pronto para improvisar com o seu corpo no espaço, alimentado pelo caráter imprevisível do jogo, criando um diálogo corporal com seu adversário. Isso provoca que o jogador está continuamente criando “um movimento contínuo em direção à “consciência do outro” (NICHOLS apud BREDÁ, 1999: 40). Isto é, a energia e atenção do ator, assim como do jogador de CA, deve estar focalizada principalmente no seu parceiro, em todo o exterior a ele. Agindo assim no jogo de Capoeira se procura um agir e reagir interligado e fluente, potencializando a comunicação e interação entre os

<sup>34</sup> Do original: “*Los artistas viven con sus imágenes. Ellos y sus imágenes se pertenecen, tienen una relación de mutua dependencia y, sin embargo, las imágenes tienen una existencia independiente, propia. El gran director alemán Max Reinhardt confesaba: “Siempre estoy rodeado de imágenes”. Charles Dickens escribió en su diario: “¡Llevo toda la mañana sentado en mi estudio, esperando a Oliver Twist, que sigue sin llegar!”. Goethe declaró que las imágenes que sirven de inspiración tienen que aparecer ante nosotros como criaturas de Dios, para decirnos: “¡Aquí estamos!”. Rafael vio moverse por su habitación una imagen que luego se convertiría, en su lienzo, en la Virgen de la Capilla Sixtina. Miguel Ángel se quejaba con desesperación de que las imágenes lo persiguieran y lo obligaran a esculpir en todo tipo de materiales, incluso en roca viva.*”

<sup>35</sup> Do original: “*La imaginación, los sentidos y el cuerpo son interdependientes. La imaginación es la capacidad de crear imágenes. (...) Sólo la imaginación puede interpretar lo que nuestros sentidos transmiten a nuestros cuerpos. Es la imaginación la que nos permite percibir. Nada en el mundo existe hasta que somos capaces de percibirlo. (...) Los sentidos sobrecargan el cerebro con sensaciones, la imaginación condensa ambos para organizar estas sensaciones como imágenes, y también para percibir el significado de dichas imágenes. Forjamos el mundo en nuestras cabezas, pero lo que percibimos nunca puede ser el mundo real; es siempre una recreación imaginativa.*”

jogadores. Segundo o observado nos laboratórios na Escola de Teatro da UNIRIO, o ator amador fica concentrado em si próprio, nas suas dificuldades, sensações e medos. O que se procura transmitir através do jogo na roda é a necessidade de ficar aberto e atento continuamente ao exterior, ao outro, ao espaço. Donnelan explica-o assim:

Imagina que você está faminto e não tem comida na sua casa. Não importa quantas vezes você procure na geladeira: ela vai continuar vazia. O único lugar aonde você pode encontrar comida é fora. Se você fica em sua casa, morrerá de fome, ainda que continue procurando por toda a casa. Para o ator, “enxergar” é como sair na rua. Na sua casa você tem a impressão de ter segurança, as ruas parecem assustadoras... mas é só uma ilusão. Na sua casa você não tem segurança; só vai ficar com segurança nas ruas. Não fique em casa. (DONNELAN, 2004: 35. Tradução minha)<sup>36</sup>

Outra característica que destaca o professor Nichols da luta desarmada é o “entendimento da importância do fraseado” (NICHOLS apud BREDÁ, 1999: 44). É de grande importância que tanto o ator como o jogador de CA tenham consciência do que estão fazendo, para aprender a executar cada movimento de forma precisa, sem pular nenhuma etapa da sua realização, dando a cada ação um início, meio e fim, e cuidando especialmente das transições entre movimentos. Em nossos laboratórios com atores da Unirio, explicamos que estávamos ensinando para eles uma nova língua, a CA, composta de um vocabulário corporal o qual eles deveriam ir desenvolvendo na prática e que seus corpos iriam sistematizar progressivamente. Começando com movimentos simples, a ginga e os seis principais movimentos de ataque e defesa (meia lua, esquiva, rabo de arraia, negativa, chapa e cocorinha-rolê), na medida que eles iam assimilando os conceitos fomos avançando cada vez mais, criando frases de movimentos, ou também chamadas sequências. Os alunos podiam perceber, aos poucos, que essas frases interligadas em duplas na roda, criavam o diálogo corporal que representa o jogo da CA. O movimento a movimento, como o “momento a momento”, faz com que os atores e jogadores fiquem no presente, ocupados somente do que têm de fazer nesse momento, vivendo intensamente no “aqui e agora”. Trabalhando com essa precisão e consciência procura-se também o “desenvolvimento de eficiência física e do entendimento do fluxo de esforço” (NICHOLS apud BREDÁ, 1999: 46), que leva os iniciantes a entenderem a complexa sequência de ações que compõe cada movimento e o seu encadeamento, e como economizar a energia. Como bem ilustra o professor Nichols, toda essa consciência corporal nos leva ao controle

---

<sup>36</sup> Do original: “*Imagina que estás hambriento y que no te queda comida en casa. No importa cuántas veces busques en la nevera: seguirá vacía. El único lugar donde encontrar comida es fuera. Si te quedas, morirás de hambre, por mucho que revuelvas en los estantes. Para el actor, “ver” es como salir a la calle. En casa uno tiene la impresión de estar a salvo, las calles nos parecen tan aterradoras... Pero sólo es una ilusión. En casa no se está a salvo; sólo se está seguro en las calles. No te quedes en casa.*”

necessário para a “manutenção das duas perspectivas de um papel” (NICHOLS apud BREDA, 1999: 47), que têm de prevalecer em todo o trabalho do ator e do capoeirista. Ambos devem manter-se dentro e fora da situação em todo momento, com um compromisso e entrega total ao que estão fazendo e ao mesmo tempo com um olhar exterior que analisa e controla as ações. O que Breda denomina como “centro de calma” (BREDA, 1999: 48) na Capoeira. Nesse sentido, Denis Diderot, teórico e dramaturgo francês, destacou na provocadora obra “O paradoxo do comediante” a importância da razão no trabalho do ator. Para Diderot (2005), todo ator deve ter alma, discernimento e sensibilidade, mas esta deve ser controlada de modo que seja expressada dentro de uma justa medida. Para ele, os maiores atores são dotados de imaginação, usam logicamente a razão e dominam seus gestos e postura na representação:

O que confirma a minha opinião é a desigualdade dos atores que representam segundo a sua alma. Não se pode esperar deles nenhuma unidade; a sua atuação é alternativamente forte e fraca, ou fria e quente, ou trivial e sublime. Falhará amanhã no lugar onde hoje foram excelentes e em troca, um dia serão excelentes onde tenham falhado na véspera. Por outro lado, o comediante que represente segundo a reflexão, o estudo da natureza humana, a imitação constante segundo um modelo ideal, a imaginação, a memória, será um e ele mesmo em todas as apresentações, sempre com a mesma perfeição: tudo tem sido medido, combinado, aprendido, ordenado na sua cabeça. (...) Não mudará cada dia; é um espelho sempre pronto a expor os objetos e fazê-lo com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade. (DIDEROT, 2005: 23-24. Tradução minha)<sup>37</sup>

A última das mencionadas por Nichols, mas talvez a mais importante das lições que um jovem ator pode receber com a prática de uma luta marcial é “a valorização da disciplina como fonte de liberdade” (NICHOLS apud BREDA, 1999: 49). A disciplina leva consigo o compromisso do participante pelo seu trabalho e com os seus parceiros, o que gera confiança e provoca maior disponibilidade física e mental, e a entrega é maior. Os alunos aprendem a valorizar a disciplina quando conseguem compreender que os esforços trazem as suas recompensas.

A formação e aperfeiçoamento de um capoeirista seguem parâmetros exigentes, que variam de mestre para mestre e de escola para escola. Todos, no entanto, têm em comum a enorme dedicação aos treinamentos (longos, minuciosos e exaustivos), a superação diária dos próprios limites físicos e psicológicos (cansaço

---

<sup>37</sup> Do original: “Lo que me confirma en mi opinión, es la desigualdad de los actores que representan según su alma. No espere ninguna unidad de parte de ellos; su actuación es alternativamente fuerte y débil, o fría y cálida, o trivial y sublime. Fallarán mañana en el lugar donde hoy fueron excelentes y en cambio, un día serán excelentes donde hayan fallado la víspera. En cambio, el comediante que represente según la reflexión, el estudio de la naturaleza humana, la imitación constante según un modelo ideal, la imaginación, la memoria, será uno y el mismo en todas las representaciones, siempre con la misma perfección: todo ha sido medido, combinado, aprendido, ordenado en su cabeza. (...) No variará día a día; es un espejo siempre dispuesto a mostrar los objetos, y a mostrarlos con la misma precisión, la misma fuerza y la misma verdad.”

e medo, entre outros), o respeito à hierarquia a às regras do jogo, lealdade aos colegas e uma comovente devoção aos antepassados, ao mestre e, principalmente, ao berimbau, comandante-mor do jogo da Capoeira e mestre de todo capoeirista. (BREDA, 1999: 50)

Em definitivo, a CA compõe uma luta corporal de ação-reação, de pergunta e resposta, no qual para cada movimento de ataque ou defesa há uma série de possibilidades de respostas, criando um jogo de estratégias entre os dois adversários. Existe uma comunicação corporal no jogo da Capoeira Angola, um intercâmbio permanente de mensagens de movimento criando um texto físico que é possível trasladar à cena teatral.

Toda cena teatral tradicional representa uma luta, um combate de forças lutando por um objeto de conflito. Para conseguir essa tensão dramática na cena, a CA ajuda a transmitir ao ator o caráter competitivo e lutador de um combate. O objetivo é conseguir depois, na cena, o mesmo interesse alcançado pelo esporte em seus espectadores, criado pela tensão competitiva e pelo fato de não saber quem vai ganhar aquela disputa. Não é só o fato de ganhar ou perder. O que torna a CA particular é que não se procura bater no outro, mas enganá-lo, driblá-lo, fazendo-o acreditar que vai ser atingido de um jeito e agindo de outro, de forma a surpreendê-lo, só marcando a possibilidade do movimento. A mentira usada na arte é também um elemento comum no teatro. Como afirma o ator inglês Greg Hicks<sup>38</sup>, em uma entrevista na Globo do 24 de Abril de 2014:

Na Capoeira, você vive um momento, não há nada predeterminado. Precisa ter um senso de alerta ligado sempre. Mas o principal é que você precisa aprender a mentir. A Capoeira é uma mentira permanente, e a mentira é central para um ator. Com a Capoeira aprendi a pôr tudo de cabeça para baixo, inclusive mudou a maneira como eu olho para o texto. Eu passei a tratar com o imprevisível, o que é muito libertador para um inglês. (...) Na Capoeira, você constantemente muda as direções dos movimentos. Shakespeare fez o mesmo em algumas das suas peças. Ele criava diálogos que pareciam querer dizer uma coisa, mas na verdade queriam dizer outra. (MIRANDA, 2014: 2)

---

<sup>38</sup> Greg Hicks, ator da Royal Shakespeare Company, participou do Fórum Shakespeare que aconteceu no Rio de Janeiro do dia 9 ao 14 de abril de 2014, ministrando uma oficina para atores e diretores sobre Shakespeare e Capoeira junto com o Mestre Carlo Alexandre. Em 2004, Greg foi indicado ao prêmio Laurence Olivier Theatre na categoria de melhor ator pela sua atuação em Coriolanus nos palcos do The Old Vic, e recebeu o prêmio de Melhor Performance de Shakespeare do Critics Circle Theatre Awards pelo mesmo espetáculo. Entre as suas mais aclamadas performances podemos citar: “Julius Caesar” (2001 e 2009), “Coriolanus” (2002), “Hamlet” (2004 e 2013), “Macbeth” (2004) e “Rei Lear” (2010). Greg se tornou expert no teatro de máscaras grego e realiza diversos workshops de interpretação de textos clássicos no Reino Unido e na Espanha. Greg é conhecido por realizar performances físicas intensas, aplicando diversas disciplinas em seu trabalho, tais como capoeira, butoh e ioga. Greg atualmente mora em Madri e se prepara para dirigir “O mercador de Veneza”, no Matadero Theatre este ano de 2014.

O jogo é a finalidade mesma da CA. Assim, os movimentos devem ser executados com precisão e clareza, tanto pela sua maior efetividade, quanto porque dessa maneira podem servir melhor de “armadilhas” com as quais engana-se o adversário.

Nos laboratório de atores na Unirio procuramos transmitir aos alunos que a cena representa uma luta de personagens. Assim, introduzimos nos jovens atores uma nova forma de olhar o texto teatral, como uma sucessão de ataques e defesas. As palavras e frases dos personagens são identificadas como ataques dos personagens, que dessa forma falam para conseguir algo do outro, para mudar ao outro, para ganhar a batalha. Através da luta corporal da CA, os alunos percebiam com muita clareza os impulsos e direções de ataque dos personagens, assim como as necessárias reações dos adversários. O jovem ator compreende assim o conceito de “escuta ativa”<sup>39</sup> através de sua representação física e simbólica no jogo da CA, e também que toda ação não é mais que uma reação encadeada no fluxo do diálogo corporal. Aprofundaremos mais na relação do trabalho textual e corporal com a CA, com exemplos e exercícios práticos, no capítulo 3 desta dissertação.

### 1.3 A Capoeira como dança

Na eterna rivalidade entre angoleiros e regionais, mais estimulada pela imprensa do que pelos mestres ou seus discípulos, Bimba chegou a afirmar: “CA é uma dança. Se oficializarem a Capoeira será a regional, que se presta para a luta” (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 38-40). Também no livro “Danças populares brasileiras” (KATZ; OTHAKE; MADUREIRA, 1989) se inclui a Capoeira entre outras danças como a samba, o frevo, as danças indígenas, o maracatú ou o tambor de crioula.

A dança na CA nos leva a destacar seu caráter estético, com a procura da beleza e harmonia dos movimentos, um elemento fundamental em toda arte que o jovem ator precisa aprender a perceber e desenvolver na sua formação:

Na mistura indissolúvel de luta e jogo, o elemento estético tem grande importância. Mas é uma estética própria, que nasce de um contexto étnico determinado (o afrobrasileiro), e por isso não é bem entendido. (...) O angoleiro que procure realizar movimentos bonitos, nunca ou quase nunca vai fazê-los pela beleza em si própria devido à importância da malícia, a complementação e união de jogo e luta. Sempre os movimentos são belos, mas servem como defesa, deslocamento ou ataque e são respostas ao movimento do adversário. (...) A especial beleza da CA

<sup>39</sup> Com o conceito de “escuta ativa” queremos mostrar a necessidade do ator de escutar as palavras do seu interlocutor e reagir às suas ações de forma ativa, e como através da CA o ator aprende também a responder fisicamente aos ataques do seu oponente, criando um fluxo contínuo de movimento entre ambos.

reside em movimentos encolhidos, fechados para dar pouco espaço ao adversário, mas com um perfeito controle do corpo para desarmá-los ou transformá-los dependendo do momento do jogo e o que este precise. A gestualidade do rosto e das mãos e braços; a gíngua mais dançada e frequentemente quase substituída por passos de dança de outras manifestações negras; a cadência geral dos movimentos são parte importante desta estética que é própria da sua origem social e cultural. (FRIGERIO, 1989: 5)

A dança da CA introduz nos alunos a musicalidade, o conceito essencial da música como elemento de relação com seus corpos e os dos seus companheiros, sempre ligados pela música como atmosfera que delimita o ritmo do jogo. O canto tão presente nas rodas, ajuda os atores a trabalhar conjuntamente voz e corpo:

A ladainha, tradicional na CA, é a música que antecede o jogo e é cantada em forma de lamento, independentemente da história que vai contar: o ritmo é lento e sofrido, e o conteúdo corresponde a uma oração traduzida em versos. Agachados ao pé do berimbau, os praticantes meditam e oram, esperando o momento de entrar na roda. Durante a ladainha, apenas um capoeirista canta, acompanhado por instrumentos. Em seguida, inicia-se a chula, uma cantiga curta, normalmente feita de improviso e caracterizada pelas louvações (aos mestres, a Deus, à cidade natal, etc.) divididas entre o cantador e os demais capoeiristas. Nesse momento, os que vão jogar continuam ao pé do berimbau, fazendo também a louvação. Como o nome sugere, o corrido é uma cantiga que acelera o ritmo do jogo. A música remete a temas diversos, e o cantador conta com a participação imediata do coro. Durante o jogo, os praticantes que formam a roda acompanham o canto com palmas. (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 44)

A CA como dança contém outros “elementos técnicos e simbólicos que são úteis para a formação e o treinamento do ator” (LIMA, 2002:8), tais como a psicofisicidade, ou união da mente e o corpo em ação. Nasce da ideia, desenvolvida pelo psicólogo francês Théodule Ribot<sup>40</sup>, que explicava que a emoção não pode existir sem efeito físico. Este conceito, segundo Alison Hodge (2003: 36), incorporado e aplicado ao trabalho de pesquisa de Stanislavski, baseava-se no princípio de que em cada ação há algo psicológico, e no psicológico algo físico. Na formação atoral procuram-se atividades psicofísicas, de união do corpo e mente em ação. Como bem destaca Marcos Breda:

Buscou-se, desde sempre, obter a almejada disponibilidade e integração corpo/mente do ator, antigamente através de elementos de acrobacia, esgrima, técnicas circenses, prestidigitação, luta livre, boxe, ginástica, dança etc. e, mais

---

<sup>40</sup> Théodule-Armand Ribot (18 de dezembro de 1839 - 9 de dezembro de 1916), psicólogo francês nascido em Guingamp, estudou no Liceo de San Briec (*Lycée de St Briec*). O sistema de interpretação para o ator de Constantin Stanislavski utiliza algumas de suas teorias.

recentemente, também através de elementos de Ioga, T'ai chi, técnicas de Alexander ou Laban, Jiu Jitsu, Kempo, dentre várias alternativas. (BREDA, 1999:3)

Desta forma, praticam-se estas disciplinas hoje em dia nas escolas de formação teatral e nos treinamentos das companhias profissionais. A CA une o melhor destas disciplinas, junto com a interação e improvisação contínua que faz dela uma atividade muito mais dinâmica e ativa. Com a sua prática desenvolvem-se características mais corporais, como força, resistência, flexibilidade, agilidade, equilíbrio ou coordenação, junto a outras mais relacionadas à criatividade, sensorialidade ou percepção. Pode-se unir a tudo isto a “visão holística que caracteriza fundamentalmente a capoeira defendida por Pastinha, que associa a vida como um todo” (LIMA, 2002:57), que corrobora com a afirmação do mestre:

O capoeirista deve ter em mente que a capoeira não visa, exclusivamente, preparar o indivíduo para o ataque e defesa contra uma agressão, mas, desenvolver, ainda, por meio de exercícios físicos e mentais um verdadeiro estado de equilíbrio psicofísico, fazendo do capoeirista um autêntico desportista, um homem que sabe dominar-se antes de dominar o adversário. (PASTINHA, 1989:35).

A improvisação inerente ao jogo da CA também pode ser considerada uma ferramenta muito útil para o trabalho corporal do ator.

A CA é cadenciada, e se realiza com um ritmo lento, comparado com outras variantes. É um jogo de domínio do corpo, mas também da mente. Em um bom aprendizado, os movimentos em um jogo esmigalham-se e estudam-se as diferentes possibilidades de ação como em um jogo de xadrez. A descontração do corpo e os movimentos lentos facilitam que os jogos de Angola sejam muito mais longos que os de Regional. (FRIGERIO, 1989: 5)

A busca de soluções originais e criativas no jogo exercita a capacidade dos jogadores para achar respostas e fazer perguntas com o corpo, criando uma espécie de jogo de “xadrez de movimentos” improvisados. Estimula-se a criatividade, tanto com as habilidades do pensamento quanto com as expressões corporais. É um recurso que ajuda a nos adaptarmos às circunstâncias vivas e mutáveis do entorno atoral.

As combinações de movimentos intercalados entre os jogadores formam uma partitura de ações que compõem um diálogo. É possível fixar este diálogo e aperfeiçoá-lo, criando uma estrutura onde se pode trabalhar com disciplina e liberdade, ou deixar que nasça da improvisação

entre os jogadores. Trabalha-se procurando sempre a complementação, elemento fundamental do jogo da CA, e que Frigerio (1989) define assim:

Atacar e defender em função dos movimentos do outro jogador dentro da roda. Os jogadores jogam muito próximos um do outro e todo e qualquer movimento de um é provocado pela movimentação do outro. Joga-se e deixa-se jogar, sem que ocorra um choque que quebre a harmonia do jogo, procurando sempre o maior “diálogo” entre os jogadores. (FRIGERIO, 1989: 3)

A acrobacia da CA faz os alunos-atores ganharem confiança nas suas capacidades corporais e disponibilidade física, através de uma série de movimentos que envolvem equilíbrio, agilidade e coordenação. É uma atividade compartilhada pelas artes cênicas e o esporte. Além de ser um bom exercício para manter a forma física, permite conseguir um maior controle e consciência do próprio corpo. Nos Laboratórios I e II com atores era interessante perceber como a acrobacia ajudava com a confiança, tanto própria como em relação aos parceiros. Quando foram introduzidos elementos simples de acrobacias nos laboratórios na UNIRIO, a maioria dos alunos não possuía nenhuma experiência na disciplina. Executando exercícios como equilíbrio invertido, “aús” (estrelinha com a perna encolhida), parada de cabeça e outros movimentos acrobáticos que os obrigavam a ficar de cabeça para baixo ou deslocar o corpo da postura vertical acostuada, os alunos ficavam surpresos com as suas próprias capacidades físicas e possibilidades desconhecidas, além de ficarem muito mais empolgados e confiantes para jogar-se e provar novos movimentos.

Podemos comprovar que através do trabalho corporal com os movimentos da CA, o ator acorda, e descobre sua personalidade se mexendo, liberando a sua irracionalidade essencial não oprimida pelo pensamento. Na forma e ritmo da movimentação desvela-se o caráter do ator, o que é uma arma fundamental para a criação física dos personagens, criando a partir do exterior e da expressão corporal. O aluno-ator ganha em relaxamento, desinibição e disponibilidade física tanto com o seu próprio corpo quanto em relação ao seu corpo no espaço e com os outros parceiros. O autoconhecimento chega através da prática e da observação que possibilita identificar as características de cada aluno-ator.

Através da dança presente na CA procura-se potencializar a expressividade corporal (malícia, estética, ritualidade) através dos movimentos da CA, e adquirir cada vez mais consciência corporal (controle do próprio corpo e em relação ao espaço e os outros companheiros) e domínio físico (resistência, agilidade, equilíbrio, força) ou capacidade de movimento. Em nossos laboratórios trabalharam-se conceitos como a precisão (no começo, meio e final dos movimentos), apoiados na movimentação lenta da CA; as transições ou enlances entre os movimentos; os “acentos

rítmicos” (CORDEIRO, 1998:55), os impulsos e os níveis: “Há uma grande alternância entre a movimentação em níveis alto, médio e baixo, mas na CA é predominante a realização de movimentos no nível baixo” (FRIGERIO, 1989: 3).

Por último, devemos destacar uma das características mais interessantes para os alunos de artes cênicas e que podemos desenvolver com a dança na CA: a teatralidade.

A Angola apresenta inúmeros elementos de teatralização. Expressões faciais fingindo medo, raiva, prazer, alegria ou surpresa, gestos de mãos ou pés distraindo a atenção do adversário ou tentando induzi-lo ao erro. Verifica-se ainda o mimetismo de movimentos de animais, imitações, canções gestualizadas, manifestações de religiosidade e até transe mediúnicos (verdadeiros ou simulados) como elementos constitutivos da Capoeira Angola. (FRIGERIO, 1989: 7)

A CA é uma luta, mas uma luta disfarçada, repleta de teatralidade, estratégias, psicologia, expressividade... O que faz dela uma ótima ferramenta para a formação e a compreensão da prática cênica. Nesse sentido, vou defender na minha dissertação que o estudo dos seus princípios fundamentais pode aproximá-la corporalmente da dramaturgia textual de uma peça, conforme se verá no capítulo 3.

## CAPÍTULO 2. A CAPOEIRA ANGOLA NO TREINAMENTO DO ATOR

Neste segundo capítulo investigaremos os fundamentos da CA aplicados ao *treinamento* do ator.

São diversos os profissionais e artistas que têm pesquisado e incorporado a CA como preparação corporal e treinamento do ator. Como bem assinala Brígida Miranda:

A capoeira, conhecida internacionalmente como uma arte marcial brasileira, tem sido adaptada, desde o final dos anos 1970, por figuras centrais na prática teatral, como atividade física no treinamento de atores, assim como elemento de performance. Em 1978, como parte do treinamento individual, dois atores do Odin Teatret, Roberta Carreri e Francis Pardeilhan, passaram três meses no Brasil aprendendo capoeira. Na década de 1990, o grupo francês Archaos Cirque usou capoeira como elemento de performance. O Archaos selecionou e trabalhou com um grupo de capoeiristas brasileiros no show *Metal Clown* (1991-1992). Artistas brasileiros internacionalmente conhecidos têm adotado elementos da capoeira em seus processos de treinamento. Augusto Boal, por exemplo, sugere o uso da capoeira no treinamento físico de atores (1992:100). Antônio Nóbrega tem também incorporado a capoeira em seu treino individual usando movimentos dela em sua peça teatral *Figural* (1990). Marcos Breda, ator brasileiro de teatro e televisão, adaptou em sua interpretação do personagem de *commedia dell'arte*, Arlequim, a corporalidade da capoeira. (MIRANDA, 2003: 1)

De acordo com minha formação no Instituto do Teatro de Sevilha, o treinamento do ator compreende, principalmente, o trabalho corporal, musical, vocal e textual. A CA pode atingir cada uma dessas áreas as quais o ator profissional precisa treinar, como veremos a continuação.

### 2.1 O treinamento corporal

As dissertações de Breda (1999) e Lima (2002) defenderam o treinamento e a preparação corporal do ator baseados na Capoeira. O treinamento do ator é o ponto central da pesquisa de Lima, visando a CA como prática corporal do ator, explorando critérios como equilíbrio, oposição e outros conceitos. Pela sua vez, Breda pesquisou recursos do jogo de Capoeira como simulacro do próprio processo da atuação, para a preparação corporal do ator.

No decorrer do capítulo definiremos alguns elementos da CA que podem ajudar no treinamento corporal do ator. A CA treina a *resistência*, a *flexibilidade*, o *equilíbrio*, a *velocidade*, a *força* e a *agilidade* através dos seus principais movimentos.

Existem dúvidas quanto aos nomes e a quantidade de movimentos da CA, conforme afirma mestre Bola Sete:

Em alguns movimentos da capoeiragem existem dúvidas quanto aos seus nomes de origem, isto porque não foram batizados pelos mestres africanos. Além disso, muitos golpes primitivos foram modificados ou desapareceram, ao mesmo tempo em que novos movimentos foram criados. Tudo isso concorreu para a grande confusão existente acerca dos nomes originais dos movimentos da capoeiragem. Quanto ao seu número, não existe qualquer possibilidade de dizermos com exatidão, pois a capoeiragem é um jogo livre, possibilitando ao capoeirista improvisar, dentro de suas características, e até criar novos movimentos no momento em que se encontra “vadiando” (...). (OLIVEIRA, 2005: 47)

Na CA utilizam-se, principalmente, golpes de pés, executados com o calcanhar, a planta, bordas laterais, dorso e ponta, enquanto as mãos protegem e servem de apoio. O fluxo contínuo do jogo ajuda no desenvolvimento do jogo, aproveitando a inércia dos movimentos para economizar esforços e ganhar potência na execução. Os apoios do corpo no chão são também muito utilizados para aproveitar a força da gravidade e impulsionar o próprio corpo. Os movimentos podem ser executados no “*jogo de dentro*” ou jogo mais fechado, onde os capoeiristas ficam mais próximos e no nível baixo preferencialmente, ou no “*jogo de fora*” ou jogo mais aberto, com os jogadores mais afastados e no nível médio ou alto. Os movimentos, na CA, podem ser deferidos no nível baixo, médio ou alto<sup>41</sup>, dependendo da altura do golpe; e também “*de frente, de lado, de costas, parado, giratório, voador*, etc, de acordo com a posição do capoeirista e da trajetória do golpe no momento da execução” (OLIVEIRA, 2005: 48). Também afirma que o movimento pode ser “*preso* ou *amarrado*, quando é aplicado com o apoio das mãos no solo; e *solto*, quando é aplicado sem o apoio das mãos no solo” (OLIVEIRA, 2005: 48).

De acordo com meus mestres citados anteriormente, a CA é baseada fundamentalmente em três movimentos de *defesa* (negativa, esquiva e rolê) e três de *ataque* (rabo de arraia, meia lua e chapa), incluindo a *ginga*. A partir destes movimentos e da dicotomia ataque-defesa, desenvolvem-se todos os demais e suas combinações na CA.

A *ginga* é o principal movimento da CA, é o movimento que origina todos os movimentos de ataque e defesa. Com a *ginga* o jogador fica em constante movimento, possibilitando uma maior visão, e o ataque e a defesa em várias direções, sendo assim mais difícil de ser atingido pelo

---

<sup>41</sup> “Níveis: depois de nosso nascimento experimentamos o espaço em diferentes níveis: quando deitamos, rolamos, nos arrastamos e chegamos a ficar de quatro para engatinhar, estamos no nível baixo; quando engatinhamos de várias maneiras, sentamos e chegamos a ficar de pé (para andar), estamos no nível médio; quando ficamos na ponta dos pés ou pulamos, estamos no nível alto.” (CORDEIRO, 1998: 57)

adversário. A *ginga* incorpora a musicalidade na movimentação do jogador, trabalhando no tempo e contratempo e na troca constante de pontos de apoio e diferentes distribuições do peso corporal.

A *ginga* permite também realizar os movimentos nos *três níveis* (alto, médio e baixo) e nas *três dimensões do espaço*<sup>42</sup> (largura, altura e profundidade). Com a *ginga*, que é assimilada e praticada em duplas de forma simétrica, o capoeirista estabelece um diálogo corporal improvisado com o seu companheiro. Com o treinamento em duplas, mediante a técnica do espelho<sup>43</sup>, os jogadores podem treinar cada um de frente para o outro, escutando e reagindo ao ritmo e aos movimentos do parceiro, sempre em sintonia com a música.

A *ginga* é o canal, a linguagem através do qual fluem os movimentos que produzem a mais rica e criativa interação possível, limitada apenas pela habilidade dos jogadores. O sentido mais profundo da *ginga* é, pois, estabelecer comunicação. Mas um tipo de comunicação muito especial, no qual os jogadores dialogam e vivenciam, além do gestual objetivo, toda uma gama de conteúdos subjetivos. Mais do que a educação para o jogo em si, a *ginga* ensina a postura do capoeirista perante a vida. A dançar conforme a música, a estar sempre disponível, sempre em movimento e em mutação. (BREDA, 1999: 15)

A *ginga* permite ao capoeirista defender-se com o auxílio das mãos e dos braços, em múltiplas posições e deslocando-se para qualquer direção. Da mesma forma é uma preparação para o ataque, aproveitando a inércia para um maior fluxo do movimento. Também destaca-se na *ginga* a utilização do que o mestre Bola Sete denomina “floreio”, que como ele mesmo comenta, “consiste no jogo de corpo, no qual o capoeirista utiliza movimentos corporais com o intuito de distrair o adversário para melhor aplicar-lhe o golpe” (OLIVEIRA, 2005: 49)<sup>44</sup>.

Para realizar a *ginga*, o capoeirista desenha um “U” no chão. Os seus pés devem estar plantados paralelamente um em relação ao outro, com a distância da largura dos seus ombros. O pé direito se desloca para a esquerda e atrás, e depois volta à sua posição inicial, paralelo ao outro. O pé esquerdo, então, desloca-se para a direita e para trás, voltando depois também para sua posição inicial paralela. Ambos os pés, se deslocando para um lado e para o outro criam um movimento pendular em forma de “U” com transferência de peso. O corpo deve estar relaxado, mas engajado; solto, mas atento. O braço equivalente ao pé que recua em coordenação homolateral, deve estar na

---

<sup>42</sup> “Dimensão espacial. Dimensão é uma extensão entre duas direções opostas (...) um elemento básico de orientação no espaço. São três dimensões: amplitude (ou largura), comprimento (ou altura) e profundidade.” (RENGEL, 2000: 43)

<sup>43</sup> A *técnica do espelho* é um trabalho em duplas, cada um frente ao outro, imitando o movimento e o ritmo do seu parceiro como se ele fosse a sua imagem em um espelho.

<sup>44</sup> Mestre Bola Sete é o nome de batismo da Capoeira de José Luís Oliveira.

frente do rosto em atitude protetora, trata-se da guarda. Quando muda o pé, muda, além disso, o braço. O peso do corpo vai repousando alternativamente em uma perna e noutra, quando passa pelos quatro ângulos que o “U” desenha no chão. Isto é, quando a perna direita se desloca até a esquerda o peso fica na perna esquerda, mas quando a perna direita chega atrás, o peso é transferido para ela. Depois, quando volta, o peso recai de novo na perna esquerda, depois na direita, quando passa pela posição inicial paralela à perna esquerda. Quando a perna esquerda se desloca acontece tudo da mesma maneira, porém, em condição inversa. Na ginga, os joelhos devem manter-se em todo momento levemente flexionados.



Foto 1 - Ginga. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 2 - Ginga. Roda Cais do Valongo, 2012.

Os movimentos da CA, como já indicamos anteriormente, podem ser divididos, fundamentalmente, em *movimentos de defesa* e *movimentos de ataque*. Por sua vez, o mestre Bola Sete faz uma segunda divisão entre os movimentos de ataque: *movimentos desequilibrantes* e *golpes*. Mestre Bola Sete (OLIVEIRA, 2005: 50-51) faz essa diferenciação pelo caráter ou intenção dos golpes de ataque, sendo que os primeiros procuram, como o seu nome indica, desequilibrar e derrubar o adversário, e os golpes são aplicados contra no oponente, desenhando diferentes trajetórias.

Os principais movimentos defensivos são *negativa*, *esquiva* e *rolê*. Mestre Bola Sete (OLIVEIRA, 2005: 48-50) inclui dentro deste primeiro grupo a própria *ginga* e o *aú*.

A *negativa* consiste em:

(...) todo movimento defensivo executado com o auxílio das mãos e dos pés no solo. (...) A maneira mais utilizada consiste em uma queda rápida do corpo, com

uma perna estirada e a outra completamente encolhida, servindo de apoio no chão, juntamente com a mão do outro lado do corpo. O outro braço deverá ficar na altura do rosto, servindo de escudo. (OLIVEIRA, 2005: 50)



Foto 3 - Negativa. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 4 - Negativa. Roda Cais do Valongo, 2012.

A *esquiva* é um movimento defensivo executado no nível médio, semelhante à *negativa*, com uma perna estirada e outra encolhida, no entanto somente apoiando a mão que se encontra perto do rosto no chão, enquanto a outra mão fica colada nas costas, em atitude protetora.



Foto 5 - Esquiva. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 6 - Esquiva. Roda Cais do Valongo, 2012.

O *rolê* acontece quando “o capoeirista enrola o corpo rapidamente no chão, com o auxílio das mãos e dos pés, afastando-se ou aproximando-se do oponente” (OLIVEIRA, 2005: 50). É um

movimento executado no nível baixo em que o jogador vai ao chão rapidamente sentando em uma perna, que fica encolhida, enquanto a outra fica esticada. Os braços apoiam-se no chão ao lado da perna esticada e fazem o corpo “rolar” naquela direção, com um movimento giratório ao redor do eixo vertebral. O corpo fica apoiado na perna esticada e nas duas mãos enquanto a outra perna fica encolhida, protegendo o corpo e pronta para atacar.



Foto 7 - Rolê. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 8 - Rolê. Roda Cais do Valongo, 2012.

O *aiú* é um movimento de deslocamento lateral de defesa que consiste em apoiar as mãos no chão e levar as pernas para o ar, rolando por cima do corpo para depois voltar à posição inicial. É como uma estrelinha, mas com as pernas agrupadas protegendo o corpo e prontas para reagir ante qualquer ataque. O olhar do jogador deve estar sempre dirigido a seu adversário, isto é, a cabeça deve estar perpendicular ao chão, vigiando enquanto executa o movimento (ao contrário da estrelinha, em que se costuma olhar para o chão).



Foto 9 - Aiú. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 10 - Aiú. Roda Cais do Valongo, 2012.

Os três principais movimentos de ataque são a *meia lua*, o *rabo de arraia* e a *chapa*.

A *meia lua*, como o seu nome indica, é um golpe em forma de “meia lua” executado por uma perna esticada, enquanto a outra fica apoiada no chão com o joelho ligeiramente dobrado. Procura-se atingir o adversário com as faces laterais do pé, em diferentes níveis.



Foto 11 - Meia lua. Roda Cais do Valongo, 2012.

O *rabo de arraia* é um movimento realizado no nível médio no qual o capoeirista aproxima uma perna lateralmente e flexionada até o seu adversário e com o apoio das suas mãos no chão gira o corpo com a outra perna esticada em direção ao seu oponente, procurando atingi-lo com o calcanhar na altura dos rins ou da cabeça.



Foto 12 - Rabo de arraia. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 13 - Rabo de arraia. Roda Cais do Valongo, 2012.

A *chapa* é um golpe desferido com a *planta do pé*, para empurrar ou afastar, em qualquer parte do corpo do adversário. Também pode ser executada com o corpo de costas ou de lado em relação ao adversário, apoiado no solo com ambas as mãos ou somente com o apoio da outra perna.



Foto 14 - Chapa. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 15 - Chapa. Roda Cais do Valongo, 2012.

Mestre Bola Sete divide os movimentos de ataque em *desequilibrantes* e *golpes*.

Observando os movimentos utilizados nas principais Escolas de Capoeira de nossa terra, consegui destacar 15 movimentos, os quais considero básicos, pois deles derivam-se os demais movimentos da capoeira angola, sendo quatro defensivos, quatro desequilibrantes e sete golpes que podem, segundo o mestre Pastinha, cada um destes sete, gerar sete... e cada um dos sete gerados pelos primeiros sete pode gerar mais sete... e assim, de sete em sete, podemos chegar ao infinito! Bastante simples e, portanto, mais perto da verdade. (OLIVEIRA, 2005: 48)

Entre os golpes, além da *meia lua*, o *rabo de arraia* e a *chapa*, mestre Bola Sete inclui a *ponteira*, a *chibatada*, a *joelhada* e a *cabeçada*.

A *ponteira* é um golpe executado com a *ponta do pé* no qual o capoeirista atinge com rapidez qualquer parte do corpo do adversário, desde os joelhos até o queixo.



Foto 16 - Ponteira. Roda Cais do Valongo, 2012.

A *chibatada* é um golpe aplicado com o *dorso do pé*, de preferência na altura dos rins, no rosto e plexo solar do adversário.



Foto 17 - Chibatada. Roda Cais do Valongo, 2012.

A *joelhada* é aplicada com o joelho flexionado no nível alto e em direção ao adversário, e só quando o jogador está bem próximo do seu oponente.



Foto 18 - Joelhada. Roda Cais do Valongo, 2012.

Na *cabeçada* o capoeirista procura atingir seu adversário com a parte alta da sua cabeça, enquanto protege seu rosto com seus braços. É um golpe muito perigoso e, por isso, recomenda-se utilizar somente quando o jogador é suficientemente experiente.



Foto 19 - Cabeçada. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 20 - Cabeçada. Roda Cais do Valongo, 2012.

Entre os movimentos denominados *desequilibrantes*, estão a *rasteira*, a *banda*, a *tesoura* e a *boca de calça*.

A *rasteira* consiste em encaixar o pé do capoeirista no calcanhar do adversário, procurando derrubá-lo no chão.



Foto 21 - Rasteira. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 22 - Rasteira. Roda Cais do Valongo, 2012.

Na *banda*, o capoeirista procura também derrubar ao seu adversário, calçando uma perna lateralmente atrás do corpo dele e empurrando-o para trás com a ajuda do braço ou da cabeça, ou de ambos.



Foto 23 - Banda. Roda Cais do Valongo, 2012.

Na *tesoura*, o capoeirista encaixa as duas pernas na altura dos joelhos do adversário e, com uma girada de corpo, procura derrubá-lo no chão. O jogador, com a cabeça no nível baixo e com o

peso do corpo sobre ambas as mãos, desenha com as suas pernas uma tesoura no chão e se aproxima aos poucos de seu adversário, escorregando até chegar nele.



Foto 24 - Tesoura. Roda Cais do Valongo, 2012.

Na *boca de calça*, o capoeirista abaixa o corpo e segura a *boca de calça* ou a perna do adversário, um pouco acima do calcanhar, puxando-o violentamente em sua direção, derrubando-o para trás.

A etapa seguinte no treinamento da CA é encadear esses movimentos criando sequências. Se os movimentos fossem palavras, as sequências corresponderiam às frases que compõem esse diálogo combinado de pergunta e resposta. Como bem indica o mestre Bola Sete, “o ensino das sequências e passagens padronizados permite ao aprendiz uma assimilação mais rápida dos golpes, além de proporcionar uma melhor coordenação nos movimentos da capoeiragem e, conseqüentemente, torná-lo mais técnico” (OLIVEIRA, 2005: 168). É essencial trabalhar essas sequências aproveitando a criatividade e a individualidade de cada aluno, para deixar liberar todo o seu potencial expressivo.

As três principais sequências que treinávamos em nossos laboratórios com atores são as duplas de *meia lua* (ataque) - *esquiva* (defesa), *rabo de arraia* (ataque) - *negativa* (defesa), e *chapa* (ataque) - *cocorinha-rolê* (defesa). Isto significa que a um movimento de ataque de “meia lua” corresponderia uma defesa com um movimento de “esquiva”, a um ataque com “rabo de arraia” corresponderia uma defesa com “negativa”, e a um ataque com “chapa” corresponderia uma defesa com “cocorinha-rolê”.



Foto 25 - Sequência Meia Lua - Esquiva. Aula Aberta, 2013.



Foto 26 - Sequência Meia Lua - Esquiva. Aula Aberta, 2013.



Foto 27 - Sequência Rabo de arraia - Negativa. Aula Aberta, 2013.



Foto 28 - Sequência Meia Lua - Esquiva. Aula Aberta, 2013.

Os jogadores de CA treinam séries de movimentos combinados de defesa e ataque, com o objetivo de automatizar respostas para o jogo, e criar sequências cada vez mais complexas. A ideia é a de que existem muitas possibilidades de resposta para cada movimento, mas para que os atores possam sistematizar e criar um vocabulário compartilhado, são praticadas e treinadas, a princípio, as principais combinações de movimentos de ataque e defesa.

Breda defende a utilidade da Capoeira na preparação corporal do ator afirmando que, “parece ser uma atividade na qual realiza-se um simulacro/equivalente do processo de improvisação

teatral” (BREDA, 1999: 5). Nesse sentido, a roda da CA concentra toda uma série de características rituais que remetem ao teatro.

O ritual da luta na roda da CA apresenta uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular, criando um palco grego em frente à bateria de instrumentos que marcam os tempos e ritmos. Os atores que irão jogar têm de deslocar-se a partir dos extremos opostos no semicírculo, encontrando-se no centro da roda, diante da bateria para começar a luta. A roda é um espaço onde se pratica a improvisação corporal através da combinação de movimentos que são criados pelo jogo da CA.



Foto 29 - Roda. Cais do Valongo, 2012.

Na roda de CA são treinadas inúmeras funções, porque os jogadores, além de cantar, tocar instrumentos e jogar, trabalham coletivamente, em um processo muito similar ao teatral:

A roda de capoeira exercita a circulação de funções, à medida que permite aos capoeiristas completa mobilidade do coro/espectador ao músico e o jogador físico. No que diz respeito à prática teatral, a mobilidade da roda oferece um desafio ao processo onde o diretor ou diretora observa e dirige sem comprometer sua própria fisicalidade. A relação entre mestre e coletivo sugere que professores/treinadores/diretores podem estar fisicamente engajados no treinamento. Isto pode ajudar a mudar a relação entre diretor-ator, que é baseada na idéia de que o ator é o corpo/instrumento e o diretor, a mente/controlador. A liderança da roda de capoeira é normalmente assumida pelo mestre, ou pela pessoa responsável pela organização

do treinamento. Mas, é importante notar que, na dinâmica circular da roda de capoeira, a liderança da roda é, na verdade, um papel ou função não fixa. Durante a roda de capoeira, mesmo o berimbau principal, portanto, o instrumento de liderança da roda, pode ser tocado por outros participantes do treino. (MIRANDA, 2003: 3)

Através da roda de CA podemos, além da preparação corporal, introduzir outros conceitos das outras áreas do treinamento atoral, tanto musical como vocal ou textual, assim como o trabalho grupal e de circulação de funções.

## 2.2 O treinamento musical

A *música* é a linguagem básica que permeia toda arte, através da percepção do ritmo, da harmonia e do contraste. É fundamental para os atores que se eduquem e treinem musicalmente, e na CA há a oportunidade de exercitar-se através do *canto*, do uso de *instrumentos* de corda e percussão (berimbau, atabaque, caxixi, agogô) e da *dança*, que constitui a base rítmica e estética dos seus movimentos. Com os cânticos o ator treina a música vocalmente, com a dança a musicalidade é trabalhada no corpo, e com os instrumentos musicais a técnica e as regras da produção musical são exploradas.

O instrumento principal na CA, e que também é o único que pode ser tocado sozinho, é o *berimbau*:

Marca simbólica da capoeira, a música não estava presente nos primórdios da luta. Apenas um tambor demarcava o ritmo. Em seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicado em 1834, Jean-Baptiste Debret descreve o berimbau, sob o nome de urucungo, mas não o relaciona com o jogo da capoeira. (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 42)



Foto 30 - Berimbau. Roda Cais do Valongo, 2012.

Segundo uma lenda da mitologia Bantu-Nguni da África do Sul, “após uma terrível batalha, a deusa protetora transformou o arco do guerreiro no primeiro instrumento musical da tribo, para que a música e a paz substituíssem as armas e guerras para sempre”<sup>45</sup>. Assim nasceu o berimbau, que pode se encontrar em várias regiões na África. Não existe certeza da origem do berimbau no Brasil, mas segundo Almeida, Cypriano e Pimenta (2009), o instrumento era usado pelos afrobrasileiros em suas festas, sobretudo no samba de roda e foi introduzido à Capoeira na Bahia.

Existem três tipos de berimbaus que costumam compor a roda de CA: *berra-boi*, *gunga* e *viola*.

O *berra boi*, é o berimbau com a cabaça de maior tamanho, e que acompanha ao berimbau *gunga* com seu som grave, invertendo o compasso.

---

<sup>45</sup> Escrito por **Aristóteles Kandimba**, angolano, pesquisador, cronista, cineasta e professor de Capoeira Angola, no seu blog: [kandimafilms.blogspot.com](http://kandimafilms.blogspot.com)

O *gunga* ou *urucungo* é o berimbau principal, que determina o ritmo, lidera o canto, dá início ao jogo e costuma comandar o mestre da bateria.

O *viola* é um berimbau que emite o som mais agudo, que utiliza para repicar continuamente na bateria acompanhando o *gunga* e o *berra boi*, e possui a cabaça de tamanho menor.



Foto 31 - Berimbaus Berra Boi, Gunga e Viola, 2012.

Os elementos que compõem o berimbau são a *verga*, o *dobrão*, a *vareta* ou *vaqueta*, o *caxixi*, o *arame* e a *cabaça*.



Foto 32 - Elementos berimbau, 2013.

A *verga* é a madeira usada para a fabricação do berimbau, que pode ser de biriba, araçazeiro-bravo, pau-de-ferro, pau-de-mangue, taipoca etc. O *dobrão* é uma moeda de cobre que se encosta no arame de aço, para executar os toques do berimbau. Se usa também rosca de ferro, pedra de fogo, pedra de maré, etc. A *vareta* ou *vaqueta* é um pedaço de pau fino, de aproximadamente 30 cm de comprimento, que utiliza-se para bater contra o arame de aço e fazer o som característico do berimbau. O *caxixi* é um chocalho cheio de sementes secas ou búzios, que fica entre os dedos anular e médio, acompanhando o berimbau no balançar da mão, marcando o compasso. A *cabaça* (seca) liga-se ao *arame* por meio de um pedaço de barbante, e funciona como caixa de ressonâncias.

Nos movimentos da CA, existem dúvidas quanto aos nomes de origem e o número de toques de berimbau, mas se fala de sete toques básicos, que são: *Angola*, *São Bento*, *Santa Maria*, *Amazonas*, *Idalina*, *Benguela* e *Yuna*.

Não se pode esquecer o berimbau. Berimbau é o primitivo mestre. Ensina pelo som. Dá vibração e ginga ao corpo da gente. O conjunto de percussão com o berimbau não é arranjo moderno, não, é coisa dos princípios. Bom capoeirista, além de jogar, deve saber tocar berimbau e cantar. (PASTINHA apud OLIVEIRA, 2005: 68)

Outros instrumentos musicais utilizados na CA são o *pandeiro*, o *atabaque*, o *agogô* e o *reco-reco*.

O *pandeiro* é um instrumento de percussão muito usado junto ao berimbau na roda de CA. É composto de um aro circular de madeira com chapas de metal aplainadas que são afixadas nesse aro, em plano paralelo à pele que se estica sobre ele. Toca-se batendo nele com as mãos, os cotovelos, os joelhos e até com os pés.



Foto 33 - Pandeiro. Roda Cais do Valongo, 2012.



Foto 34 - Atabaque. Roda Cais do Valongo, 2012.

O *atabaque* é um instrumento de origem indígena, feito com pele de animal, estendida sobre uma estrutura de madeira com formato de cone vazado. Sua finalidade é marcar e manter o ritmo do berimbau e do pandeiro.

O *agogô* é um instrumento de percussão de origem africana, composto por duas campainhas de ferro, que são batidas por uma vareta do mesmo metal ou de madeira. É também usado no candomblé e nas baterias de samba.

O *reco-reco* é também um instrumento de percussão, feito de galhos de bambu, em que se abrem fendas transversais por onde se passa uma baqueta de madeira, fazendo-o soar (som rastejante).



Foto 35 - Instrumentos Roda de Capoeira, 2013.

A “bateria” ou conjunto de instrumentos na roda da CA é formada por um *berimbau gunga* no meio, um *berimbau berra-boi* de um lado, um *berimbau viola* do outro lado, um ou dois *pandeiros*, um *atabaque*, um *agogô* e um *reco-reco*. A bateria se dispõe em uma linha e os capoeiristas formam uma meia-lua ao redor.

Os dois capoeiristas que vão vadiar, agacham-se ao “pé do berimbau”. O “berimbau mestre”, geralmente na mão do “mestre de bateria”, dá início ao toque, sendo logo seguido pelos outros dois berimbaus e o(s) pandeiro(s). Passado algum

tempo, ele dá início ao “canto da ladainha” e, logo depois, passa ao “canto de entrada”, quando entram os demais instrumentos, terminando o canto de entrada com o verso “que o mundo dá”, que é a senha para o início do jogo, vindo logo a seguir do “canto corrido”. Os dois capoeiristas, que até então estavam agachados ao pé do berimbau, ouvindo as cantigas e fazendo as suas orações, colocam as pontas dos dedos no chão, fazem o sinal da cruz, apertam-se as mãos e dão início ao jogo, que geralmente começa no chão, ao que chamamos “jogo de dentro”. O principal objetivo neste jogo é atingir a cabeça do adversário, exigindo, deste modo, bastante atenção. Não devemos colocar o corpo no chão e sim apoiar-nos com o auxílio das mãos e dos pés no solo. O golpe mais aplicado neste jogo é o rabo de arraia. Depois do jogo de dentro, damos início ao “jogo de fora”, que é praticado na posição de pé. Neste jogo podemos aplicar todos os golpes da capoeira e em qualquer parte do corpo do adversário. E assim continua a “brincadeira” até o berimbau-mestre chamá-los por meio de um toque especial, quando os capoeiristas se agacharão novamente ao pé do berimbau e, no apertar das mãos, darem por encerrado o jogo, entrando assim uma nova dupla, iniciando-se o mesmo ritual que precede o jogo de CA. (OLIVEIRA, 2005: 70-71)



Foto 36 - Bateria. Roda Cais do Valongo, 2012.

A *dança* na CA pode ser identificada na musicalidade aplicada aos movimentos do corpo, através primeiramente da ginga, e da complementação do jogo entre os capoeiristas.

Embora ausente nos primeiros passos, a música virou lei: não existe roda de capoeira sem ela. Por meio do canto e da dança, o escravo disfarçava sua agilidade na luta. Através da música os praticantes se aproximam dos significados simbólicos do jogo, sejam reais ou imaginários. (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 44)

O canto é a manifestação da musicalidade da CA na voz do jogador, que pode ser aplicada no treinamento do aparato vocal do ator, como veremos a seguir.

### 2.3 O treinamento vocal

O treinamento vocal é fundamental para o ator, e através dos cânticos da CA presentes em todos os aspectos do jogo, a voz pode ser praticada.

A luta ou “brincadeira” na CA começa já nos cânticos de começo da roda, onde se produz uma “competição de palavras”, (LIMA, 2002: 82) onde louvam-se virtudes próprias e deprecia-se o adversário. Verbalmente começa o combate através da criatividade e da malícia presente na poesia dos cantos improvisados. “O líder pode instruir os jogadores pela letra da música. As letras em capoeira são abertas à improvisação e essa flexibilidade é um estímulo à criatividade poética do líder ao conduzir o treinamento” (MIRANDA, 2003: 3-4).

O cenário ou espaço de jogo da CA, dispõe-se de uma maneira muito similar a do teatro grego. Os jogadores ou capoeiristas criam um semicírculo em frente à bateria que canta e toca os instrumentos, o que lembra a figura do *corifeu* no teatro grego antigo. Na CA, uma pessoa canta e o grupo a segue, repetindo às vezes o coro da canção ou respondendo o guia. Esta estrutura, também rítmica e repetitiva, circular, remete aos inícios do teatro grego, aos cantos ditirâmicos, que mais tarde segundo PAVIS (1998) seriam transformados na criação do primeiro ator acompanhado pelo corifeu.

Os cânticos na CA são divididos em três tipos: as *ladainhas*, as *chulas* e os *corridos*.

A *ladainha* é uma “oração traduzida em versos” (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 44) proferida por um só cantor, normalmente o Mestre mais antigo presente, acompanhado de instrumentos na abertura do ritual da roda. São cantigas executadas ao ritmo lento do berimbau (toque de Angola pequena ou São Bento pequeno), enquanto os capoeiristas aguardam ao pé da bateria a autorização para começar a jogar. Os temas das ladainhas costumam ser sobre a vida de um capoeira famoso, sobre a escravidão ou sobre a luta do negro pela sua liberdade, sobre a rotina dos pobres e até pode ser uma dica para um capoeirista sobre como deve acontecer o jogo. Os cantos de ladainha são “acompanhados pelos berimbaus, caxixis e pandeiros, de preferência nos ritmos de São Bento (pequeno) e Angola (pequena)” (OLIVEIRA, 2005: 73). Segue um exemplo de ladainha:

BAHIA, MINHA BAHIA  
(Mestre Pastinha)

Iêêêê! (grito introdutório dos cânticos tradicionais da capoeira)  
Bahia minha Bahia  
capital do Salvador  
quem não conhece esta capoeira

não lhe dá o seu valor  
 todos podem aprender  
 General e também quem é Doutor  
 quem desejar aprender  
 venha a Salvador  
 procure Pastinha  
 ele é professor.  
 (OLIVEIRA, 2005: 74)

Logo depois, “inicia-se a *chula*, uma cantiga curta, comumente feita de improviso e caracterizada pelas louvações (aos mestres, a Deus, à cidade natal etc.) divididas entre o cantador e os demais capoeiristas. Nesse momento, os que vão jogar continuam ao pé do berimbau, fazendo também a louvação” (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 44). O jogo pode começar normalmente quando os outros capoeiristas que compõem a roda repetem o coro da cantiga.

Os *corridos* são frases curtas que aceleram o ritmo do jogo e que nesses momentos mais rápidos da roda são utilizados também para manter a animação do ritual. De temas diversos, são cantados pelo solista e repetidas pelo coro, acompanhados por todos os instrumentos da bateria. Um exemplo de *corrido*, pode ser:

CANARINHO DA ALEMANHA  
 (Folclore)

Canarinho da Alemanha  
 quem matou meu curió  
 eu jogo capoeira  
 na Bahia e Maceió

Canarinho da Alemanha  
 quem matou meu curió  
 eu jogo capoeira  
 Mestre Pastinha é o maior

Canarinho da Alemanha  
 quem matou meu curió  
 quem tem fé em Deus  
 não cai no bozó

Canarinho da Alemanha  
 quem matou meu curió  
 o segredo da Lua  
 quem sabe é o clarão do sol

Canarinho da Alemanha  
 alegria do meu lar  
 canarinho da Alemanha  
 eu gostei de ver cantar

Coro: Canarinho da Alemanha  
 quem matou meu curió

canarinho da Alemanha  
quem matou meu curió  
(OLIVEIRA, 2005: 129)

Também existe outro tipo de cânticos, chamados *quadras*, que foram muito utilizadas pelo mestre Bimba. Lembrando as cantigas dos repentistas nordestinos, as quadras são estrofas curtas de conteúdo variado dependendo da criatividade do compositor, e costumam falar sobre lendas, fatos históricos ou figuras importantes da capoeira. Uma das quadras principais de Mestre Bimba é:

Menino quem foi seu Mestre?  
Meu Mestre foi Salomão  
sou discípulo que aprende  
sou Mestre que dá lição  
o Mestre que me ensinou  
tá no Engenho da Conceição  
só devo é o dinheiro  
saúde e obrigação  
o segredo de São Cosme  
quem sabe é São Damião, camará...  
água de beber...  
aruandê  
galo cantou  
cocorocó  
viva meu Mestre  
quem me ensinou  
da volta ao mundo / vamos embora  
(MARTÍN, 2006: 176-177)

O *canto na roda* foi utilizado em nossos laboratórios com atores na UNIRIO como exercício para desinibição vocal e corporal do ator, unido à dança. Nossa experiência foi livremente inspirada no exercício de “canto e dança” de Lee Strasberg, utilizado no centro Actors Studio de Nova York para liberar os impulsos e a vontade do ator:

O exercício que tem resultado mais afortunado ao tratar da vontade como parte separada da preparação do ator é o de “canto e dança”. (...) Strasberg sempre convida ao ator durante a aula, primeiro a que fique relaxado; em segundo lugar, a fazer um exercício que aumente a sua concentração e, em terceiro lugar, a representar o de “canto e dança”. Este exercício consta de duas partes, e cada uma delas tem elementos externos e internos. O ator está em frente do Strasberg e ao público. Deve procurar ficar totalmente relaxado, física e mentalmente, mas também deve manter a concentração no que está fazendo e um contato com sua audiência. (...) Começa a cantar qualquer canção que seja familiar para ele, para não precisar ficar preocupado pela música ou lembrar a letra. Enquanto canta deve permanecer completamente relaxado. Não tem de mexer conscientemente nem os pés, as pernas, o corpo, as mãos, os braços ou a cabeça. Canta a canção em um tom diferente de cada vez. (...) O elemento interno consiste na tentativa do ator de ser consciente dos seus próprios sentimentos e impulsos quando atua. (...) A primeira

parte do “canto e dança” é também uma útil ferramenta no diagnóstico das dificuldades específicas que atingem a vontade e expressividade do ator. (...) Na segunda parte deste exercício o ator continua cantando como antes, mas se movimenta ou dança ao mesmo tempo com ritmos diferentes. Não sabe antecipadamente que ritmo vai usar em um momento determinado. (HETHMON, 1972: 138-139. Tradução minha.)<sup>46</sup>

Em nossos laboratórios foi praticado o *canto na roda* com pequenos *corridos* de CA unidos à dança. Praticou-se três cânticos simples e curtos para que os atores ficassem relaxados e não se preocupassem em lembrar a música ou a letra, como no exercício de Strasberg. O exercício de cantar e dançar, ao mesmo tempo, parece mexer com o ator integralmente, porque todo o seu corpo precisa estar engajado e comprometido com a atividade. Por isso mesmo, resultava um ótimo teste para avaliar as dificuldades e medos do ator, porque cantar e dançar costumam ser atividades relacionadas com traumas corporais ou vocais. Assim foi possível enxergar nos atores, ao praticar o exercício, não tanto as suas limitações reais como as auto-limitações mentais e emocionais, para depois poder trabalhar na potencialização da sua confiança no palco. Era importante, além disso, desenvolver a comunicação e inter-relação com o grupo, que tem de fazer o “coro” da canção, respondendo à letra principal, em um contínuo diálogo de pergunta e resposta. A primeira canção que utilizamos foi:

Ator: Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.

Coro: Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.

Ator: Cai, cai, cai, cai, Capoeira balança, mas não cai.

Coro: Cai, cai, cai, cai.

---

<sup>46</sup> Do original: “*El ejercicio que ha resultado más afortunado al tratar de la voluntad como parte separada de la preparación es el de “canto y baile”.* (...) Strasberg siempre invita al actor durante una sesión de clase, primero a que se relaje; segundo, a llevar a cabo un ejercicio que aumente su concentración y, en tercer lugar, a representar el de “canto y baile”. Este ejercicio consta de dos partes, y cada una de ellas tiene elementos manifiestos e internos. El actor está frente a Strasberg y al público. Debe tratar de estar completamente relajado, física y mentalmente, pero también debe mantener una concentración en lo que está haciendo y un contacto con su audiencia. Empieza a cantar cualquier canción con la que está familiarizado, que no necesita preocuparse por su habilidad para llevar el compás o recordar la letra. Mientras canta trata de permanecer completamente relajado. No mueve deliberadamente ni los pies, las piernas, el cuerpo, las manos, los brazos o la cabeza. Canta la canción en un tono diferente cada vez. (...) El elemento interno consiste en el intento del actor por tomar conciencia de sus propios sentimientos e impulsos cuando actúa. (...) La primera parte de este “canto y baile” es, también, una herramienta muy útil por lo que Strasberg puede convertir su misteriosa penetración en un diagnóstico de las dificultades específicas que afligen la voluntad y la capacidad para expresarse del actor. (...) En la segunda parte de este ejercicio el actor continúa cantando como antes, pero se mueve o baila simultáneamente en una sucesión de ritmos diferentes. No sabe de antemano qué ritmo será usado en un determinado momento.”

Outra música que empregamos, ainda mais simples, mas que reproduz muito concretamente essa ideia de pergunta e resposta, foi:

Ator: Oh, sim, sim, sim. Oh, não, não, não.

Coro: Oh, sim, sim, sim. Oh, não, não, não.

E por último, trabalhamos também:

Ator: Paranauê, Paranauê, Paraná.

Coro: Paranauê, Paranauê, Paraná.

Ator: Paraná, Paranauê, Paraná.

Paraná, Paranauê, Paraná.

Coro: Paranauê, Paranauê, Paraná.

Nesta última canção, eliminamos a letra original para que os atores ficassem ainda mais livres, repetindo e improvisando com a mesma palavra, provando diferentes formas, ritmos e intenções. Deste modo os atores conseguiam ser mais conscientes dos seus impulsos e focar na sua expressividade, em um contínuo fluxo criativo, sempre em contato com o coro.

## 2.4 O treinamento textual

Na CA, para cada movimento de ataque existe uma série de possibilidades de movimentos de resposta. Através do encadeamento de movimentos de ataque e defesa, compõe-se um diálogo de perguntas e respostas corporais. Essas combinações de movimentos compõem frases corporais que podem comparar-se com um diálogo textual. Esse é um dos principais conceitos que defenderemos nesta dissertação: através do *xadrez* de movimentos da CA podemos levar ao corpo do ator a dramaturgia<sup>47</sup> de uma peça teatral. Para isso nos baseamos no evidente paralelismo existente entre a dramaturgia de um texto teatral e a dramaturgia corporal presente no jogo da CA. Portanto, através do treinamento com a CA podemos compreender melhor os mecanismos dramáticos do texto teatral e encontrar novos caminhos para expressar com o corpo as ações que impulsionam as

---

<sup>47</sup> A dramaturgia, segundo Pavis (1998: 148), é “a técnica (ou poética) da arte dramática que procura estabelecer os princípios de construção da peça.” Do original: “*la técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra.*”

palavras dos personagens. Por exemplo, com a prática da CA o ator compreende que a cada ação de um personagem deve seguir uma reação, que pode ser interna ou externa, mas que deve ser consciente e manifesta, trabalhada com precisão “momento a momento”, e que mantenha um contínuo fluxo de movimento que corresponderia com a linha de pensamento e ação do seu personagem.

O conceito de “xadrez de movimentos” é fundamental para desenvolver nosso trabalho de pesquisa. Segundo o mestre argentino Oscar Panno (1998), o *xadrez*<sup>48</sup> é um jogo de estratégia e tática, que combina arte e ciência com qualidades como imaginação, memória e experiência, além de outras, como poder de concentração, paciência ou coragem. A partida de xadrez é disputada em um tabuleiro de casas claras e escuras (normalmente brancas e negras), e, no início, cada enxadrista controla dezesseis peças com diferentes formatos e características. O objetivo da partida é dar xeque-mate no adversário, o que ocorre quando o rei oponente se encontra em xeque e nenhum lance de fuga, defesa ou ataque pode ser realizado para anular o xeque.

É interessante destacar o grande paralelismo que podemos encontrar entre o jogo de *xadrez* e o jogo da CA. Ambos utilizam regras e técnicas concretas para realizar cada movimento, tanto de ataque como de defesa. Em ambos, o jogador emprega a estratégia para conseguir o seu objetivo, o que implica o sentido de antecipação dos movimentos do seu adversário, ou seja, imaginar e projetar um movimento pensando nas possíveis respostas ou contra-ataques que o seu adversário pode fazer para surpreendê-lo. Mas, ao mesmo tempo, o jogador deve manter-se improvisando ante cada reação do oponente, mudando continuamente sua tática para atingir seu objetivo. No desenvolvimento do jogo produz-se um encadeamento de movimentos que cria um diálogo de pergunta e resposta contínua, em um avançar permanente na direção do seu objetivo. Ambos os jogadores, tanto no *xadrez* como na CA, têm de atacar e defender-se continuamente, e as possibilidades estratégicas são praticamente infinitas, dependendo do nível técnico, mas também da criatividade e da capacidade de improviso. Essa dinâmica de funcionamento pode ser aplicada à dramaturgia de uma cena, de onde podemos extrair objetivos de cada personagem, que são explicitados através de estratégias compostas também de ações e reações encadeadas. Desta forma, o ator compreende e treina o “momento a momento” do seu personagem através do entendimento do diálogo que compoem suas ações de ataque e suas reações de defesa.

O treinamento vocal a partir da CA leva-nos também à improvisação com os cânticos, criando histórias sobre o que está acontecendo na roda, ou nos preparando para o que ainda vai

---

<sup>48</sup> O *xadrez* é um jogo de tabuleiro de natureza recreativa e competitiva para dois jogadores. A forma atual do jogo surgiu no Sudoeste da Europa na segunda metade do século XV, durante o Renascimento, depois de ter evoluído de suas antigas origens persas e indianas.

acontecer. Os jogadores cantam antes de jogar (louvando ou lembrando mestres, deuses, família, etc., começando a luta com o jogo “psicológico”, brincando ou zoando seus adversários, esquentando o ambiente, expressando-se através da poesia dos seus cânticos...), durante o jogo (quando o mestre ou os jogadores da bateria, com as respostas do coro dos participantes dispostos na roda, comentam o que está acontecendo ou dão indicações sobre como deveriam jogar) e depois do jogo (cânticos de transição e preparação para recomeçar o jogo). Nesse ritual, o ator pode treinar o processo de ser tanto jogador como espectador, de uma forma ativa, não só através do jogo corporal da CA, mas também como contador solista e/ou integrante do coro, das situações e dos “personagens” que brincam na roda:

Esta estrutura de treinamento pode exercitar mais que habilidades físicas, como cantar, tocar, expressividade corporal e capacidade de estabelecer conversas corporais e musicais. É uma forma não regimentada de treinamento físico. Ela retira os corpos das filas, das repetições, das rotinas de exercícios. Treina o processo criativo de contar histórias, a improvisação física e uma participação ativa em todos os níveis, incluindo o de espectador. (MIRANDA, 2003: 3)

Nos laboratórios com atores na Unirio utilizei *cordas grossas* para trabalhar um exercício de presença e energia aprendido no meu percurso com a companhia Amok<sup>49</sup>, com Stephane Brodt e Ana Teixeira, de 2011 a 2013 no Rio de Janeiro. Esse exercício era muito útil para auxiliar os atores a sentir claramente os impulsos de ataque e defesa presentes na CA, assim como em qualquer texto teatral (segundo a nossa proposta), sem ter de se preocupar com a técnica dos movimentos, trabalhando essa dinâmica através de um jogo simples e concreto. O objetivo do exercício é pegar a corda do outro jogador, segurada na direção vertical com força na mão, em um movimento somente, preciso e direto, acompanhado da voz que deve ressoar forte com uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal. O exercício apresenta diferentes possibilidades e variações.

---

<sup>49</sup> Dirigido por Ana Teixeira e Stephane Brodt, o Amok Teatro se dedica a uma pesquisa contínua do trabalho do ator e das possibilidades de encenação. Desde sua fundação em 1998, o grupo tem recebido por seus espetáculos os mais importantes prêmios de teatro brasileiro e um grande reconhecimento da crítica e do público. Além dos espetáculos, o Amok Teatro desenvolve uma intensa atividade pedagógica, com ênfase na formação de atores e mantém em sua sede, a Casa do Amok, projetos de pesquisa, formação e intercâmbio, apoiando o trabalho de grupos e artistas de diferentes segmentos.



Foto 37 - Exercício das cordas em duplas. Aula Aberta, 2013.

O exercício se pratica, inicialmente, em duplas. Cada um dos jogadores pega uma corda por um extremo com uma das mãos, deixando a outra livre para poder atacar e pegar a corda de seu adversário. É uma corda grossa, para ser fácil de pegar, de uns 50 centímetros de comprimento, dobrada pela metade com as pontas abertas, livres. Os jogadores se colocam em posição de ataque, atentos e prontos para agir e reagir. Eles devem tentar pegar a corda do outro em um movimento de aproximação rápido e limpo, contido e preciso, para depois permanecer parado, como se estivesse “congelado” nessa posição, se não conseguir o seu objetivo. O jogador tenta pegar a corda do outro com a mão, mas é importante que desloque o corpo todo, partindo da bacia, para produzir um movimento completo de engajamento na ação. Da mesma forma, a pessoa que se defende do ataque de seu adversário tem de conseguir fazê-lo com um movimento somente, não unicamente do braço ou da mão que possui a corda segura, mas com o corpo todo, partindo também do centro da bacia. Não se pode antecipar o movimento do outro, deve-se esperar e reagir ao impulso de ataque do seu adversário. Ao deslocar ambos os jogadores no espaço, com os sucessivos ataques e defesas, se conseguem diferentes possibilidades de relação espacial. Exploram-se a variação de níveis e distintos ritmos de ataque e de transição entre ataques, para poder surpreender o adversário e procurar musicalidades diversas na particular “dança” que estiverem criando. Começamos por fazer o exercício sem som, mas logo eles são feitos incorporando-se um som ao movimento de ataque. Isto é, a pessoa que ataca tem de emitir um som em forma de sílaba composta por uma consoante e uma vogal (“ba”, “lo”, “si”, “me”, “tu”, etc.), no tempo que faz o seu movimento de ataque, atacando também com a voz. Assim o corpo do ator se compromete totalmente com o impulso da ação que está executando, com todo o corpo engajado assim como a sua voz, dentro de um ritmo e

emitindo um texto simples, mas concreto e direto. Praticando assim, da forma mais simples e direta, as quatro principais áreas do seu treinamento: o corpo, a musicalidade, a voz e o texto.



Foto 38 - Exercícios das cordas em grupo. GETA, 2012.

A princípio, combinávamos a alternância de dois ataques por cada jogador, assim cada um deles sabia que seria atacado duas vezes seguidas, e tinha, portanto, que defender-se duas vezes. A continuação invertia-se a situação e a pessoa que estava se defendendo atacava duas vezes e a que atacava passava a se defender. Depois foi trabalhada uma dinâmica de “ataque livre”, sem combinar quem iria atacar ou defender nem quantas vezes isso aconteceria. Neste nível os jogadores tinham de ficar muito mais atentos ao reagir, para não bater no outro e respeitar o “turno” de cada um deles. Outra variação do jogo consistia em um jogador com duas cordas, uma em cada mão, que somente defendia-se ante os ataques do seu adversário. O objetivo era trabalhar a independência entre os dois braços e as mãos que seguravam as cordas, obrigando-os a movimentar somente a parte que estava sendo atacada. O atacante tentava pegar apenas uma corda de cada vez, em cada movimento de ataque, combinando-os para surpreender seu adversário. Quando conseguia pegar uma corda, mudava-se de posição e quem estava defendendo passava a atacar, e vice-versa. Existem muitas outras possibilidades de variação, como uma pessoa com duas cordas e com várias pessoas ao seu redor (dois, três, quatro, etc.), em círculo, procurando pegá-las. O jogador que defende tem de trabalhar com a atenção aberta para o espaço geral, reagindo aos diferentes ataques. Os atacantes e a pessoa no centro têm de trabalhar como um grupo, agindo e reagindo juntos para ajustar o círculo ao redor do objetivo. Também pode trabalhar-se o exercício no sentido oposto, posicionando a pessoa que se encontra no centro tentando pegar as cordas das pessoas que estão ao seu redor.



Foto 39 - Exercício das cordas em grupo. GETA, 2012.

O jogo da CA é como uma cena, uma simulação de luta, baseado no engano gestual (pantomímico), nas estratégias corporais e na surpresa. O jogo exige a obrigatoriedade de resposta por parte dos participantes, agindo e reagindo continuamente, fluindo através da dança que compoem os seus movimentos de ataque e defesa. Neste sentido, o conteúdo dramático do jogo é o conflito de interesses que existe entre os jogadores ou capoeiristas, enquanto o objetivo do jogo é ganhar uma luta mais psicológica do que física do adversário:

A utilização da pantomima, no sentido de mimar uma ação real, representa a extrapolação da movimentação codificada, um passo em direção ao improvável; a quebra do jogo, a impossibilidade de seguir com ele. Representa uma suposta volta ao cotidiano por uma quebra de regra. (...) Como as normas foram quebradas, é preciso retornar ao cotidiano, para sair do jogo, ou para cobrar o respeito a elas. O capoeirista utiliza o recurso de mimar uma ação cotidiana; correr, chorar por uma dor sentida, pedir ajuda a outros, agredir verbalmente, ameaçar, consciente de que este é o argumento mais convincente para que o outro volte também ao cotidiano (abra a sua guarda). Esta mescla de conflitos-tensões, provocada pelo uso de estratégias “pantomímicas”, imprime conteúdo dramático ao jogo, tornando-se um divisor de águas entre a prática corporal-física e a atividade lúdica. (LIMA, 2002: 87)

No capítulo 2 foi possível investigar como o treinamento do ator nas diferentes áreas do corpo, da musicalidade, da voz e do texto, podem ser trabalhados através da CA. Além disso, podemos perceber uma contínua inter-relação das diferentes áreas do treinamento atoral na prática da CA. Dessa forma, observamos como o treinamento corporal do ator na CA pode desenvolver a

musicalidade através da dança dos movimentos. A musicalidade, por sua vez, contribui para o aprimoramento do trabalho vocal do ator. E esse trabalho vocal conduz ao texto através dos cânticos improvisados e da contação de histórias. O conteúdo dramático do jogo presente na CA nos permite verificar o sentido de luta e do conflito no corpo do ator, remetendo novamente ao trabalho corporal, e completando assim o círculo de inter-relação entre as diferentes áreas do treinamento do ator.

### CAPÍTULO 3. A CAPOEIRA ANGOLA NA CRIAÇÃO CÊNICA DO ATOR

*“Para que exista arte, é necessário que a ideia de uma coisa seja representada por uma outra coisa”* (DECROUX apud BONFITTO, 2002: 79)

Neste terceiro capítulo abordam-se os elementos que a CA oferece para a *criação cênica* do ator. Utilizaremos como referência fundamental a prática dos Laboratórios I e II com Atores, e trabalharemos com os conceitos de *partituras de movimento*, *dramaturgia corporal* e *gestos psicológicos* aplicados ao trabalho de criação do ator através dos princípios da CA.

O nosso processo de pesquisa e criação cênica foi desenvolvido em diferentes fases. Primeiro, o estudo dos movimentos da CA foi utilizado para estabelecer uma classificação, diferenciando os movimentos de ataque dos movimentos de defesa. Paralelamente, fizemos uma análise de algumas cenas da peça *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca, em que extraímos uma estrutura de ações e reações, de perguntas e respostas, de ataques e defesas. Estudamos os objetivos dos personagens, tanto em uma cena específica como em todo o desenvolvimento da peça. Em seguida criamos partituras utilizando os movimentos da CA, partindo primeiro de um só movimento e posteriormente encadeando-os cada vez mais. Estudamos bem a estrutura destas partituras, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações. Depois, a partir da estrutura de uma cena do texto, criamos uma partitura corporal com movimentos de CA que correspondiam à sua dramaturgia, ressaltando as estratégias e ações de ataque e defesa. Unimos a continuação do texto a essa partitura, permitindo que as palavras incorporassem os impulsos e as qualidades dos movimentos. Quanto aos personagens, trabalhamos a partir dos objetivos concretos de cada cena para encontrar os gestos psicológicos que melhor os definissem através dos movimentos da CA. Por último, pesquisamos algumas das múltiplas possibilidades de criação cênica com estas partituras de movimentos baseadas na CA, minimizando, maximizando e transformando as ações, deixando que os impulsos e as qualidades de movimento “preenchessem de vida” as palavras dos personagens. O desenvolvimento da pesquisa nos levou a realizar uma mostra dos resultados obtidos com os exercícios trabalhados junto com as cenas de *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca, durante uma “aula aberta-demonstração” do primeiro Laboratório de Capoeira Teatral na Unirio, realizado em 14 de agosto de 2013, na Sala Roberto de Cleto.

# A CAPOEIRA AULA ABERTA TEATRAL



PROFESSOR **DARÍO GONZÁLEZ GALO**  
(mestrando PPGAC/UNIRIO)  
Supervisão: Profa. Joana Ribeiro

DIA **14 DE AGOSTO DE 2013**

HORÁRIO **20H00 AS 22H00**

LUGAR **SALA ROBERTO DE CLETO**  
ENTRADA FRANCA (CLA-6º ANDAR)

contato: [dariogalo@hotmail.com](mailto:dariogalo@hotmail.com)

**AULA ABERTA-DEMONSTRAÇÃO**, seguida de debate, sobre o percurso realizado no laboratório de CAPOEIRA TEATRAL, com alunos da Escola de Teatro e profissionais convidados.

Exercícios praticados durante o treinamento e experimentos com cenas de **BODAS de SANGUE**, de Federico García Lorca.

**VENHAM!!!!!!**

Foto 40 - Cartaz Aula Aberta, 2013.



Foto 41 - Gíngua em grupo. Aula Aberta, 2013.



Foto 42 - Gíngua em duplas. Aula Aberta, 2013.



Foto 43 - Chapa. Aula Aberta, 2013.



Foto 44 - Ginga em duplas. Aula Aberta, 2013.



Foto 45 - Partituras. Aula Aberta, 2013.



Foto 46 - Sequências. Aula Aberta, 2013.



Foto 47 - Negativa. Aula Aberta, 2013.



Foto 48 - Ginga em grupo. Aula Aberta, 2013.



Foto 49 - Sequências. Aula Aberta, 2013.



Foto 50 - Roda. Aula Aberta, 2013.



Foto 51 - Roda. Aula Aberta, 2013.



Foto 52 - Exercício das “caminhadas”. Aula Aberta, 2013.



Foto 53 - Partitura de cena. Aula Aberta, 2013.



Foto 54 - Roda. Aula Aberta, 2013.

### 3.1 Partituras de Movimento

O conceito de *partitura* é a ferramenta fundamental que iremos utilizar em nossa pesquisa para fazer a ligação entre as palavras e o corpo através dos movimentos da CA.

Segundo Pavis (1998), o conceito de *partitura* é aplicado ao ator e à encenação procurando uma precisão e rigor cênico comparável a uma partitura musical.

Os *hieróglifos* de Artaud ou Grotóvski, os *gestus* de Brecht, os *esquemas biomecânicos* de Meierhold ou as *ondas rítmicas* de Stanislavski são, segundo Pavis, algumas tentativas de chegar a uma “*escritura cênica*”<sup>50</sup> (PAVIS, 1998: 329. Tradução minha).

Assim como em Stanislavski, outros criadores, utilizando-se de termos diferentes - desenho dos movimentos em Meierhold; plástica em Vakhtângov; atmosferas em Chekhov; harmonia global em Craig; frases corporais em Dalcroze; hierarquização das partes do corpo em Decroux; gestos e os materiais registrados nos “livros de direção” em Brecht; precisão da linguagem em Artaud; partitura em Grotóvski, Schechner e Barba; visual e *acoustic score* em Bob Wilson; forma plasmável em Peter Brook - buscam definir e/ou modelar fisicamente elementos palpáveis, controláveis e reproduzíveis no trabalho com o ator. Podemos então considerar como sendo partitura a sequência ou concatenação de tais elementos. (BONFITTO, 2002: 80)

Nesse sentido, Bonfitto destaca a importância do deslocamento de Stanislavski desde seus primeiros estudos na *Linha das Forças Motivadas* até chegar ao *Método das Ações Físicas*, motivado pelas possibilidades que oferece a ação para o trabalho do ator.

A ação, não dependendo de ocorrências interiores que estão além da vontade, é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação. E ela se torna *psicofísica* à medida que, reproduzida de forma precisa, passa a ser uma “isca” dos processos interiores. Nesse sentido, o conceito de “partitura” surge em Stanislavski enquanto resultante do processo de construção da personagem, denominada por ele como *linha direta das ações*. Dessa partitura ou linha, a ação física (corporal e vocal) é uma célula constitutiva. (BONFITTO, 2002: 80)

Conseqüentemente, a partir disso, aparece o conceito de *subpartitura*, segundo Pavis “em lugar da noção de *subtexto*, limitado demais ao teatro psicológico e literário” e que corresponderia a um “esquema diretor cinestésico e emocional, articulado sobre os pontos de referência e de apoio do ator, criado e representado por ele com a ajuda do diretor de cena, mas que pode manifestar-se

---

<sup>50</sup> Do original: “escritura escénica”.

somente através do espírito e do corpo do espectador”<sup>51</sup> (PAVIS, 1998: 330). Bonfitto também traz a definição de Barba, que entende a subpartitura, sempre em relação com a partitura, como “os pontos de apoio, a mobilização interna do ator” (BARBA apud BONFITTO, 2002: 80):

Barba define subpartitura como “forro”, “revestimento do pensamento” pessoal do ator, que pode ser composto por materiais de diferentes naturezas (imagens, experiências vividas, perguntas...) a fim de preencher e justificar os elementos da partitura. Dessa forma, por subpartitura deve-se entender todos os procedimentos que envolvem a interioridade do ator a fim de preencher, dar vida e justificar a partitura. (BONFITTO, 2002: 82)

Com esta pesquisa sobre a CA como caminho para o trabalho do ator, buscamos investigar um método para traduzir a dramaturgia de um texto teatral, através de partituras de movimento. Com a criação de partituras, o ator trabalha também com uma estrutura fixa, de uma forma mais técnica e consciente, passo a passo, compreendendo e repetindo o que acontece tanto com seu personagem quanto na cena em cada momento. Entendemos a cena teatral como uma luta, seguindo os princípios da dramaturgia aristotélica, e nesse sentido, a CA representa uma luta e um diálogo corporal, como vimos anteriormente, que pode se aproximar do diálogo textual de uma peça teatral. Dessa forma, queremos criar com os movimentos da CA *partituras dialogadas*, isto é, *partituras com conflito* que representem a luta contida no texto da cena.

Ao longo dos laboratórios com atores na UNIRIO comecei a introduzir aos poucos o conceito de *partitura*. Para isso, primeiramente conduzi os alunos e atores profissionais para a criação de uma partitura física individual composta por três movimentos de CA, entre os sete principais (três de defesa e três de ataque, mais a ginga). Alguns elementos importantes desenvolvidos foram: a *precisão*, e compreender perfeitamente o *começo* e o *final* da partitura de movimentos, para em seguida criar um movimento em fluxo contínuo. Também destaquei para eles a importância dos *enlaces* entre os movimentos, tão importante ou mais que os movimentos, já que correspondem às *transições das ações*, que são fáceis de esquecer ou desvalorizar. Como atores, procurei que eles potencializassem a *expressividade* física através dos movimentos da CA e tivessem cada vez mais *consciência corporal* e *domínio físico*. Outro elemento fundamental que enfatizei foi o trabalho sobre os *acentos do movimento*, os pontos fortes e fracos, para criar uma

---

<sup>51</sup> Do original: “en vez de la noción de subtexto, demasiado limitada al teatro psicológico y literario” e “esquema director kinestésico y emocional, articulado sobre los puntos de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por él con la ayuda del director de escena, pero que sólo puede manifestarse a través del espíritu y el cuerpo del espectador”.

musicalidade da partitura. Tudo isso para depois trabalhar com outros conceitos, como as qualidades de movimento, segundo Rudolf Laban (CORDEIRO, 1998).

Procurava fazer com que eles trabalhassem essas pequenas partituras de três movimentos enlaçando-os em uma sequência “circular”, a ser repetida ininterruptamente. Primeiro eles faziam a sequência devagar, para perceber o que seus corpos estavam realizando em cada momento: onde estava apoiado o peso do corpo, qual era a direção do movimento, e como ocorria a utilização de cada parte do corpo. A execução dos movimentos de CA consiste em tarefa árdua porque solicita a implicação do corpo todo. A CA, portanto, ajuda o ator a permanecer completamente engajado com o seu corpo. Aos poucos pedia a eles que acelerassem a velocidade, para alcançar a fluência do movimento. O passo seguinte era fazer a sequência minimizando os movimentos da CA, gradativamente, até a sua mínima expressão, conservando apenas os impulsos. Na continuação, sem parar, eles tinham de voltar a maximizar até chegar de novo à máxima expressão dos movimentos da CA. Ao minimizar os movimentos o corpo devia seguir completamente implicado na ação, ainda quase imperceptível, através dos impulsos dos movimentos, tendo plena consciência da origem e o percurso de cada um deles. A maior dificuldade ao minimizar era não perder a energia, e ao maximizar era ligar os impulsos com a sua expressão através dos movimentos.

Introduzi, em seguida, aos fatores dos movimentos conforme Laban (apud CORDEIRO, 1998) para desenvolver nas partituras uma maior precisão.

Segundo nos explica Analívia Cordeiro (1998), os movimentos podem definir-se por quatro fatores fundamentais: o *espaço*, a *força* ou *peso*, o *tempo* e a *fluência*. O “espaço” pode ser *direto* ou *indireto*, sendo que o termo *direto* pode ser entendido também como estreito ou reto, e o termo *indireto* por flexível ou ondulado:

O conceito de espaço é o de lugar onde existimos. Nós sempre ocupamos espaço e somos circundados por espaço, seja quando estamos estáticos ou nos movendo. O movimento é a mudança da ocupação do espaço com o nosso corpo. Assim, “o movimento é o aspecto visível do espaço. O espaço é a feição oculta do movimento.” (CORDEIRO, 1998: 56)

A “força” ou “peso” pode ser *leve* ou *forte*:

O conceito primitivo de força é um empurrão ou puxão exercido por nossos músculos, cuja função é vencer a força de gravidade, que atrai tudo para o centro da Terra. Assim, para que possamos nos movimentar, sem sermos arrastados pela força de gravidade, temos que superá-la, usando a força muscular em nosso movimento. (CORDEIRO, 1998: 51)

Assim o peso forte ou pesado, segundo Cordeiro, determina uma atitude ativa e acontece quando usamos nossa força muscular. Enquanto os movimentos fortes ou pesados tendem a atuar para baixo, os movimentos fracos ou leves atuam no sentido oposto à gravidade, isto é, para cima.

O “tempo” pode ser *súbito* ou *sustentado*:

Tempo e espaço são abstratos. A nossa mente não contém *tempo* ou *espaço*, contém ideias e conceitos sobre *tempo* e *espaço*. Tempo pode ser definido como duração do movimento. A rapidez e a lentidão são velocidades do movimento, cuja percepção é relativa. (CORDEIRO, 1998: 53-54)

Pode-se também substituir o termo *súbito* por rápido, urgente, veloz, curto, depressa; e *sustentado* por lento, prolongado, longo, devagar, desacelerado.

A “fluência” pode ser *livre* ou *controlada*:

Fluência é a sensação que o indivíduo tem do movimento. Esta pode ser de liberdade quando o movimento acontece sem inibir sua espontaneidade, ou de controle quando é conduzido. A fluência liberada ocorre quando não é possível interromper subitamente um movimento. (...) A fluência controlada ocorre quando o movimento pode ser interrompido facilmente a qualquer momento. (...) A oscilação da fluência entre a liberdade e o controle ocorre tanto na sucessão como dentro de cada movimento, sendo que estamos sempre passando de um extremo ao outro para equilibrar a energia vital. (CORDEIRO, 1998: 60)

Cordeiro assinala que não se costuma utilizar esse parâmetro porque a fluência é o único fator que não é matematicamente representável, nem mensurável. O conceito de “fluência” *liberada* pode ser entendida como livre, fluente, liberta, abandonada, e o conceito de “fluência” *controlada* pode ser substituída por cuidadosa, restrita, cautelosa, limitada, amarrada e conduzida.

Paralelamente, fizemos uma análise das três cenas escolhidas da peça de Federico García Lorca *Bodas de sangue*: cena da *Mãe e Noivo* (Primeiro Ato, Quadro Primeiro), cena da *Noiva e a Criada* (Primeiro Ato, Quadro Terceiro) e a cena da *Noiva e Leonardo* (Terceiro Ato, Quadro Primeiro)<sup>52</sup>. O objetivo era extrair uma estrutura de ações e reações dos personagens através do texto, de perguntas e respostas, de ataques e defesas, para fazer um paralelismo com as partituras de movimento de CA que estávamos trabalhando. Os conceitos de *ataque* e *defesa* da CA foram levados ao texto, para dar uma visão de luta às cenas de Lorca. À princípio trabalhamos com a ideia de que um texto, uma frase, um conceito, podiam ser tanto um *ataque* quanto uma *defesa*. Mas

<sup>52</sup> As cenas estão disponíveis nos anexos finais.

depois, durante o processo, descobrimos que a palavra é uma arma, e que quando um personagem fala está querendo sempre “algo” do outro personagem, quer mudar alguma coisa, tem um desejo em relação ao outro. Esta etapa do processo nos serviu para compreender que toda ação é, ao final, uma reação, assim como todo *ataque* pode ser considerado, de alguma forma, uma *defesa*, isto é, um *contra-ataque*. Neste sentido, o texto pode ser considerado um *ataque*, enquanto busca modificar ativamente a situação ou o outro. Como veremos mais adiante com as partituras com texto, na dinâmica de cenas em duplas, era mais eficaz quando a mesma pessoa que falava, realizasse movimentos de ataque, o que imprimia um sentido de liderança nesse momento da situação dramática. Assim ao mesmo tempo, quem defendia, precisava ficar atento para reagir aos ataques. Quando dizemos que uma frase pode ser um ataque, queremos dizer que representa um desejo do personagem em relação ao outro ou outros personagens. Todavia não devemos entender *ataque* como algo violento ou negativo. Um *ataque* pode ser tanto um beijo quanto um “não”, isto é, traduz as intenções e o que se quer do outro, pode ainda significar algo positivo ou negativo. Entendemos o *ataque* também como uma aproximação do outro, em relação à *defesa* que seria por sua vez um afastamento do outro, uma reação ao ataque do outro. Podemos entender como *ataque* todo desejo, aproximação ou intenção de mudar o outro ou a situação por parte do personagem. Desta forma, as defesas do personagem seriam as reações simultâneas aos ataques de outro personagem, o que corrobora para o ator compreender a sua movimentação cênica, porque a luta continua e o fluxo de ações também. Assim o ator evita ficar estático, porque ou está atacando ou reagindo, isto é, se defendendo corporalmente dos ataques recebidos. Mais adiante vamos citar algumas possibilidades de *ataques* e *defesas* que pesquisamos através dos movimentos da CA, com base nos textos dramáticos de Lorca.

Depois de desenvolver nas partituras as qualidades de movimento, comecei a introduzir o texto. Se em nossos primeiros encontros os participantes criaram a partitura física somente com movimentos de CA, agora pedi que eles acrescentassem textos das cenas de Federico García Lorca aos movimentos de CA criando uma partitura de movimentos com palavras. As frases deviam ficar perfeitamente “coladas” aos movimentos de CA, aproveitando para ligar bem os impulsos dos movimentos com os *verbos*, pois nos verbos costuma-se residir a ação e a força da frase. Posteriormente, fazíamos o exercício de minimizar os movimentos de CA deixando apenas os impulsos desses movimentos e o texto falado. O objetivo era permitir que a energia dos movimentos fosse uma força que impulsionasse as palavras com sentidos não predeterminados. Os atores costumavam realizar uma “forma” fechada de dizer o texto e dar sentido às palavras que não

tinha ligação com o movimento. Mas com a repetição e a fadiga, essa forma pré-concebida cedia dando vazão a outras “formas” mais interessantes, nas quais o texto se integrava ao corpo em ação.

Com as partituras individuais, fizemos o percurso contrário: pedi a eles que selecionassem quatro falas de uma das três cenas de *Bodas de sangue* com as quais estávamos trabalhando, para criar uma partitura física que correspondesse aos *ataques* do texto. Eles tinham de “colar” cada movimento de ataque da CA com uma frase de ataque do texto. A fonte primária, a referência, era o texto. Partindo do texto, analisando as intenções dos personagens, os atores criavam uma partitura de ações com os movimentos de ataque da CA que acompanhara o significado das palavras.

O próximo passo foi a introdução das *partituras em duplas*. A partitura deveria ser criada em duplas, e as falas tinham de ser coladas a movimentos de ataque, que por sua vez eram acompanhados da reação do companheiro com os seus correspondentes movimentos de defesa. Isto é, quando um personagem ataca, por exemplo, e faz então um movimento de ataque de CA junto com o texto, o outro personagem, o adversário teatral, tem de reagir também com outro movimento da CA, neste caso de defesa, ao movimento anterior. A ideia é que a personagem que recebe o ataque não pode esperar ter texto para falar, para se movimentar e reagir. Tem de reagir com o corpo, defendendo-se do movimento de ataque, fugindo ou esquivando-se dele, para compreender o sentido do movimento. Depois, quando reage com texto, atacando, também deve movimentar seu corpo em direção ao outro, através de um movimento de ataque da CA, e do mesmo jeito, quem recebe também tem a sua vez de se movimentar, ainda sem texto. Dessa forma, os atores compreendiam que deveriam reagir mesmo sem texto, que a luta continuava e o fluxo de ações também, representado nos movimentos de CA que eles tinham de executar. Assim eles treinavam manter os impulsos das suas ações, fosse de ataque ou defesa, independentemente de ter texto para dizer ou não, dando continuidade à luta corporal e dramatúrgica. Para compreender melhor essa fluência das ações, praticamos um exercício que denominei de “caminhadas”. Um companheiro em frente ao outro, tinha de caminhar para frente quando o seu personagem tinha uma frase de “ataque” com texto, e para trás quando o seu personagem estava na “defesa” ou “defendia-se” sem texto. O seu companheiro-adversário deveria corresponder com o passo para frente ou para trás, contrário ao outro. Isto é, se um deles ia para frente, o outro tinha de ir para trás, e vice-versa. Era fundamental afinar a escuta corporal, ficar bem atentos para não antecipar e comprometer-se na caminhada, avançando a partir do centro do corpo. Quem liderava era quem tinha texto para falar, enquanto o outro deverá reagir ao movimento de avançar em direção a ele. Desta forma simplificada, sem a complexidade e exigência técnica dos movimentos da CA, o ator compreendia melhor o jogo de

ataque e defesa da cena, criando uma espécie de “dança das palavras”. O objetivo era fazer a cena toda, falando o texto e sentindo os movimentos internos em direção ao outro ou fugindo do outro.

Depois, no trabalho de encenação poderíamos retirar os movimentos da partitura em duplas deixando apenas os impulsos, para minimizar ou transformá-los, como veremos adiante. Perseguia-se assim a “fluência das ações” na cena. Através das partituras dramáticas da CA compreende-se, por fim, como levar ao corpo a dramaturgia do texto.



Foto 55 - Exercício das “caminhadas”. Aula Aberta, 2013.

### 3.2 Dramaturgia Corporal

O objetivo da “dramaturgia corporal” conforme pesquisado nos laboratórios, foi tomar como base a estrutura dramática do texto para criar uma partitura corporal com movimentos de CA. Buscamos unir o texto a essa partitura, permitindo que as palavras incorporassem o *impulso* dos movimentos. Encontramos no conceito de *gesto psicológico* de Michael Chekhov a base para o desenvolvimento de nosso trabalho nesta parte dos laboratórios. Chekhov tem uma percepção física da palavra falada através do *gesto oculto* que ela possui.

O mesmo Chekhov cita Rudolf Steiner para constatar que “se a linguagem tem que ser *plástica* por um lado e *musical* por outro, então temos que, em primeiro lugar, incorporar o gesto à linguagem” (STEINER apud CHEKHOV, 1999: 153. Tradução minha).<sup>53</sup>

A dramaturgia corporal do ator, no modo como investigada nessa dissertação, está baseada nos movimentos da CA (o “que”), trabalhados através dos fatores de movimento de Laban (o

<sup>53</sup> Do original: “Si el lenguaje ha de ser plástico por un lado y musical por otra, entonces se trata, en primer lugar, de incorporar el gesto al lenguaje.”

“como”), o que representa um claro paralelismo com os conceitos desenvolvidos por Michael Chekhov sobre a interpretação, em que o ator deve procurar os gestos (o “que”) e as qualidades (o “como”).

Depois que o ator começa a praticar este gesto psicológico, a força e o personagem vão aparecer enquanto o ator diz as suas palavras, para proporcionar colorido e intensidade. Dessa forma, reduz-se o risco de utilizar o texto só pelo seu conteúdo intelectual, só pelo seu significado. O “como”, o aspecto artístico do texto, passa ao primeiro plano. O puro significado, o “que” da palavra, nunca vai se perder, porque o ator entende o que quer dizer o autor, mas o “como” ia ficar empobrecido imensamente se o ator não o construísse sobre a base de um gesto dinâmico, com as suas correspondentes qualidades demonstrativas. (CHEKHOV, 1999: 152-153. Tradução minha.)<sup>54</sup>

Por outro lado, a partir dos *objetivos* concretos e gerais dos personagens, buscaremos os *gestos psicológicos* que melhor os definam, expressados através dos movimentos da CA.

Cada personagem sobre o palco tem um desejo principal e uma forma característica de cumprir esse desejo. Por muitas variações que o personagem possa mostrar durante a peça na procura do seu desejo principal, é em todo momento o mesmo personagem. Sabemos que o desejo do personagem é a sua vontade (o “que”) e que a sua forma de consegui-lo é a sua qualidade (o “como”). Como o gesto psicológico compõe-se da vontade impregnada pelas qualidades, pode-se facilmente expressar através dele a psicologia completa do personagem. (CHEKHOV, 1999: 184. Tradução minha)<sup>55</sup>

Assim, tomando como base o texto das cenas de Federico García Lorca, pesquisamos os movimentos de CA para criar nossas partituras, através dos seguintes procedimentos: as falas, como vimos anteriormente, correspondiam sempre aos movimentos de *ataque* (*meia lua, rabo de arraia, chapa, ponteira, chibatada, joelhada, cabeçada, rasteira, banda, tesoura e boca de calça*),

---

<sup>54</sup> Do original: “Después que el actor empiece a practicar este gesto psicológico, la fuerza y el personaje aparecerán mientras el actor dice los versos, para darles colorido e intensidad. De este modo se reduce el riesgo de usar el texto sólo por su seco contenido intelectual, sólo por su significado. El “cómo”, el aspecto artístico del texto, pasa a primer plano. El puro significado, el “qué” de la palabra, nunca se perderá, ya que el actor entiende de qué habla el autor; pero el “cómo” se resentirá enormemente si el actor no lo construye sobre la base del gesto dinámico, con sus correspondientes cualidades demostrativas.”

<sup>55</sup> Do original: “Cada personaje sobre un escenario tiene un deseo principal y una manera característica de cumplir ese deseo. Por muchas variaciones que el personaje pueda mostrar durante la obra en su búsqueda de su deseo principal, es en todo momento el mismo personaje. Sabemos que el deseo del personaje es su voluntad (el “qué”) y que su manera de lograrlo es su cualidad (el “cómo”). Dado que el gesto psicológico se compone de la voluntad impregnada por las cualidades, puede fácilmente abarcar y expresar la psicología completa del personaje.”

enquanto os movimentos de *defesa* (*negativa, esquivada, rolê e aú*) foram utilizados para a escuta, em que as reações dos personagens a esses “ataques”, deveriam manter o fluxo das ações.

Seguidamente, aplicando o estudo dos fatores de movimento de Laban, notamos que o texto solicitava um movimento de ataque *direto* ou *indireto*, sendo que “direto” poderia ser executado através de um movimento de ataque como uma *chapa* e “indireto” seria por meio de um *rabo de arraia*. Depois, aprofundando ainda mais, trabalhávamos o fator o peso *leve* ou *forte*, o tempo *súbito* ou *sustentado*, e a fluência *livre* ou *controlada*. Os movimentos eram trabalhados entre esses extremos, delimitando escalas entre eles, níveis intermediários.

Os movimentos foram executados em diferentes níveis (*alto, medio e baixo*), a partir de diferentes posições (*de frente, de costas ou de lado*) e em dois tipos de “jogo”: *jogo de dentro*, onde os adversários se encontravam mais perto, ou *jogo de fora*, onde ficavam mais longe.

Podemos observar com que partes do corpo foram executados os movimentos de CA, podendo ser com as *pernas*, os *pés* (calcanhar, ponta ou faces laterais), os *joelhos*, a *cabeça* ou os *braços*.

Foi fundamental trabalhar as transições entre os movimentos com precisão, identificando claramente o princípio e o final, procurando fazer com que esses enlaces fossem os pontos de ligação do fluxo de ações. Cuidamos desses espaços entre as ações, porque representavam ao mesmo tempo a *preparação para a ação* e a *suspensão* ou a *prolongação da mesma*.

Outro conceito fundamental foi a ideia de *impulso*. Segundo Bonfitto, o trabalho do criador polonês Jerzy Grotóvski teve como ponto de partida a teoria das ações físicas de Stanislavski. Entrementes, “o elemento que ajuda a compreender, ao mesmo tempo, a continuidade e as diferenças entre o trabalho dos dois artistas em questão, é o *impulso*”, como assinala Bonfitto (2002: 73):

E agora, o que é o impulso? Im/pulso - lançar do interior. Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. Então, os impulsos: são como se a ação física, ainda invisível no exterior, já tivesse nascido no corpo. Se souberem isto, construindo uma personagem [os atores] poderão trabalhar sozinhos sobre as ações físicas. (GROTÓVSKI apud BONFITTO, 2002: 73)

Bonfitto continua afirmando que, “assim como para Stanislávski, o ator, segundo Grotóvski, pode exercitar-se sobre as ações físicas, executando-as somente em termos de impulsos” (BONFITTO, 2002: 73). Este conceito foi fundamental para nossa pesquisa, quando trabalhamos com partituras de movimentos de CA junto com os textos de Lorca minimizando-as

para nos atermos apenas aos impulsos. “Sem que os outros percebam, pode-se treinar as ações físicas, e fazer as composições das ações físicas permanecendo no nível dos impulsos. Isso quer dizer que as ações ainda não aparecem, mas estão no corpo, porque são im/pulso” (GROTÓVSKI apud BONFITTO, 2002: 74). Dessa forma o ator não só trabalhava no nível da sua imaginação, interior ou mentalmente, como também conseguia incorporar, isto é, levar ao corpo as intenções do personagem através desses *impulsos* das ações físicas. As ações ficavam minimizadas, mas presentes através do engajamento do corpo na ação, e o ator podia perceber com maior precisão a origem dos seus impulsos.

### 3.3 A Criação Cênica

Partindo do *princípio de equivalência* elaborado por Decroux e descrito por Barba: “Para que exista arte, é necessário que a ideia de uma coisa seja representada por outra coisa” (DECROUX apud BONFITTO, 2002: 79), foi possível encontrar na CA uma ferramenta útil para representar corporalmente o diálogo textual da dramaturgia teatral. A CA seria essa “outra coisa” que pode representar cenicamente a dramaturgia da peça; a poesia textual da peça teatral representada através da poesia corporal da CA. Mas segundo assinala Bonfitto, “para que algo seja representado por outro, para que seja um signo, são necessários elos, pontes de contato” (BONFITTO, 2002: 79). Já Huizinga, afirma que:

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como, por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder se comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatá-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza. (HUIZINGA, 1999: 7)

A CA pode nos ajudar a dar “expressão à vida” contida no “mundo poético” das palavras. Através da união da partitura física e o texto de Lorca, procuramos retornar à “matéria” a “abstração” da linguagem, partindo do pressuposto de que essa linguagem nasceu, como assinala Huizinga (1997: 7), da necessidade de definir, designar e distinguir as coisas materiais através de

um jogo e elevá-las ao “domínio do espírito”. Com tal objetivo, entre as múltiplas possibilidades de criação cênica com as partituras compostas por movimentos de CA, foram escolhidas três principais que foram desenvolvidas neste trabalho, durante a pesquisa em laboratório.

Primeiramente, experimentamos manter a *partitura de movimentos de CA* e o texto juntos, como dois caminhos paralelos que se uniram para representar uma realidade. Para isso, como descrito anteriormente, os atores criaram uma partitura de movimentos de CA partindo do texto da cena de Federico García Lorca que representava ações de ataque e defesa dos personagens.

**CRIADA:** Estou louca por ver os presentes.

**NOIVA:** (*Áspera*) Sai!

**CRIADA:** Ai, menina, mostra-mos!

**NOIVA:** Não quero.

**CRIADA:** Aos menos, as meias. Dizem que são todas rendadas. Mulher!

**NOIVA:** Já disse que não!

**CRIADA:** Por Deus. Está bem. É como se não tivesses com vontade de casar.

**NOIVA:** (*Mordendo a mão com raiva*) Ai!

**CRIADA:** Menina, filha, que tens? É pena de deixar tua vida de rainha? Não penses em coisas tristes. Tens motivo? Nenhum. Vamos ver os presentes. (*Apanha a caixa*)

**NOIVA:** (*Agarrando-a pelos pulsos*) Larga.

**CRIADA:** Ai, mulher!

**NOIVA:** Larga, já disse.

**CRIADA:** Tens mais força que um homem.

**NOIVA:** Não tenho feito trabalho de homem? Antes o fôsse!

**CRIADA:** Não fales assim.

**NOIVA:** Cala-te, já disse. Mudemos de assunto.

(Ato primeiro, quadro terceiro. LORCA, 1969: 46-49)

Ao executar os movimentos de CA ao mesmo tempo em que falavam o texto, os atores trabalharam o sentido do texto relacionado com os impulsos da ação física. A partitura da CA pode outorgar aos atores uma grande expressividade, pois implica necessariamente todo o corpo na realização dos seus movimentos. Pelo seu caráter de *luta*, a CA consegue um total engajamento dos personagens na cena, mas o elemento de “jogo” faz com que as estratégias e objetivos sejam tanto físicos quanto psicológicos.

Como segunda possibilidade pesquisada, buscamos *minimizar* a partitura de movimentos de CA, procurando uma interpretação mais “realista”. A amplitude dos movimentos de CA foi reduzida, deixando a lembrança no corpo dos seus impulsos de ataque e defesa, aproximando-a de gestos cotidianos, mas sem perder as linhas de força que governam a cena. O que remete a Chékhov, quando afirma que:

A preocupação do ator deve ser a de que as palavras soem cada vez mais em harmonia com o gesto inicial, isto é, com o seu “que” e o seu “como”. (...) No princípio, executa o gesto sem palavras, depois o gesto junto com as palavras e, por último, somente as palavras, sem o gesto. Desta forma, a intensidade e todas as qualidades do gesto são traduzidas em palavras e se tornam audíveis. (CHEKHOV, 1999: 154. Tradução minha)<sup>56</sup>

A terceira possibilidade explorada foi a de *transformar* a partitura de CA em movimentos “extra-cotidianos”. O processo consistiu em ir maximizando a partitura de movimentos de CA até achar, através dos seus impulsos, outros gestos mais estilizados e teatrais. O objetivo foi o de ampliar ao máximo os movimentos da CA na busca de uma expressividade mais exagerada, que nos levasse a níveis irracionais e pouco explorados no dia a dia.

Outras ideias de encenação pesquisadas foram o trabalho com o *coro* e o *corifeu*. Enquanto a partitura era executada individualmente pelo corifeu, o *coro* de atores repetia atrás dele seus movimentos, ao mesmo tempo, ampliando a cena e criando uma musicalidade corporal através da repetição cênica.

Também estudamos as possibilidades de expandir o trabalho de partituras de cenas com três, quatro ou mais personagens. A CA é sempre realizada em duplas, mas é possível jogar em grupo e atingir cenas coletivas. Praticamos durante os laboratórios a transição de cenas em dupla para cenas em coro.

---

<sup>56</sup> Do original: “La preocupación del actor debe ser que las palabras suenen cada vez más en armonía con el gesto inicial, es decir, con su “qué” y su “cómo”. (...) Al principio, ejecuta el gesto sin palabras, luego el gesto junto con las palabras y, por último, solamente las palabras sin el gesto. De este modo, la intensidad y todas las cualidades del gesto se vierten en las palabras y se vuelven audibles.”

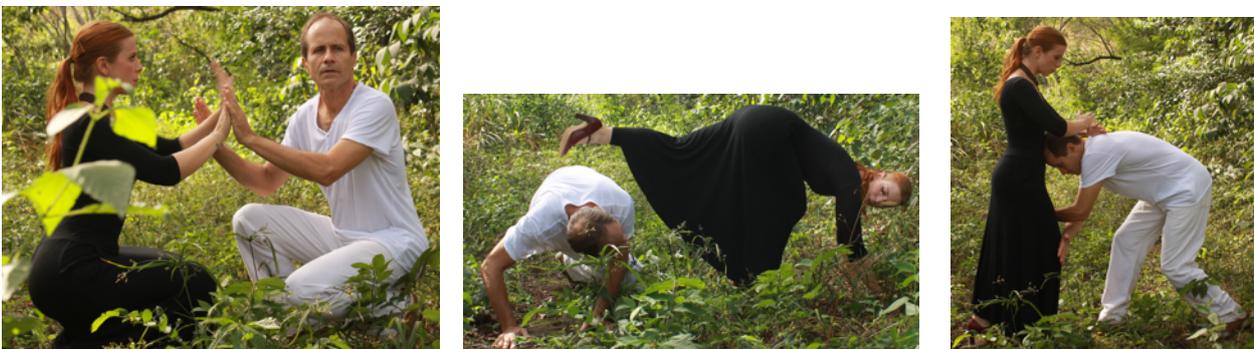
Pesquisamos ainda uma dinâmica de encenação em espelho, em que dois atores interpretavam, em primeiro plano, a cena só com o texto e os impulsos dos movimentos através de uma “partitura minimizada”, enquanto outros dois atores, como sombras ou reflexos, interpretavam a partitura de movimentos de CA ou a “partitura transformada”. Assim, podíamos ter em primeiro plano o texto, e atrás, a sua expressão física, ou vice-versa.

Finalmente, praticamos as possibilidades de dissociação do corpo e da fala. Trabalhamos cenas com atores falando e depois se movimentando, inicialmente só com impulsos minimizados e depois com os movimentos da CA transformados representando em silêncio. E assim, alternadamente, primeiro falando e depois se movimentando, ou ao contrário.

A CA apresenta inúmeras possibilidades cênicas por ser uma arte que abrange, ao mesmo tempo, as qualidades de um jogo, de uma luta e de uma dança, desenvolvendo a expressividade cênica do ator. Esta pesquisa procurou investigar uma pequena parte das inúmeras possibilidades cênicas da CA aplicadas ao trabalho do ator. A intenção deste estudo foi abrir novos caminhos para a criação e futuras investigações teórico-práticas e documentar um processo laboratorial realizado na Escola de Teatro da UNIRIO, que por ventura possa gerar novos frutos e lançar sementes.



Fotos 56, 57, 58 e 59 - Volta ao mundo. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.



Fotos 60, 61 e 62 - Começo de Jogo, Rabo de Arraia e Chamada. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.



Fotos 63, 64 e 65 - Chamadas de costas e de frente. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.



Foto 66 - Queda de quatro. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.



Fotos 67 e 68 - Chapa e Cabeçada. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.



Fotos 69 e 70 - Cabeçada Baixa e Chamada de Costas. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.



Fotos 71, 72 e 73 - Chamada de Costas e caminhada. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.



Fotos 74 - Chamada de Frente. Larissa Tavares e Cláudio Baltar. Itanhangá, 2014.

## CONCLUSÃO

A primeira e mais evidente conclusão desta dissertação, é que estamos apenas iniciando um processo de descoberta das inúmeras possibilidades que a CA oferece para as artes cênicas e a prática do ator.

A base desta dissertação foi a prática e experimentação com a CA na procura de ferramentas e caminhos úteis para o trabalho do ator. O material foi organizado visando a utilidade da CA nas diferentes áreas de atividade do ator.

Na conclusão desta dissertação podemos afirmar que a caracterização da CA como *jogo*, *luta* e *dança* oferece um triplo caminho para a formação do ator.

Através da CA o jovem ator aprende as regras e o prazer do *jogo*, base da prática teatral. Seguindo a definição de Huizinga sobre o jogo na obra *Homo ludens* (1999) conseguimos estabelecer um paralelismo entre a CA e o teatro. Na análise de Bornheim (1992) sobre “A linguagem do esporte”, encontramos elementos que caracterizam a CA como esporte e abrem novos caminhos para a sua prática associada ao teatro.

O sentido de *luta* presente na CA introduz no aprendiz o sentido dramático do teatro, através da “sublimação dos antagonismos” ou “visão artística de um combate” conforme Antonio Dias Gomes (ALMEIDA; CYPRIANO; PIMENTA, 2009: 16-17). Acreditamos que toda cena teatral tradicional representa uma espécie de combate de forças que lutam por um objeto de conflito. Para conseguir essa tensão dramática na cena, a CA ajuda a transmitir ao ator o caráter competitivo de um combate.

A CA como *dança* aporta ao ator o aprendizado do caráter estético, a precisão e harmonia dos movimentos de acordo com a musicalidade. A dança na CA nos leva à procura da beleza e equilíbrio dos movimentos, um elemento fundamental que o jovem ator precisa aprender na sua formação. A dança da CA desenvolve nos alunos a musicalidade, na relação com seus corpos e os corpos de seus companheiros, sempre ligados pela atmosfera que delimita o ritmo do jogo. Podemos comprovar também que a CA como dança desenvolve outros elementos técnicos e simbólicos que são úteis para a formação do ator, tais como a acrobacia, a improvisação, a criatividade, a expressividade corporal e a teatralidade.

Enquanto treinamento, a CA apresenta ferramentas para o ator poder manter e desenvolver as suas capacidades técnicas e artísticas nas áreas *corporal*, *musical*, *vocal* e *textual*. A CA pode atingir cada uma dessas áreas que o ator precisa treinar.

Na área *corporal*, a CA treina a resistência, a flexibilidade, o equilíbrio, a velocidade, a força e a agilidade como principais qualidades físicas, através dos seus movimentos.

A *música* é uma linguagem básica que permeia diversas artes, através da percepção do ritmo, da harmonia e do contraste. É fundamental para os atores que se eduquem e treinem musicalmente, e na CA há a oportunidade de exercitar-se através do *canto*, do uso de *instrumentos* de corda e percussão (berimbau, atabaque, caxixi, agogô) e da *dança*.

O treinamento *vocal* é fundamental para o ator, e através dos cânticos da CA pode ser praticada a voz por meio da música, presente em todos os aspectos do jogo. Os cânticos na CA são divididos em três tipos: as *ladainhas*, as *chulas* e os *corridos*.

Na CA, para cada movimento de ataque existe uma série de possibilidades de movimentos de defesa como resposta. Através do encadeamento de movimentos de ataque e defesa, compõe-se um diálogo de perguntas e respostas corporais. Essas combinações de movimentos formam frases corporais que podem ser comparadas com um diálogo textual, com a dramaturgia de uma cena. Através dos movimentos da CA podemos levar ao corpo do ator a dramaturgia de uma peça teatral.

Uma das qualidades da CA para o treinamento do ator é que todas estas áreas (*corporal*, *musical*, *vocal* e *textual*) podem ser trabalhadas conjuntamente, quase ao mesmo tempo, porque a prática da CA integra todas elas durante o jogo.

A *criação cênica* do ator a partir da CA baseia-se em princípios como “partituras de movimentos” e “dramaturgia corporal”. A criação de partituras utilizando os movimentos da CA, começa partindo de um só movimento e estudando bem a sua estrutura, além das transições entre as ações. O conceito de “dramaturgia corporal” consiste em partir da estrutura dramática do texto para criar uma partitura corporal com movimentos de CA que correspondam com as ações e estratégias de ataque e defesa de uma cena. Em seguida podemos unir o texto a essa partitura, permitindo que as palavras incorporem o *impulso* dos movimentos. Encontramos no conceito de *gesto psicológico* de Michael Chekhov (1999) a base para o desenvolvimento de uma percepção física da palavra falada. Partindo do *princípio de equivalência* elaborado por Étienne Decroux e descrito por Eugênio Barba (1991): “Para que exista arte, é necessário que a ideia de uma coisa seja representada por outra coisa” (DECROUX apud BONFITTO, 2002: 79), é possível encontrar na CA uma útil ferramenta para representar corporalmente o diálogo textual da dramaturgia teatral. A CA seria essa “outra coisa” que pode representar de forma cênica a dramaturgia da peça; a poesia textual da peça teatral representada através da poesia corporal da CA.

O desenvolvimento do trabalho incluiu, tendo como base os exercícios praticados nos nossos Laboratórios com atores na UNIRIO, a realização de uma mostra ou aula aberta-

demonstração dos resultados obtidos com as cenas de *Bodas de sangue*, de Federico García Lorca, em 14 de agosto de 2013.

A orientação fundamentalmente prática desta pesquisa fez com que se começasse com um grupo de atores profissionais envolvidos no projeto de desenvolver caminhos para o ator através da CA, desde Janeiro de 2013, até chegar aos Laboratórios I e II com atores na UNIRIO, de maio a novembro de 2013. Mas essa pesquisa prática continua até hoje e com projeto de longa continuidade. Como parte do meu processo de documentação da produção teatral relacionada com a capoeira, assisti em novembro de 2013, no Galpão Gamboa do Rio de Janeiro, ao espetáculo *Água de beber*, dirigido por Cláudio Baltar<sup>57</sup>. No espetáculo, com música, capoeira, dança e teatro, atores-músicos-capoeiristas encenavam pequenas histórias inspiradas no livro *Santugri: contos de mandinga e capoeiragem*, de Muniz Sodré. Depois da apresentação, tive a oportunidade de conhecer o diretor Cláudio Baltar, e combinei com ele um encontro para conversar sobre nossas pesquisas em comum sobre a capoeira e o teatro. Nesse encontro, ele mostrou interesse tanto na minha pesquisa quanto em participar como ator no grupo de profissionais que eu estava dirigindo. Assim, em março de 2014 Cláudio Baltar integrou parte de uma nova equipe de artistas-pesquisadores formado por atores espanhóis e brasileiros. O novo projeto, baseado nesta pesquisa teórico-prática de mestrado, é criar um espetáculo inspirado na peça *Bodas de sangue* do autor espanhol Federico García Lorca, a ser realizado com a linguagem cênica e o método de criação da Capoeira Teatral. Os ensaios começaram em janeiro de 2014 e a previsão de estreia é para outubro desse mesmo ano, com pauta confirmada no auditório do Parque das Ruínas do Rio de Janeiro. Cláudio Baltar forma parte da equipe artística como ator e coreógrafo, com o elenco composto por dois atores espanhóis e dois brasileiros, em que misturamos o universo lorquiano de *Bodas de sangue* com a corporalidade da CA. Será uma montagem teatral em versão bilíngue em português e espanhol dirigida por este pesquisador. A parte pedagógica de nosso projeto de pesquisa com a

---

<sup>57</sup> Acrobata, capoeirista, ator profissional e diretor desde 1979. Durante a sua trajetória artística, fez diversos cursos e espetáculos, destacando-se em sua pesquisa na busca de um teatro físico que, além da palavra, prima pelas imagens e pelo movimento. Como diretor técnico realiza um trabalho de pesquisa que busca novas possibilidades na área de engenharia circense. Em 2014, apresentou o espetáculo *Memoh – O Homem Invertido*, no Galpão Aplauso. Em 2013, participou do Festival de Inverno do SESC e itinerância pelas unidades do interior do estado com *Água de Beber*. Em 2012, apresentou nova temporada carioca de *Água de Beber* no Teatro Maria Clara Machado e no Parque das Ruínas. Ainda em 2012, co-dirigiu o espetáculo *Two Roses for Richard III* com a Cia Bufomecânica em Stratford e em Londres, a convite da Royal Shakespeare Company, para representar o Brasil no World Shakespeare's Festival. Em 2011, apresentou o espetáculo work in progress - *Penso Ver o Que Escuto* - como co-diretor artístico e como diretor técnico, com a Cia Bufomecânica. Ainda em 2011, assinou roteiro e direção do espetáculo circense *Passos*, na lona de Circo do Crescer e Viver. Em seguida, participou do Festival "Premiers Pas", organizado pelo *Théâtre Du Soleil*, com a peça *Água de Beber*. De 1992 a 2012, integrou o elenco da Intrépida Trupe, onde realizou diversos espetáculos e eventos como ator-acrobata, diretor técnico e diretor artístico. Os principais foram: *Metegol* – 2006/09; *Sonhos de Einstein* – 2003/10; *Flap* – 2001; *Kronos* – 1999. De 1986 a 1991 viveu em Paris onde realizou diversos trabalhos com teatro e capoeira, tendo participado da "tournée" européia do circo *Archaos* em 1991. De 1980 a 1984 integrou o grupo *Manhas e Manias* com os espetáculos *Manhas e Manias*, *B brincando com Fogo* e *Recordações do Futuro*.

Capoeira Teatral, depois dos Laboratórios I e II com atores na UNIRIO, vai ter a sua continuação com uma oficina de “Capoeira Teatral” a ser realizada na Escola de Teatro CAL (Casa das Artes de Laranjeiras) do Rio de Janeiro, em julho de 2014, ministrada conjuntamente por Cláudio Baltar e o autor desta dissertação.

Por todos estes motivos e argumentações, acreditamos que a CA possa ser uma útil ferramenta para o trabalho do ator, desde a formação até a criação cênica, passando pelo seu treinamento diário e continuado. Esta dissertação pretendeu abrir novos caminhos na relação da CA com o teatro, aproveitando uma manifestação cultural genuinamente brasileira que integra uma variedade de atividades artísticas que podem contribuir no percurso profissional do ator.

Finalmente, consideramos que a pesquisa e o ensino da Capoeira Angola deveria ser ministrada nas escolas de formação de teatro do Brasil, porque pode aportar uma fonte importante de recursos para o trabalho do ator, além de constituir uma valorização da Capoeira Angola como patrimônio cultural brasileiro. Para mim, como profissional e pesquisador, a Capoeira Angola forma, há 5 anos, parte do meu universo teatral, e vou fazer todo o possível pela valorização e difusão da Capoeira Angola como recurso para as artes cênicas tanto dentro como fora do Brasil.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Rodrigo de; CYPRIANO, André; PIMENTA, Leticia. *Capoeira: luta, dança e jogo de liberdade*. São Paulo: Aori, 2009.
- ARAÚJO, Paulo Coelho de. *Abordagens sócioantropológicas da Luta/Jogo da Capoeira: de uma atividade guerreira para uma atividade lúdica*. Maia: Instituto Superior da Maia, 1997. (Série Estudos Monografia)
- AREIAS, Almir das. *O que é Capoeira?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Istmo, 2002.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARBA, Eugenio. *La canoa de papel*. Madrid: Catálogos, 1991.
- BARBA, EUGENIO e SAVARESE, NICOLA. *A arte secreta do ator*. Tradução Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORNHEIM, Gerd. A linguagem do esporte. *Brecht, A Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BREDA, Marco Antônio Dornelles. *Elementos de Capoeira na preparação corporal do ator*. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Maio, 1999.
- CAPOEIRA, Nestor. *Galo Já Cantou: Capoeira para Iniciados*. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1985.
- CARNEIRO, Edson. *O quilombo dos Palmares*. São Paulo: Nacional, 1958.
- CASTRO FILHO, Claudio. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre (RS): Zouk, 2009.
- CHEKHOV, Michael. *Lecciones para el actor profesional*. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Sobre la técnica de actuación*. Barcelona: Alba Editorial, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CORDEIRO, Analívia. *Nota-Anna: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban*. São Paulo: Annablume, 1998.
- DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*. Buenos Aires, Losada: 2005.
- DONNELAN, Declan. *El actor y la diana*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- FREITAS, Décio. *Palmares. A guerra dos escravos*. Porto Alegre: Movimento, 1973.
- FRIGERIO, Alejandro. *Capoeira de arte negra a esporte branco*. *Revista Brasileira de Ciências*

*Sociais*. v. 04 n. 10. Junho/1989.

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangue*. Rio de Janeiro: Agir, 1960. Trad. de Cecília Meirelles & Oscar Mendes.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Barcelona: Contemporánea, 2004. Edición y prólogo de Miguel García-Posada, 4 vols.

GROTÓVSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

HETHMON, Robert H. *El método del Actors Studio*. Madrid: Fundamentos, 1972.

HODGE, Alison. *Teoría e prática da Interpretación*. Vigo: Galaxia, 2003.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KATZ, Helena; OHTAKE, Ricardo; MADUREIRA, Antonio José. *Danças populares brasileiras*. Rio de Janeiro: Rhodia Projeto Cultural, 1989.

KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavski*. Madrid: Fundamentos, 1996.

\_\_\_\_\_. *La palabra en la creación actoral*. Madri: Fundamentos, 1998.

LABAN, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos, 1987.

LECOQ, Jacques. *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial, 2003.

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

MARTÍN, Pedro J. *Ao som do berimbau*. Barcelona: Alas, 2006.

MELLO, André da Silva. *A história da Capoeira: pressuposto para uma abordagem na perspectiva da cultura corporal*. Centro Universitário Vila Velha - UVV, 2002.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitch. *Teoría teatral*. Madri: Fundamentos, 2008.

MIRANDA, André. Conte algo que não sei: “Com a Capoeira, aprendi a pôr tudo de cabeça para baixo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, página 2, 24/Abr/2014.

MIRANDA, Brígida. *Uma estrutura circular para o treinamento físico de atores*. Revista Urdimento, Nº 5. Rio de Janeiro, 2003.

NICHOLS, Richard. *Empty-Handed Combat in the Actor Training Program* in: *Movement for the Actor*. Ed. Lucille S. Rubin, New York, Drama Book Specialists, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. Lisboa: Guimarães, 1988.

OLIVEIRA, José Luís (Mestre Bola Sete). *A Capoeira Angola na Bahia*. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

PANNO, Oscar. *Ajedrez con Panno*. Santa Fé: Interactivas, 1998. 1 v.

- PASTINHA, Vicente Ferreira. *Capoeira angola*. Salvador da Bahia: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- PERES, Marta Simões. *Dança e o Corpo Humano ou uma proposta de Fisiologia para bailarinos*. IN: *O Corpo Cênico entre a dança e o teatro*. TAVARES, Joana e KEISERMAN, Nara. São Paulo: Annablume, 2013.
- RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.
- RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.
- RICHARDS, Thomas. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *San Genet, comediante y mártir*. Madrid: Losada, 2003.
- TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume, 2010.
- VIEIRA, Luiz Renato. *O jogo da capoeira: cultura popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Sprint, 1995.

#### **VIDEOS:**

*Pastinha, uma vida pela Capoeira*

[http://www.youtube.com/watch?v=-unP\\_tdBiKI](http://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI)

*Mestre Bimba, a Capoeira Iluminada*

<http://www.youtube.com/watch?v=EHnPkKZxcmQ>

*Vadição - Documentário Capoeira na Bahia - 1954*

<http://www.youtube.com/watch?v=ObGj2e2bsAc&feature=youtu.be>

*A Capoeira Angola segundo Mestre Pastinha*

<http://www.youtube.com/watch?v=rSCY6Yu8qwY&feature=youtu.be>

## **ANEXO I: Relatórios de Laboratórios I e II do professor.**

### **LABORATÓRIO I**

#### **RELATÓRIO DE AULA (1)**

**NOME DA DISCIPLINA:** Laboratório de Capoeira Teatral

**PROFESSOR:** Darío González Galo (mestrando PPGAC/UNIRIO)

**Orientação:** Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares

**HORÁRIO:** Quarta-feira de 15h00-19h00

**Sala 604**

1) - Aula nº 1. Data **08/05/2013**

2) - Número de alunos presentes: 16 (regulares) mais 3 (externos).

3) - Conteúdo programático:

#### **15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.

O movimento principal e inicial da Capoeira, que desenha um U no chão, ajuda aos alunos a entrar na ação, no movimento, começando com o movimento mesmo, começar a mexer se mexendo, aproveitando a inércia do movimento.

- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

- **COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:** aprender séries de movimentos combinados de defesa e ataque ajuda a automatizar respostas para o jogo.

**17-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de *BODAS DE SANGUE*, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

#### **Apresentação do Fósforo.**

Como metáfora do ato teatral, do caráter efêmero, intenso e sintético da cena, fiz com que cada um deles se apresentasse no tempo de um fósforo aceso, com cuidado de não se queimarem, mas sem esquecer o auditório composto pelos companheiros. O conteúdo de cada um deles era o texto, e a técnica era o fósforo. Como comparação, as palavras de Richard Cieslak, ator de Grotowski:

*A partitura é como uma garrafa dentro da qual arde uma chama. O vidro é sólido, está aí, invariável. Contém e guia a chama. Mas não é a chama. A chama é o meu processo interior de cada noite. A chama é o que ilumina a partitura, o que os espectadores veem através dela.*

Depois fizeram uma segunda rodada para dizer por que estavam lá no laboratório e o que esperavam do trabalho. A maioria sente curiosidade sobre a união do teatro com uma arte tradicional brasileira, como a Capoeira Angola, no trabalho de treinamento e criação do ator.

Apresentei para eles um completo aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Comecei a introduzir os conceitos básicos da Capoeira Angola, que começa com três movimentos de ataque e três de defesa.

Outros conceitos importantes:

- Sentido de **luta**, essa tensão no palco que leva os atores a uma maior atenção e percepção do parceiro.
- **Competição**, espírito esportivo, próprio também da Capoeira (e lembro aqui os estudos de Brecht em relação a esporte e teatro estudados neste semestre, com *“Homo ludens”* de **Johan Huizinga** e *“A linguagem do esporte”* de **Gerd Bornheim**).
- **Jogo**, ambiente **lúdico e festivo**, porque é uma luta competitiva, mas também uma brincadeira, ninguém vai se machucar realmente.
- **Psicologia**, porque é um jogo corporal que envolve muita psicologia, muita tática e estratégia, onde a energia e a presença são mais importantes que as capacidades físicas.

b) - Utilização de objetos:

- Fósforos.

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos e dividir claramente as duas partes do encontro, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Música **Flamenca instrumental** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

Cena da MÃE e NOIVO: Troco a música da Capoeira Angola pelo Flamenco espanhol e começamos a entrar no universo lorquiano, com a guitarra de Paco de Lucía. A primeira leitura foi só para contextualizar a cena do autor, **Federico García Lorca**, e a peça, **BODAS de SANGUE**, e conhecer um pouco os personagens e os fatos da história. A poética textual de Lorca foi destacada como veículo que vai ajudar nosso corpo a transmitir as imagens através da poesia corporal da Capoeira, através de suas ações encadeadas de ataque e defesa que se correspondem com a dramaturgia do autor.

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (4), de **prática de montagem** (12) e **externos** (3)

6) - Recepção dos alunos (dificuldades, dúvidas, sugestões, rendimento):

Creio que a recepção dos alunos foi bastante positiva, sendo uma matéria totalmente nova e uma proposta diferente, mas eles sentem muita curiosidade em como poder unir a Capoeira com o Teatro, e no princípio se mostram bastante receptivos.

Fiquei surpreso com as dificuldades físicas que têm quase todos os alunos, que são muito jovens, mas não tem muita resistência nem consciência corporal.

É claro que todos têm muitas dúvidas sobre como vamos levar na prática a Capoeira no trabalho do texto de Lorca, e isso cria inseguranças neles, mas estou deixando-os pegar passo a passo os elementos antes de unir tudo e dar um sentido no que estamos procurando.

7) - Observações pessoais:

Fiquei gratamente surpreso com a recepção dos atores, e vou confirmando assim a utilidade da proposta, tanto nos elementos físicos da Capoeira como na sua aplicação dramática com o texto de Lorca.

Os atores precisam conhecer o seu corpo e deixar ele disponível para poder brincar no espaço e reagir fisicamente, sem pensar. Também precisam, e muito, saber o que fazer no palco com um texto, como agir e reagir com o seu corpo no espaço através dos impulsos das palavras, e creio que estamos no bom caminho.

## RELATÓRIO DE AULA (2)

1) - Aula nº 2. Data **15/05/2013**

2) - Número de alunos presentes: 14 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.

- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

- **COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:** aprender séries de movimentos combinados de defesa e ataque ajuda a automatizar respostas corporais para o jogo.

**17-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de ***BODAS DE SANGUE***, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

O aquecimento foi individualizado, antes de começar a aula, para poder ganhar tempo de trabalho prático e para que cada um se responsabilizasse pelo seu próprio corpo, mas depois compreendi que é melhor fazer em grupo, orientado pelo professor, ao início, para criar um clima de concentração e começar a entrar na dinâmica do laboratório.

Continuamos criando um vocabulário corporal com os movimentos da Capoeira Angola, que serão levados depois para o trabalho com o texto. Neste primeiro momento simplificamos os movimentos de ataque e defesa, e a relação entre eles, porque a cada movimento de ataque corresponde outro de defesa.

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

c) - Utilização de música:

Para criar um ambiente próprio da matéria, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos e dividir claramente as duas partes do encontro, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Música **Flamenca instrumental** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

**Cena da CRIADA e NOIVA:** Começamos a ver a estrutura de ataques e defesas que compõe a cena, cada frase, cada ação de cada personagem.

- Foi revelador e interessante descobrir entre as propostas de todos os alunos inúmeras possibilidades para a mesma ação, dependendo do sentido que queremos dar ao texto.
- Também foi importante ver como o corpo e a corporeidade das palavras denunciam o movimento que tem dentro de si. Uma aluna perguntou: “Como pode ser que uma pessoa comece uma cena se defendendo, sempre vai atacar, porque é a primeira fala.” Mas descobrimos que tem pessoas que estão “na defensiva” e que toda ação, é, ao final, uma reação, assim como todo ataque pode ser considerado também uma defesa.
- A um **ATAQUE** pode seguir, então, outro **ATAQUE**, porque a **DEFESA** foi o **REAGIR** corporal a esse **ATAQUE** inicial com texto.
- O reagir, ou ataque e defesa, pode estar unido ao texto ou acontecer também antes ou depois dele. Normalmente, cada ataque com texto corresponde uma defesa com o corpo, não necessariamente com texto.

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa (6)**, de **prática de montagem (8)** e **externos (4)**

6) - Recepção dos alunos (dificuldades, dúvidas, sugestões, rendimento):

Os alunos lembraram e aprenderam rapidamente os movimentos da Capoeira, avançando bem para apenas dois encontros, ainda se queixaram de dores musculares.

Na análise da cena, em relação aos impulsos de ataque e defesa, apareceram várias dúvidas nos alunos, pela simplicidade aparente da proposta e também pelas diferentes possibilidades que tinha cada frase ou conceito, e que mudava de uma forma considerável a situação da cena e a psicologia dos personagens.

## RELATÓRIO DE AULA (3)

1) - Aula nº 3. Data **22/05/2013**

2) - Número de alunos presentes: 11 (regulares) mais 3 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.

- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

- **COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:** aprender séries de movimentos combinados de defesa e ataque ajuda a automatizar respostas para o jogo.

**17-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de ***BODAS DE SANGUE***, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula (aquecimento, abordagem temática, exercícios propostos, sequências de movimento/partituras, composição de cenas, etc.):

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA** e o trabalho de escuta em duplas, trocando a curto tempo de parceiros para sentir a diferença de ritmo e energia de cada companheiro.

Depois trabalhamos os grupos de movimentos de ataque e defesa por pares, isto é, pela sua correspondência entre eles:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

Também acrescentei com mais alguns elementos da Capoeira o repertório dos alunos:

- **Parada de cabeça** (equilíbrio invertido).
- **Aú** (em duplas, em espelho).
- **Ponte** (em duplas, em espelho).

b) - Utilização de objetos:

Utilizei **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada aluno tinha que pegar a corda do outro, e segurá-la com força, através de movimento preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar fortemente com uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal. Por enquanto só fizemos o exercício da corda, cada um com uma corda, com ataques alternados.

c) - Utilização de música:

Para criar um ambiente propício, para conduzir o ritmo no trabalho dos movimentos e dividir claramente as duas partes do encontro, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Música **Flamenca instrumental** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

**Cena da CRIADA e NOIVA:** Continuamos analisando a estrutura de ataques e defesas que compõe a cena, cada frase, e as ações de cada personagem, pesquisando as inúmeras possibilidades para cada momento, mas observando que algumas possibilidades eram mais interessantes cenicamente do que outras, e tomando consciência de que a nossa escolha muda o sentido da situação e do personagem.

Dividimos também a cena em blocos ou partes, baseados no seu conteúdo.

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (3), de **prática de montagem** (8) e **externos** (3)

6) - Recepção dos alunos (dificuldades, dúvidas, sugestões, rendimento):

Os alunos continuam se esforçando para pegar bem os movimentos de ataque e defesa da Capoeira Angola, avançando a grandes passos, mas mostram graves dificuldades com a sua resistência física e flexibilidade.

7) - Observações pessoais:

Neste encontro busquei transmitir bem para eles o caráter de laboratório, deixando claro que estamos pesquisando juntos, para abrir caminhos e procurar ferramentas que ajudem nosso trabalho como atores, mas sem ter ainda um conteúdo fechado, ainda que trabalhemos com conceitos bem estruturados.

## RELATÓRIO DE AULA (4)

1) - Aula nº 4. Data **29/05/2013**

2) - Número de alunos presentes: 8 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.

- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

- **COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:** aprender séries de movimentos combinados de defesa e ataque ajuda a automatizar respostas para o jogo.

**17-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de ***BODAS DE SANGUE***, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA** e o trabalho de escuta em duplas, trocando a curto tempo de parceiros para sentir a diferença de ritmo e energia de cada companheiro.

Em duplas, gingando, trabalham os pares de movimentos de ataque e defesa, para continuar treinando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

Depois trabalhamos os grupos de movimentos de ataque e defesa por pares, isto é, pela sua correspondência entre eles, criando uma primeira pequena **PARTITURA** de ações. Assim cada um deles avança no espaço unindo os dois movimentos:

- **Meia lua** (ataque) mais **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) mais **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) mais **Cocorinha-Rolê** (defesa).

Acrescentei mais alguns elementos da Capoeira o repertório dos alunos, para que o corpo deles ganhe em confiança e disponibilidade:

- **Parada de cabeça** (equilíbrio invertido).
- **Aú** (em duplas, em espelho).
- **Ponte** (em duplas, em espelho).
- **Pomba** (acrobacia).

Introduzi para eles uma pequena ladainha de Capoeira, para trabalhar na roda o canto e corpo em comunicação com o grupo, como pergunta e resposta, ataque e defesa cantada:

- **Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.  
Cai, cai, cai, cai, Capoeira balança, mas não cai.**

b) - Utilização de objetos:

Utilizei **cordas grosas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tem que pegar a corda do outro, segurada com força na mão, em um movimento só, preciso e direto, acompanhado da voz que sai batendo forte com uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal. Por enquanto só fizemos o exercício da corda, cada um com uma corda, com ataques alternos.

Continuamos com o exercício das cordas em duas versões:

- Em duplas, cada um com uma corda (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataca quando quiser).
- Em duplas, um com duas cordas, enquanto o outro ataca. Quando o que estiver atacando pegar alguma corda, trocam, e quem tinha as cordas passa a atacar.

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos e dividir claramente as duas partes do encontro, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Música **Flamenca instrumental** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

**Cena da CRIADA e NOIVA:** Terminamos de analisar a estrutura de ataques e defesas que compõe a cena, cada frase, cada ação de cada personagem, deixando claro que nem sempre tem uma só possibilidade para cada momento, mas tem algumas possibilidades mais interessantes que outras, e tomando consciência de que a nossa escolha muda o sentido da situação e do personagem. Criaram-se três duplas de alunas que vão decorar bem o texto para o próximo encontro e escolher entre as possibilidades de ataque e defesa da cena, para apresentar uma proposta de interpretação.

Enviei para eles uma nova cena da peça, de **LEONARDO** e a **NOIVA** no ato terceiro, para trabalhar nos próximos encontros.

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa (3)**, de **prática de montagem (5)** e **externos (4)**

6) - Recepção dos alunos:

Os alunos estão avançando bastante com os movimentos da Capoeira Angola, além das dificuldades estão adquirindo cada vez mais resistência física, flexibilidade e confiança, ainda que só um encontro por semana seja muito pouco para eles terem uma continuidade.

7) - Observações pessoais:

A importância da disponibilidade física e a confiança no palco se revela cada dia como essencial no trabalho do ator. A Capoeira Teatral ajuda através da sua técnica e do seu jogo a disponibilizar o ator e o fazer mais consciente das suas ferramentas, que pelo que estou vendo, os atores jovens conhecem muito pouco.

Compreender fisicamente o que acontece em uma cena teatral, em uma dramaturgia clássica ajuda o ator a poder fazer o seu trabalho sem dúvidas, ganhando presença e força. Parece claro que é diferente pensar com a cabeça, intelectualmente, que pensar com o corpo, e que é preciso unir ambos pensamentos na ação do personagem com o seu texto, unir a ação e a palavra, a palavra e a ação.

## RELATÓRIO DE AULA (5)

1) - Aula nº 5. Data **05/06/2013**

2) - Número de alunos presentes: 10 (regulares) mais 5 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **MOVIMENTOS COMPLEMENTARES de CAPOEIRA,** trabalhando com **acrobacia e flexibilidade.**

**17-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA** e o trabalho de escuta em duplas, trocando a curto tempo de parceiros para sentir a diferença de ritmo e energia de cada companheiro.

Acrescentei com mais alguns elementos da Capoeira o repertório dos alunos, para que o corpo deles ganhasse em confiança e disponibilidade:

- **Parada de cabeça** (equilíbrio invertido).
- **Aú** (em duplas, em espelho).
- **Ponte** (em duplas, em espelho).
- **Pomba** (acrobacia).

Voltei a introduzir para eles uma pequena ladainha de Capoeira, para trabalhar na roda o canto e corpo em comunicação com o grupo, como pergunta e resposta, ataque e defesa cantada:

- **Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.**

### **Cai, cai, cai, cai, Capoeira balança, mas não cai.**

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos e dividir claramente as duas partes do encontro, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Música **Flamenca instrumental** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

**Cena da CRIADA e NOIVA:** Tínhamos combinado preparar por duplas a cena, fazendo a escolha em cada frase do movimento que corresponderia, se **ATAQUE e DEFESA**. Com o texto decorado, eles tinham que fazer a cena incorporando os impulsos corporais de **ATAQUE e DEFESA** de cada frase, de cada conceito textual, escolhendo entre as diversas possibilidades oferecidas.

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa (6)**, de **prática de montagem (4)** e **externos (5)**

6) - Recepção dos alunos:

A confiança e a disponibilidade física está aumentando, ainda mais nos alunos mais constantes, porque têm outros que não tem muita continuidade. Mas no trabalho textual os alunos tem dificuldade para compreender os conceitos que estou introduzindo para eles, ainda simplificando, como o **ATAQUE e DEFESA** nas falas das cenas de Lorca. Acho que está muito relacionado com a sua dificuldade para compreender a dramaturgia dos textos teatrais, o caráter ativo do corpo em ação na cena, como unir palavra e corpo em ação, que é uma das maiores dificuldades do trabalho do ator. Alguns alunos acham que precisam “deixar fluir” mais a cena para se encontrar mais a vontade, e eu fico insistindo em um trabalho mais técnico e consciente, passo a passo, parando, compreendendo e repetindo, mas isso resulta chato para eles.

7) - Observações pessoais:

Fico muito decepcionado com atitude geral dos alunos no laboratório. Acho que tem muita pouca disciplina e engajamento com o trabalho, muito pouca humildade para receber os comentários e pouca flexibilidade para mudar e seguir as indicações. Sempre é mais difícil acreditar em um aluno pesquisador de Mestrado que em um mestre, e pode ser que não esteja conseguindo me explicar bem ou plugar o interesse dos alunos. Também pode acontecer que esteja sendo muito exigente com eles, porque levo mais de quinze anos de percurso profissional, quase sem dar aulas antes de chegar ao Brasil, e estou acostumado a uma exigência profissional. Mas acredito nessa linha de trabalho que estou também aqui desenvolvendo como ator com a companhia Amok e o grupo de estudos do trabalho do ator onde estamos pesquisando novas ferramentas

neste primeiro semestre. Na verdade, há mais de um ano e meio que estou dando aulas aqui no Brasil, assim estou bastante treinado, e é infelizmente uma atitude geral nos alunos que vou conhecendo, a preguiça e falta de compromisso com o trabalho, ainda que esteja falando de uma atividade tão prazerosa como o teatro, e eles não estejam obrigados a assistir e participar.

## RELATÓRIO DE AULA (6)

1) - Aula nº 6. Data **12/06/2013**

2) - Número de alunos presentes: 10 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### 15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).
  - a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).
  - b. **Em partitura** (conexões de movimentos).

- **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente à bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

**PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais movimentos. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações.

**17-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **F e d e r i c o García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA** e o trabalho de escuta em duplas, trocando a curto tempo de parceiros para sentir a diferença de ritmo e energia de cada companheiro.

Voltei a introduzir para eles uma pequena ladainha de Capoeira, para trabalhar na roda o canto junto com o corpo em comunicação com o grupo, através da emissão de perguntas e respostas, ataques e defesas cantadas. Neste caso, era uma ladainha mais simples, só uma palavra a repetir, improvisando com as suas sílabas para acordar a criatividade vocal dos alunos:

**- Paranaúê, Paranaúê, Paraná...**

**PARTITURAS:** Comecei a introduzir para eles um dos conceitos mais importantes para nossa pesquisa: a **PARTITURA**. Neste sentido, conduzi a criação uma partitura física composta por três movimentos de Capoeira Angola, entre os sete principais (três de defesa e três de ataque, mais a ginga). Era importante a precisão, e ter muito claro o começo e o final da partitura de movimentos, para poder depois criar um movimento sem fim e contínuo. Também destaquei para eles a importância dos enlaces entre os movimentos, tão importante ou mais que os movimentos mesmos, já que correspondem com as transições de ações, que eles costumam se esquecer ou desvalorizar. Como atores, procuro que eles potencializem a expressividade física através dos movimentos da Capoeira Angola e tenham cada vez mais consciência corporal e domínio físico. Outro elemento fundamental que enfatizei para eles foi o trabalho sobre os acentos do movimento, os pontos fortes e leves, para criar uma música corporal para nosso movimento, em que poderão depois trabalhar com outros conceitos mais avançados de qualidade de movimento de Laban, nas próximas aulas. O objetivo depois será unir o texto de Lorca a essas partituras de movimento e criar depois partituras em duplas, de diálogo corporal e textual.

b) - Utilização de objetos:

Utilizei **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tinha que pegar a corda do outro, segurá-la com força na mão, em um único movimento, preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar bem forte através da emissão de uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal.

Fizemos o exercício das cordas em duas versões:

- Em duplas, cada um com uma corda (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataque quando quiser).
- Em duplas, um com duas cordas, enquanto o outro ataca. Quando o que estiver atacando pegar alguma corda, trocam, e quem tinha as cordas passa a atacar.
- 

**BAMBU:** Utilizei também dois bambus que os alunos tinham que segurar em duplas com as pontas dos dedos de ambas as mãos, cada um deles segurando um extremo do bambu. Esse exercício feito na apresentação da cena de **LEONARDO** e a **NOIVA**, foi realizado para que eles pudessem sentir a ligação dos personagens através dessa linha de tensão e comunicação que representa fisicamente o bambu.

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos e dividir claramente as duas partes do encontro, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Música **Flamenca instrumental** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

**Cena de LEONARDO e NOIVA:** Tínhamos combinado de preparar a cena em duplas, fazendo a escolha em cada frase do movimento que corresponderia aos movimentos de **ATAQUE e DEFESA**. Com o texto decorado, eles tinham que fazer a cena incorporando os impulsos corporais de **ATAQUE e DEFESA** de cada frase, de cada conceito textual, escolhendo entre as diversas possibilidades de movimentos de Capoeira oferecidos.

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (3), de **prática de montagem** (7) e **externos** (4)

6) - Recepção dos alunos:

A consciência e capacidade física dos alunos estão melhorando muito, e a autoconfiança também. Até alguns alunos manifestam desejos de prosseguir no estudo dos conceitos corporais trabalhados. Os exercícios em duplas e em grupo facilitam o foco, o estado de presença e a energia, porque eles costumam ter mais dificuldades em trabalhar sozinhos.

7) - Observações pessoais:

Sinto necessidade de simplificar cada vez mais os conceitos para poder aprofundá-los, além de poder transmitir e trabalhar melhor as suas possibilidades. É por isso que acho vamos ficar com os sete movimentos principais da Capoeira Angola (os três de defesa, os três de ataque e a ginga). Também fico aberto às propostas dos alunos, mas vou aprofundar o estudo da cena da **CRIADA** e da **NOIVA**, onde acho que ficam mais evidentes os ataques e defesas dos personagens, que integram o método de criação que está sendo pesquisado.

## RELATÓRIO DE AULA (7)

1) - Aula nº 7. Data **26/06/2013**

2) - Número de alunos presentes: 12 (regulares) mais 3 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### 15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).
  - a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).
  - b. **Em partitura** (conexões de movimentos).

- **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente à bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

**17-19h: PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações. Unir textos de cenas de Lorca na partitura criada, maximizando e minimizando depois os movimentos, conservando os impulsos para que preencham as palavras.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

**ZÁS, BOING, GLUB:** hoje introduzi um exercício grupal de escuta e atenção. Em círculo, eles têm que passar para o companheiro do lado um estímulo, com forma de movimento de bater palmas ao mesmo tempo que emite um **ZÁS**, voz e corpo juntos. O companheiro que recebe tem que enviar o estímulo para o companheiro que está ao seu lado, e assim sucessivamente até completar o círculo, continuando sem parar. O **ZÁS** é sempre enviado no mesmo sentido da roda

que foi recebido, isto é, se foi da direita para a esquerda continua nessa mesma direção. Outra possibilidade é mudar de direção, ou melhor, de sentido na roda. Para voltar o estímulo à mesma pessoa que nos enviou, se diz **BOING**, fazendo um gesto em direção a essa pessoa com as mãos acima, como criando uma parede com nosso corpo que devolve a bola. Nesse caso, a bola, o estímulo volta de novo a pessoa que nos enviou, e ela pode continuar agora com **ZÁS** o sentido invertido ou voltar a fazer **BOING** e enviar de novo para a pessoa de quem recebeu. A terceira possibilidade é dizer **GLUB**, botando a mão direita no nariz e baixando nosso corpo dobrando os joelhos, como se mergulhasse. Nesse caso, a bola pula por cima de nós e passa no mesmo sentido que vinha. Temos essas três possibilidades, e o mais importante é **REAGIR**, sem antecipar, sem pensar, limpos, abertos, atentos e sermos precisos para enviar a nossa mensagem com clareza ao nosso companheiro. É um exercício simples, mas muito significativo, porque precisa de muita atenção e prontidão, e nele podemos atingir várias das dificuldades e perigos da cena.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA** e o trabalho de escuta em duplas, trocando a curto tempo de parceiros para sentir a diferença de ritmo e energia de cada companheiro.

**PARTITURAS:** Comecei a introduzir para eles um dos conceitos mais importantes para nossa pesquisa: a **PARTITURA**. Neste caso, fiz que eles criassem uma partitura física composta por três movimentos de Capoeira Angola, entre os sete principais (três de defesa e três de ataque, mais a ginga). Era importante serem muito limpos e precisos, e terem muito claro o começo e o final da partitura de movimentos, para poderem depois criar um movimento sem fim e contínuo. Também destaquei para eles a importância dos enlaces entre movimentos, tão importante ou mais que os movimentos mesmos, já que correspondem com as transições de ações, que costumam se esquecer ou desvalorizar. Como atores, procuro que eles potencializem a expressividade física através dos movimentos da Capoeira Angola e tenham cada vez mais consciência corporal e domínio físico. Outro elemento fundamental que enfatizei para eles foi o trabalho sobre os acentos do movimento, os pontos fortes e leves, para criar uma música corporal para nosso movimento, em que poderão depois trabalhar com outros conceitos mais avançados de qualidade de movimento de Laban. Hoje trabalhamos dois conceitos de qualidade de movimento de Laban: o **PESO** (leve ou forte) e o **TEMPO** (súbito ou sustentado). Depois, começamos a unir o texto de Lorca a essas partituras de movimentos, aproveitando os impulsos corporais para preencher as palavras de novos sentidos e o corpo de nova expressividade.

- **Partituras e qualidades de movimento:** Lembramos as partituras de movimentos que criaram no nosso último encontro. Era importante ter consciência dos **impulsos** dos movimentos, o **ritmo**, a **musicalidade**, as **referências espaciais**, os **acentos** e a **transição** entre cada movimento. Repetiram as partituras circularmente, ligando o último movimento com o primeiro e voltaram a começar.

- **Partituras maximizadas e minimizando** (três movimentos): começam realizando as suas partituras de três movimentos circularmente, uma e outra vez. Depois vão minimizando os movimentos conservando os impulsos, progressivamente. Quando os movimentos estivessem minimizados até quase sumir, começavam a maximizar de novo, até a máxima expressividade corporal.

- **Partituras com texto:** os alunos tem que escolher entre os textos das cenas de Lorca que estamos trabalhando, frases de ataque ou defesa para colar aos seus movimentos de ataque e defesa da sua partitura. Eles praticam colando o mais perfeitamente possível cada frase a cada movimento da partitura, deixando preencher as palavras com os impulsos dos movimentos. Primeiro se trabalha com os movimentos maximizados, mas depois vão se minimizando os movimentos, conservando os impulsos e observando como eles preenchem o texto, até ficar quase imperceptíveis.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa (3)**, de **prática de montagem (9)** e **externos (3)**

6) - Recepção dos alunos:

Os alunos levaram duas semanas sem trabalhar os movimentos da Capoeira Angola e isso fez que ficassem mais cansados que o normal, e menos precisos na execução. Além disso, acho que ficaram mais engajados com a evolução do laboratório, porque começaram a entender melhor o caminho do método pesquisado e como pode se concretizar no trabalho das cenas. O trabalho com partituras pode parecer ao começo duro e inflexível, mas é uma estrutura que depois dá confiança e segurança, além de procurar o desequilíbrio que é um espaço ótimo para criar e encontrar respostas incríveis.

7) - Observações pessoais:

Na próxima semana vou começar com as partituras em duplas, com as primeiras frases do texto das cenas de Lorca, e acho que neste ponto vamos encontrar mais respostas as possibilidades de criação do método na união da dramaturgia textual com a dramaturgia corporal da Capoeira Angola. Também porque o trabalho em duplas, em conflito no espaço vai ser mais revelador e interessante, para eles e para mim.

## RELATÓRIO DE AULA (8)

1) - Aula nº 8. Data **03/07/2013**

2) - Número de alunos presentes: 9 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-17h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).

- **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente à bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

**17-19h: PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações. Unir textos de cenas de Lorca na partitura criada, maximizando e minimizando depois os movimentos, conservando os impulsos para que preencham as palavras.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Comecei a fazer também em grupo um **aquecimento vocal**, porque estamos entrando cada vez mais em um trabalho vocal com as partituras e textos de Lorca, e queria que estivessem bem prontos para trabalhar com as suas vozes sem se machucar:

- **Respiração:** emissão do ar com a forma de som “f”, de forma contínua e sustentada.

- **Vogais: “o”** (para abrir o canal da voz no interior do corpo) e **“a”** (para expandir a voz, do interior para o exterior do corpo).
- **Batata quente:** em círculo, enviar o som de uma sílaba (consoante mais vogal) de um companheiro a outro, como se fosse uma batata quente, com todo o corpo comprometido na ação.
- **Receber e enviar:** cada aluno tem que receber primeiro o som enviado pelo seu companheiro, emitindo uma sílaba com o gesto do corpo comprometido na ação, para depois enviar outro som, com a forma de uma nova sílaba e o gesto do corpo acompanhando, para outro companheiro.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA**, e nesta vez só em círculo, pesquisando as variações e possibilidades de expressão que oferece esse movimento básico e essencial.

Depois introduzi para eles alguns movimentos novos aos seis principais, para acrescentar o seu vocabulário na roda e mudar o treinamento, estimulando os alunos com novos elementos no trabalho físico. Alguns dos movimentos novos treinados foram:

- **Parada de quatro:** os alunos ficam no nível baixo com quatro pontos básicos de apoio, as duas mãos e os dois pés, com a cabeça para acima. Nessa posição praticamos a chapa para cima e a rasteira baixa, alternando esses movimentos, e cabeça para acima, depois voltando o corpo com cabeça para abaixo. Também fizemos caminhadas pelo espaço com os quatro pontos de apoio, cabeça para cima e para baixo, para frente e para trás, trabalhando todas as direções possíveis, homolateral e contralateral.
- **Deslocamento do corpo** apoiado nas mãos, em duplas, avançando pelo espaço.
- **Aú:** esse movimento é como a estrela, mas com as pernas agrupadas protegendo o tronco e prontas para atacar, em duplas, em espelho, um frente ao outro, avançando pelo espaço.

**RODA:** jogo em duplas, aplicando todos os conceitos e movimentos aprendidos no treinamento.

Para finalizar o jogo na roda, voltamos a cantar essa primeira pequena ladainha de Capoeira trabalhando o canto e corpo em comunicação com o grupo. Cada um deles, individualmente, ia saindo para o centro da roda usando a ladainha como pergunta e resposta, ataque e defesa cantada, em relação ao grupo. Depois de algum tempo no centro, cantando e interagindo com o grupo, passava o relevo para outro companheiro sentado na roda:

- **Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.  
Cai, cai, cai, cai, Capoeira balança, mas não cai.**

**PARTITURAS:** comecei a introduzir o texto nas partituras. Nos nossos dois últimos encontros eles criaram uma partitura individual de três movimentos de ataque e/ou defesa para depois unir esses movimentos com três frases também de ataque e/ou defesa. Primeiro criamos a partitura física com movimentos de Capoeira Angola e depois colamos o texto de Lorca. Agora fizemos o percurso contrário: pedi que pegassem quatro falas de uma das três cenas de **BODAS de SANGUE** que estamos trabalhando, para criar uma partitura física que se correspondesse com os ataques e/ou defesas do texto. Eles tinham que colar cada movimento de ataque e/ou defesa da Capoeira com uma frase do texto, representando os movimentos com e sem texto. Isto é, quando um personagem ataca, por exemplo, e faz então um movimento de ataque da Capoeira junto com o texto, o outro personagem, o adversário teatral, tem que reagir também com outro movimento, neste caso de defesa, ao movimento anterior. A ideia é que a personagem que recebe o ataque não pode esperar a sua fala para se movimentar e reagir. Tem que reagir com o corpo se defendendo para compreender o sentido do movimento. Depois, quando reage com texto, também tem que se mexer com o seu corpo, através de um movimento de defesa da Capoeira, e do mesmo jeito, o atacante também tem que se movimentar, ainda sem texto. Dessa forma, os alunos compreendem que eles têm que agir e reagir ainda sem texto, que a luta continua e o fluxo de ações também, representado nos movimentos de Capoeira que eles têm que executar. Assim eles aprendem a continuar os impulsos das suas ações, sejam de ataque ou defesa, independentemente de ter texto para dizer ou não, dando continuidade a luta corporal e dramaturgica. Depois, no trabalho de encenação, podemos tirar os movimentos deixando só os impulsos, minimizar ou transformar eles, mas no seu interior, o ator sente a direção e a linha de ação do seu personagem.

Os alunos depois se agruparam por duplas para trabalhar cada uma das cenas da peça de Lorca, e pedi que memorizassem perfeitamente o texto e escolhessem juntos a partitura de ações de ataque e/ou defesa que representam cada uma das frases. No próximo encontro vamos criar as partituras de movimento para cada cena, para começar a trabalhá-las no palco.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (3), de **prática de montagem** (6) e **externos** (4)

#### 6) - Recepção dos alunos:

Os alunos recebem o treinamento dos movimentos cada vez melhor, os seus corpos vão ficando mais flexíveis e atentos. Isso fica cada dia mais claro na roda, onde estão se sentindo cada vez mais livres e corajosos, até para provar as novas ferramentas que aprendem cada dia, brincar mais e escutar, estar aberto ao outro, sem medo e com confiança nos seus corpos. Vejo cada vez mais brilho nos seus olhos e os seus corpos estão mais presentes e engajados, cada vez mais belos em ação. No momento do canto e a dança ainda estão um pouco tímidos, mas é um exercício que está lhes ajudando muito, é muito revelador porque parece deixa-los inteiramente pelados no palco na frente dos seus companheiros. Com as partituras o trabalho ainda vai devagar e os alunos têm muitas dúvidas sobre o processo, mas é normal, estão aprendendo uma técnica específica, a criação de **PARTITURAS**. Também estou vendo que estão aprendendo muito da dramaturgia, sobre tudo da dramaturgia do ator, a que eles precisam para poder agir no palco e não ficar vazios e sem saber o que fazer, coisa que costuma acontecer com atores novos, e não tão novos. E o aprendizado da dramaturgia não é coisa simples, porque precisa conhecimento e experiência. Mas acho que nosso laboratório, o método da Capoeira Teatral, vai lhes ajudar a compreender melhor na prática a dramaturgia do texto e como levar ao corpo, que no final é o trabalho do ator.

#### 7) Observações pessoais:

O fato de começar a sentir em que direção vai nosso percurso com a Capoeira e o Teatro acho que está ajudando os alunos a ficarem mais atentos, mais concentrados no trabalho, que ainda estão interiorizando. Creio que também a seleção natural do grupo faz que aos poucos os alunos mais constantes sejam também os mais engajados com a pesquisa, os mais interessados ou aqueles que compreendem melhor os conceitos, o que ajuda muito a avançar mais e aproveitar mais o tempo. Sinto que estamos entrando no território mais interessante da pesquisa, quando temos que achar a união desse universo corporal da Capoeira Angola com a dramaturgia textual de Lorca. Na verdade, agora começa o verdadeiro desafio, e acho que a partir de agora vamos encontrar maiores dificuldades e também descobertas mais reveladoras. Acho que as peças estão se encaixando melhor cada dia, técnica e humanamente, e fico cada vez com mais vontade de começar cada novo encontro. As possibilidades que se intuem são muitas. Vamos ver até onde podemos avançar.

## RELATÓRIO DE AULA (9)

1) - Aula nº 9. Data **10/07/2013**

2) - Número de alunos presentes: 9 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-16h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).

- **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente à bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

**16-19h: PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações. Unir textos de cenas de Lorca na partitura criada, maximizando e minimizando depois os movimentos, conservando os impulsos para que preencham as palavras.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA**, primeiro em círculo, pesquisando as variações e possibilidades de expressão que oferece esse movimento básico e essencial, ao mesmo tempo que aquecemos profundamente todo o corpo. Depois passaram a gingar em duplas, sentindo a diferença de ritmos e movimentos dos diferentes companheiros, e praticando também as duplas de movimentos de ataque e defesa, com o foco na precisão e na escuta, no agir e reagir.

**RODA:** comecei por trabalhar só com a ginga, por duplas, pela necessidade de aperfeiçoar nos alunos a escuta com o corpo, e a flexibilidade para mudar o ritmo e o estilo da dança que representa dependendo do companheiro. O objetivo era ficar muito ligado com o companheiro. Introduzi para eles o conceito na Capoeira de “**comprar o jogo**”: enquanto uma dupla está gingando no centro da roda, outro companheiro sai da roda gingando e “**compra o jogo**” de um deles, ficando do seu lado, frente ao outro, e convidando-lhe a sair para tomar seu lugar na dupla. O companheiro tem que sair gingando e de costas do centro da roda até ficar sentado no lugar do que comprou o seu jogo. Assim, o trabalho consiste em sair em duplas ao centro da roda e sentir o ritmo e a energia do companheiro, ficar ligado, escutando com o corpo, se mexendo no espaço, e criarem juntos um ritmo comum, podendo fazer variações. Quando o grupo sente que a dupla está ligada e tem um ritmo comum, outro companheiro sai ao centro da roda, gingando, e “**compra o jogo**” de um deles e toma o seu lugar na dupla. Vão saindo assim todos na roda, um a um, para trocar de companheiros e aprender a criar juntos novos ritmos corporais.

Depois continuamos jogando na **RODA**, agora incorporando os movimentos que estamos trabalhando de ataque e defesa, além da ginga. Desta vez, os alunos iam saindo na roda para “**comprar o jogo**” do companheiro, criando assim um contínuo fluxo na movimentação, no qual cada um deles ia tomando o relevo. Ao final destaquei para eles a importância de não esquecer o caráter de **luta** do jogo da Capoeira, além de dança, que dá sentido aos movimentos de ataque e defesa. Assim, se eles fazem um movimento para afastar o companheiro, com uma meia lua, tem que estar bem perto dele, ou o movimento perde o seu objetivo e o companheiro não tem que esquivar, perdendo o sentido do que estão fazendo e deixando os impulsos muito fracos e mecanizados. Também sinalizei para eles a importância do fluxo contínuo de movimentação, nunca se está quieto, sempre estamos em ação (o que vamos aproveitar também depois para o trabalho de partituras).

**PARTITURAS:** Essa parte de nossa pesquisa vai ficando cada dia mais importante, ocupando cada vez mais tempo nos nossos encontros. Voltei ao trabalho individual e em duplas das partituras. Para começar, eles tiveram que repetir as suas partituras individuais de três movimentos de ataque e/ou defesa. Procurar avançar na precisão e nas qualidades dos movimentos, criando uma musicalidade. Depois tinham que colar três frases das cenas de Lorca que estamos trabalhando aos movimentos de Capoeira, criando uma partitura de movimentos e texto juntos. Era muito importante colar bem o texto ao movimento deixando que os impulsos e a musicalidade dos ataques e/ou defesas preencheram as palavras. Assim conseguimos que o corpo fique inteiramente comprometido com o texto que está dizendo, ao mesmo tempo que as palavras ficam cada vez mais ligadas ao ritmo do corpo, a sua respiração. Eu pedi que criassem a partitura de tal forma que pudessem fazer em um círculo contínuo sem parar, para trabalhar a inércia do movimento e a fadiga deles para tirar os clichês e formas preconcebidas (um dos perigos quando se tem o texto memorizado). Ao princípio, quando executavam a sua partitura de movimentos e texto, alguns deles tinham uma forma fechada de dar sentido às palavras, mas com a repetição contínua, essa forma cristalizada ia se quebrando e iam chegando a resultados muito mais interessantes, mais imprevisíveis. As palavras iam se ligando cada vez mais ao corpo. Pedi a uma aluna para fazer a partitura minimizando aos poucos o movimento e deixando só os impulsos com o texto. Ela conservou bem os impulsos e a energia do corpo no texto, mas quando mais minimizava, mas abandonava o corpo, que deveria conservar a presença, ainda quase imperceptível. Quando ela voltou a maximizar o movimento, os impulsos do texto não

encaixavam com os movimentos. O corpo tinha ficado desligado da palavra no processo de minimizar e maximizar a partitura física.

Depois passamos a trabalhar em duplas as cenas que eles tinham escolhido das três que estamos trabalhando. Agora o referente, a fonte primária, é o texto. Primeiro eles tinham que escolher o sentido de uma frase como ataque ou defesa. Depois tiveram que colar essa frase a um movimento que correspondesse, de ataque ou defesa, de Capoeira, criando uma partitura de ações e palavras. Destaquei para eles que o fluxo de ação tem que ser contínuo, como na Capoeira, para evitar morrer e viver dependendo do texto que falo, ficando como atores vazios no palco sem saber o que fazer, ou esperando. O corpo está em contínuo movimento, em direção ao meu objetivo, conservando o espírito da luta.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa (2)**, de **prática de montagem (7)** e **externos (4)**

6) - Recepção dos alunos:

Acho que os alunos estão compreendendo melhor os conceitos da Capoeira Angola, melhor a movimentação e a escuta corporal. Mas ainda tem muitas dúvidas com a dramaturgia proposta, a definição das frases como ataques ou defesas que traduzem depois a linguagem corporal. Aos poucos eles estão encontrando as respostas às perguntas da pesquisa, assim como eu mesmo. Acho que eles precisam de uma atenção muito personalizada, porque não costumam pesquisar bem sozinhos, e produzir material para propor e poder trabalhar. Então eles esperam para serem dirigidos o tempo todo, todos querem sair à cena e como são muitos os encontros ficam devagar. É por isso que estou pegando só alguns deles para sair e exemplificar o trabalho. Todos aprendem fazendo, mas também assistindo. Tão importante é uma coisa como a outra. Isso representa a visão dentro e fora sobre o que tem que experimentar e praticar cada ator, uma das maiores dificuldades de nossa profissão. Geralmente eles gostam mais de atividades físicas do que daquelas que tem que pensar, mas tão preciso é uma coisa como a outra. O que eles não enxergam é que é possível ver o seu pensamento e a sua personalidade no jeito de agir fisicamente, porque é mais difícil enganar com o corpo que com a palavra.

## 7) Observações pessoais:

Vejo a dificuldade dos alunos em trabalhar passo a passo, momento a momento, movimento por movimento... Talvez seja a juventude, mas acho que tem a ver mais com o nosso conceito globalizado das coisas, também nas artes cênicas. Sempre falo para eles, lembrando a Bíblia, “**divide e vencerás**”... A cena, as partituras, os movimentos da Capoeira, Lorca aparecem para eles como grandes montanhas a subir, e claro, assustam... Por isso sempre falo para eles, um passo de cada vez, ganhemos as pequenas batalhas para ganhar a guerra. E como diz um antigo provérbio japonês: “**sofre no treinamento para rir na batalha**”. Só que esses ensinamentos não encaixam com a mentalidade e a cultura moderna, onde predomina a lei do mínimo esforço e a malandragem. Acho que essa é a mais importante seleção que tem que passar hoje em dia os artistas, além das dificuldades sociais e laborais, quem persevera pode sobreviver neste mundo teatral. E essa atitude de compromisso e entrega é o que precisamos para trabalhar. Precisamos mais artesãos ou trabalhadores e menos “artistas”. Se chegar a inspiração que nos pegue trabalhando.

## RELATÓRIO DE AULA (10)

1) - Aula nº 10. Data **17/07/2013**

2) - Número de alunos presentes: 9 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-16h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).
- **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente á bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

**16-19h: PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações. Unir textos de cenas de Lorca na partitura criada, maximizando e minimizando depois os movimentos, conservando os impulsos para que preencham as palavras.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA**, primeiro em círculo, pesquisando as variações e possibilidades de expressão que oferece esse movimento básico e essencial, ao mesmo tempo que aquecemos profundamente todo o corpo.

Nesse dia o trabalho com os movimentos se focou em duas partes, principalmente:

- **Individual:** aprofundamento nos grupos de movimentos de ataque e defesa da Capoeira Angola, praticando a técnica, controle, precisão e

expressividade. Avançavam trabalhando individualmente as duplas de movimentos principais: meia lua/esquiva, rabo-de-arraia/negativa e chapa/cocorinha-rolê.

- **Duplas:** nesse momento o mais importante foi praticar a escuta e a atenção aberta, procurando agir e reagir sem pensar nos movimentos, procurando o diálogo corporal com o companheiro.

**RODA:** na roda, trabalhamos com a dinâmica de “**comprar o jogo**” os conceitos de **luta** do jogo da Capoeira, como da cena teatral, e **dar sentido aos movimentos** de ataque e defesa, sem mecanizar. O diálogo corporal com cada companheiro tem que criar um ritmo e musicalidade diferenciados, sem deixar de fluir no movimento contínuo. Destaquei para eles o princípio fundamental da luta da Capoeira que vai lhes ajudar a levar a tensão competitiva necessária ao palco, porque os personagens, como os capoeiristas, saem para lutar na cena.

**PARTITURAS:** cada vez estou deixando mais tempo nos nossos encontros para o trabalho com as partituras, que acho fundamental para chegar ao encontro da dramaturgia corporal da Capoeira com a dramaturgia textual das cenas de Lorca. É aí onde começam todas as possibilidades de criação cênica propostas pela pesquisa. Assim comecei a ver o trabalho feito por eles em duplas na criação das suas partituras de cenas com movimentos da Capoeira Angola a partir das cenas de Lorca. O trabalho ficou concentrado nas dificuldades técnicas de colar o texto de Lorca, cada frase de ataque e defesa ao seu movimento de Capoeira Angola, para aproveitar melhor os impulsos dos movimentos e deixar que preencham o texto.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (3), de **prática de montagem** (6) e **externos** (4)

6) - Recepção dos alunos:

Os alunos apresentaram algumas dificuldades no trabalho com as partituras, problemas técnicos como nas transições dos movimentos ou na colação bem feita das frases do texto no movimento de ataque ou defesa, para bom aproveitamento dos impulsos físicos. Mas o maior problema acho que é a preguiça pelo trabalho em duplas e a necessidade de trabalhar sozinhos. Parece difícil para eles poderem marcar um horário extra para trabalhar o texto e as partituras, pela quantidade

de matérias que tem na graduação. Mas também parece que tem falta de maturidade profissional ou preparação para trabalhar sozinhos, acostumados a serem sempre dirigidos em tudo o que tem que fazer, demonstrando muita falta de iniciativa. Encontrei também falta de confiança na pesquisa, sem confiar nas possibilidades da proposta e nas utilidades práticas do trabalho de partituras nas cenas teatrais. É difícil para eles enxergarem além do trabalho presente, ainda que tenha explicado o percurso do trabalho. Mas tem a ver com falta de disciplina para aceitar o papel no processo de pesquisa e para fazer a sua parte.

#### 7) Observações pessoais:

Vejo a dificuldade dos alunos, na maior parte na atitude com o trabalho, falta de compromisso e disciplina, mas também parece cada vez mais claro que para o trabalho com a Capoeira e as partituras de movimento dramático é preciso um tipo de aluno-ator com disponibilidade corporal, treinado na expressividade e flexibilidade física e rítmica, na musicalidade e a escuta através de outros canais não verbais. É necessário também um aluno-ator com a maturidade para trabalhar com processos que requerem esforço físico e mental, sacrifício no treinamento e nos ensaios para poder ver resultados. Hoje em dia vivemos em uma sociedade muito focada nos resultados e que não valoriza o processo, o caminho, onde domina a lei do mínimo esforço, quando a lei do palco precisa justamente o contrário, máximo esforço para mínimo resultado. Dediquei muito tempo na segunda parte a conversar com eles sobre as suas necessidades e problemas, vendo que não estavam cumprindo com os seu compromisso com o laboratório e não tinham trabalhado fora de nossos encontros. Alguns pediram para recortar as partes a serem trabalhadas do texto, se queixando de ser muito trabalho. Eu os convidei a refletir não só na necessidade do engajamento do artista para o seu percurso, porque estamos em uma profissão muito atraente e prazerosa, mas que precisa de muito trabalho e pesquisa continuada; também convidei a refletir sobre o compromisso com a palavra, com o que falo que vou fazer e não faço, com o compromisso com o companheiro, com o professor, com os profissionais implicados no processo. Porque a nossa arte é um trabalho de equipe, sempre em colaboração e se não podemos confiar no trabalho dos companheiros se torna impossível. Os jovens querem mudar o mundo, até o Brasil, mas às vezes esquecemos que a mudança tem que começar por um mesmo. Para receber tenho que dar e para ter direitos tenho que cumprir com as minhas obrigações. A maioria, por exemplo, não está cumprindo com o compromisso de entregar os relatórios de nossos encontros antes do seguinte encontro, e muitos nem depois. E isso, os relatórios, costumam ser muito simples e pouco elaborados, ainda que eles tomem muitas anotações na aula, e eu só queria que enviassem o seu refletir pessoal em não mais que uma folha.

## RELATÓRIO DE AULA (11)

1) - Aula nº 11. Data **24/07/2013**

2) - Número de alunos presentes: 7 (regulares) mais 3 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-16h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

- **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente á bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

### **16-19h: ROTEIRO APRESENTAÇÃO**

**1. A GINGA.**

**2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS.**

**3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE.**

**4. A RODA.**

**5. As CORDAS.**

**6. A DRAMATURGIA CORPORAL.**

**7. Os BAMBUS.**

**8. PARTITURAS.**

**9. CENAS.**

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA**, primeiro em círculo, pesquisando as variações e possibilidades de expressão que oferece esse movimento básico e essencial, ao mesmo tempo que aquecemos profundamente todo o corpo.

Nesse dia o trabalho com os movimentos se focou em duas partes, principalmente:

- **Individual:** aprofundamento nos grupos de movimentos de ataque e defesa da Capoeira Angola, praticando a técnica, controle, precisão e expressividade. Avançavam trabalhando individualmente as duplas de movimentos principais: meia lua/esquiva, rabo-de-arraia/negativa e chapa/cocorinha-rolê.
- **Duplas:** nesse momento o mais importante foi praticar a escuta e a atenção aberta, procurando agir e reagir sem pensar nos movimentos, procurando o diálogo corporal com o companheiro.

**RODA:** na roda, trabalhamos com a dinâmica de “**comprar o jogo**” os conceitos de **luta** do jogo da Capoeira, como da cena teatral, e **dar sentido aos movimentos** de ataque e defesa, sem mecanizar. O diálogo corporal com cada companheiro tem que criar um ritmo e musicalidade diferenciados, sem deixar de fluir no movimento contínuo. Destaquei para eles o princípio fundamental da luta da Capoeira que vai lhes ajudar a levar a tensão competitiva necessária ao palco, porque os personagens, como os capoeiristas, saem para lutar na cena. Também trabalhamos o “**canto na roda**”, focalizando no trabalho simultâneo da voz e o corpo em ação e o diálogo de pergunta e resposta do jogador no centro na roda, que canta e dança como corifeu, e o grupo sentado na roda ao redor dele, como coro teatral, sempre aberto e em estado de escuta.

## **ROTEIRO APRESENTAÇÃO AULA ABERTA:**

Contando com a presença, como observadora no nosso laboratório, da professora e orientadora do meu mestrado Joana Ribeiro, o grupo fez um primeiro ensaio do percurso desenvolvendo nossa apresentação na aula aberta do último dia, com o seguinte roteiro de exercícios:

### **1. A GINGA:**

- a. Torna o jogador um **alvo mais difícil de ser atingido** pelo adversário.
- b. Possibilita **visão e movimentação em várias direções** ao mesmo tempo.
- c. Permite **defesa e ataque simultâneos** contra vários adversários.

d. Proporciona **equilíbrio dinâmico**, na troca constante de pontos de apoio e diferentes distribuições do peso corporal.

e. Cadencia o **ritmo** dos movimentos corporais do jogador, trabalhando no tempo e contratempo.

f. Trabalha o **movimento básico**, a partir do qual todos os movimentos de ataque e defesa se originam.

g. Trabalha os **três níveis** (alto, médio e baixo) e as três **dimensões do espaço** (largura, altura e comprimento)

## 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)
- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

## 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

4. **A RODA**: o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente à bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

- **Canto na roda.**

5. **As CORDAS**: Utilizaremos **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tem que pegar a corda do outro, segurá-la com força na mão, em um único movimento, preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar bem forte através da emissão de uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal.

- Em duplas, **cada um com uma corda** (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataca quando quiser).
- Um com **duas cordas**, **ataque livre** do outro. Quando o jogador que ataca pega uma corda do companheiro, trocam os papéis no jogo.

**6. A DRAMATURGIA CORPORAL: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de *BODAS DE SANGUE*, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

**7. Os BAMBUS:** Utilizaremos dois bambus, por dupla, que os alunos têm que segurar com as pontas dos dedos de ambas as mãos, cada um deles segurando um extremo do bambu. Esse exercício é realizado para eles poderem sentir a ligação dos personagens através dessa linha de tensão e comunicação que representa o bambu.

## **8. PARTITURAS:**

- **Individuais:** três movimentos em sequência. Minimizar e maximizar, conservando os impulsos.

- **Em duplas:** quatro falas de dois personagens de uma cena de Lorca são a partitura textual como referência para criar uma partitura corporal com movimentos de ataque e defesa da Capoeira.

**9. CENAS:** como mostra de alguns dos possíveis resultados do trabalho da Capoeira com o texto de Lorca, apresentaremos três cenas com diferentes possibilidades cênicas: minimizando, maximizando ou transformando os impulsos das partituras de movimento.

- **MÃE e NOIVO:** Amparo e Luciano trabalharam essa cena em quatro etapas:

- **Caminhadas:** um companheiro frente ao outro, tinham que caminhar para frente quando o seu personagem tinha uma frase de “ataque” ou “atacasse” sem texto, e para trás quando o seu personagem tem uma frase de “defesa” ou “defendesse” sem texto. O seu companheiro-adversário tinha que corresponder com o passo para frente ou para trás contrário ao outro. Isto é, se um deles vai para frente, o outro tem que ir para trás, e vice-versa. É fundamental a escuta com o corpo, ficar bem ligados para não antecipar e comprometer o corpo todo na caminhada. O objetivo é fazer a cena toda, falando o texto e sentindo os movimentos internos em direção ao outro ou fugindo do outro.

- **Bambus:** com um bambu entre ambos os jogadores-atores, pendurado e sustentado entre as suas barrigas, eles tinham que fazer as caminhadas, para frente e para trás. Tinha que sentir a ligação entre eles através dessa linha de tensão que representa o bambu, sem o deixar cair. O bambu é a representação física dessa linha de tensão e ligação que tem que existir sempre entre os jogadores-atores.

- **Partitura de Capoeira:** um frente ao outro, fizeram a partitura de movimentos de Capoeira Angola junto com o texto da cena de Lorca que representa as ações de ataque e defesa dos personagens. Primeiro eles fizeram na máxima expressão dos movimentos, para sentir na maior amplitude os movimentos dos personagens. Depois, progressivamente, eles tinham que minimizar os movimentos de Capoeira Angola, conservando só os impulsos dos movimentos,

tentando comprometer o corpo todo no movimento e deixando preencher o texto da energia da ação física. Da máxima amplitude de movimento, eles minimizaram chegando à mínima expressão, para voltar depois de novo ao máximo, em uma viagem de ida e volta.

- **Apresentação “realista”:** ao final, eles improvisaram a cena de diferentes formas, procurando uma interpretação mais “realista”, com a lembrança no corpo dos impulsos de ataque e defesa e os movimentos da Capoeira Angola, sempre em relação ao outro, em estado de escuta, muito ligados, agindo e reagindo em um contínuo fluxo corporal, agora traduzido a ações mais cotidianas, mas sem perder nunca as linhas de força que governam a cena.

b) - Utilização de objetos:

### 1. CORDAS.

### 2. BAMBUS.

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (3), de **prática de montagem** (4) e **externos** (3)

6) - Recepção dos alunos:

Os alunos tem cada vez mais domínio dos movimentos e da dinâmica do laboratório, mas sinto também que ficam cada vez mais cansados, que a acumulação de trabalho também de outras matérias os deixam mais dispersos e menos engajados. Também a responsabilidade de trabalhar sozinhos é difícil para eles, não conseguindo trazer propostas concretas para o trabalho com as partituras e as cenas, na maioria, por múltiplas circunstâncias. Mas com as pessoas que estão trabalhando melhor conseguimos evoluir e enxergar algumas das grandes possibilidades que se intuem na matéria.

7) Observações pessoais:

O laboratório chega aos seus últimos encontros, e a responsabilidade pelo trabalho é maior, o que faz uma grande seleção das pessoas que realmente querem e estão prontas para a apresentação final. Tenho que inserir todos na aula aberta, ainda que a maioria não tenha trabalhado o

necessário. Sinto que este final é só um novo começo, porque é agora, neste estágio do laboratório que começa o trabalho mais interessante, o encontro do corpo com o texto e as possibilidades criativas para o ator e diretor. A vontade de continuar é muita, mas se faz preciso uma seleção muito maior dos participantes, para aproveitar muito melhor o tempo e dispor das pessoas que podem ajudar na pesquisa, tanto pela sua atitude como pelas suas qualidades profissionais e artísticas. Também sinto a grande vontade de compartilhar o nosso percurso com outras pessoas externas ao laboratório, outro olhar com que debater e questionar o nosso caminho. O público ativo sempre se faz essencial na nossa arte.

## RELATÓRIO DE AULA (12)

1) - Aula nº 12 Data **31/07/2013**

2) - Número de alunos presentes: 4 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### **15-16h: ESTUDO dos MOVIMENTOS da CAPOEIRA ANGOLA:**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

- **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente á bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

### **16-19h: PARTITURAS de MOVIMENTO.**

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Os exercícios de Capoeira Angola começam sempre com a **GINGA**, primeiro em círculo, pesquisando as variações e possibilidades de expressão que oferece esse movimento básico e essencial, ao mesmo tempo que aquecemos profundamente todo o corpo.

Nesse dia o trabalho com os movimentos se focou em duas partes, principalmente:

- **Individual:** aprofundamento nos grupos de movimentos de ataque e defesa da Capoeira Angola, praticando a técnica, controle, precisão e expressividade. Avançavam trabalhando individualmente as duplas de movimentos principais: meia lua/esquiva, rabo-de-arraia/negativa e chapa/cocorinha-rolê.

- **Duplas:** nesse momento o mais importante foi praticar a escuta e a atenção aberta, procurando agir e reagir sem pensar nos movimentos, procurando o diálogo corporal com o companheiro.

**RODA:** na roda, trabalhamos com a dinâmica de “**comprar o jogo**” os conceitos de **luta** do jogo da Capoeira, como da cena teatral, e **dar sentido aos movimentos** de ataque e defesa, sem mecanizar. O diálogo corporal com cada companheiro tem que criar um ritmo e musicalidade diferenciados, sem deixar de fluir no movimento contínuo. Destaquei para eles o princípio fundamental da luta da Capoeira que vai lhes ajudar a levar a tensão competitiva necessária ao palco, porque os personagens, como os capoeiristas, saem para lutar na cena. Também trabalhamos o “**canto na roda**”, focalizando no trabalho simultâneo da voz e o corpo em ação e o diálogo de pergunta e resposta do jogador no centro na roda, que canta e dança como corifeu, e o grupo sentado na roda ao redor dele, como coro teatral, sempre aberto e em estado de escuta.

### **PARTITURAS:**

- **Individuais:** três movimentos em sequência. Minimizar e maximizar, conservando os impulsos.
- **Em duplas:** quatro falas de dois personagens de uma cena de Lorca são a partitura textual como referência para criar uma partitura corporal com movimentos de ataque e defesa da Capoeira.

**9. CENAS:** como mostra de alguns dos possíveis resultados do trabalho da Capoeira com o texto de Lorca, apresentaremos três cenas com diferentes possibilidades cênicas: minimizando, maximizando ou transformando os impulsos das partituras de movimento.

- **MÃE e NOIVO:** Amparo e Luciano trabalharam essa cena em quatro etapas:

- **Caminhadas:** um companheiro frente ao outro, tinham que caminhar para frente quando o seu personagem tinha uma frase de “ataque” ou “atacasse” sem texto, e para trás quando o seu personagem tem uma frase de “defesa” ou “defendesse” sem texto. O seu companheiro-adversário tinha que corresponder com o passo para frente ou para trás contrário ao outro. Isto é, se um deles vai para frente, o outro tem que ir para trás, e vice-versa. É fundamental a escuta com o corpo, ficar bem ligados para não antecipar e comprometer o corpo todo na caminhada. O objetivo é fazer a cena toda, falando o texto e sentindo os movimentos internos em direção ao outro ou fugindo do outro.
- **Partitura de Capoeira:** um frente ao outro, fizeram a partitura de movimentos de Capoeira Angola junto com o texto da cena de Lorca que representa as ações de ataque e defesa dos personagens. Primeiro eles fizeram na máxima expressão dos movimentos, para sentir na maior amplitude os movimentos dos personagens. Depois, progressivamente, eles tinham que minimizar os movimentos de Capoeira Angola, conservando só os impulsos dos movimentos, tentando comprometer o corpo todo no movimento e deixando preencher o texto da energia da ação física. Da máxima amplitude de movimento, eles minimizaram chegando à mínima expressão, para voltar depois de novo ao máximo, em uma viagem de ida e volta.

- **Partitura “realista”**: a partitura de movimentos de Capoeira ia se minimizando, procurando uma interpretação mais “realista”, com a lembrança no corpo dos impulsos de ataque e defesa, sempre em relação ao outro, em estado de escuta, muito ligados, agindo e reagindo em um contínuo fluxo corporal, agora traduzido a gestos mais cotidianos, mas sem perder nunca as linhas de força que governam a cena.
- **Partitura “expressionista” ou “extracotidiana”**: a partitura de movimentos de Capoeira ia se maximizando até achar através dos seus impulsos outros gestos mais expressivos e teatrais, procurando uma movimentação “extracotidiana” e afastada dos critérios convencionais.
- **LEONARDO e NOIVA**: Daniella e Luciano também trabalharam a sua cena em quatro etapas.

As duas duplas trabalharam em um contínuo fluxo de movimento que começava com as caminhadas, e depois passava a partitura de Capoeira que ia primeiro se minimizando até ficar só com os impulsos e uma interpretação quase “realista”. Depois voltavam a maximizar os impulsos até chegar de novo à partitura completa dos movimentos de Capoeira, para ir maximizando agora na procura de uma movimentação “**extracotidiana**” ou “**expressionista**”, uma sorte de **teatralidade**, neste caso improvisada, se deixando levar pelos impulsos dos movimentos de ataque e defesa para ver aonde eles poderiam levar.

Eles tinham criado uma partitura de movimentos de Capoeira Angola, com impulsos de ataque e defesa para uma pequena unidade da cena escolhida. Isto foi assim para eles não se cansarem demais pela exigência física dos movimentos e assim poder repetir ela várias vezes.

No percurso do exercício, eles repetiam a partitura da cena, movimentos e texto, cinco vezes: primeiro a partitura de movimentos de Capoeira Angola na sua máxima amplitude; a segunda vez minimizando os movimentos, mas deixando os impulsos no mesmo nível de intensidade; a terceira vez minimizando ao máximo os movimentos e deixando só os impulsos que preencheram o texto, mas implicando sempre o corpo; a quarta, voltando a um nível intermédio de implicação do corpo com os impulsos, semelhante a nossa segunda vez; e por fim uma quinta vez voltando a fazer os movimentos com o texto no máximo de amplitude da Capoeira Angola, em uma ida e volta. Depois, o percurso foi ainda maior, porque somamos a estes cinco momentos mais dois, depois do quinto, um sexto procurando ampliar ainda mais os movimentos da Capoeira Angola na procura de uma maior expressividade, até exagerada; e uma sétima vez liberando o corpo na procura dessa “**expressividade teatral e extracotidiana**”, que nos leva a níveis irracionais e pouco transitados normalmente, mas que funcionam tão bem no palco, perto da inspiração da corporalidade estilizada e imaginativa, por exemplo, da **Commedia Dell’Arte**.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (1), de **prática de montagem** (3) e **externos** (4)

6) - Recepção dos alunos:

As duplas que trabalharam praticamente, e que são curiosamente os alunos profissionais e externos da matéria, tem cada vez maior domínio da técnica e isso ajuda na sua liberdade e confiança expressivas. A maior dificuldade foi trabalhar no âmbito do “expressionismo” ou “teatralidade”, imagino que isso ocorra, porque não estamos acostumados, ainda sendo atores, a nos permitir pesquisar as possibilidades corporais “extracotidianas”, aquelas que vão além da razão e do realismo onde normalmente ficamos presos.

A interpretação “realista” baseada nos impulsos dos movimentos da Capoeira Angola parece deixar também uma expressividade mais rica e cheia de energia, que obriga os atores a ficarem ligados a todo o momento e estar em contínuo movimento, ainda quase imperceptível, em direção ao outro. Acho que assim podemos ver mais claramente a luta do texto teatral expressada também através do corpo do ator.

Tem alunos que preferem a parte mais “realista” do trabalho, quando o texto fica preenchido dos impulsos da Capoeira, e outros que se sentem mais cativados pela expressividade “extracotidiana” ainda improvisada dos atores quando liberam o seu corpo a novas possibilidades.

Tem alunos com dificuldades para trabalhar e apresentar propostas, mas também para assistir ao trabalho dos companheiros, sabendo que aí também se pode aprender muito e que é tão necessário fazer como observar com uma atitude construtiva e crítica.

7) Observações pessoais:

Chegando ao final do nosso laboratório, vou me concentrando nos participantes mais ativos e comprometidos, que ensaiam além das horas de nossos encontros e que podem nos oferecer mais possibilidades de pesquisar e aprofundar na técnica da Capoeira e no trabalho com as partituras e cenas.

As possibilidades de aplicação da técnica da Capoeira no trabalho do ator parecem cada vez mais evidentes, além dos impulsos das partituras no texto, tanto na sua parte “realista” como na

“expressionista”. Mas parece preciso ter um bom domínio da técnica e trabalhar bem os elementos para poder criar com eles, liberar a expressividade e a confiança dos atores.

Fico imaginando as possibilidades também com mais atores no palco, cenas de três ou quatro personagens, ou coral, na força que poderiam ter e nas composições cênicas que se poderiam criar. Faz-se cada dia mais claro a necessidade de continuar com a pesquisa prática com um novo laboratório, ainda que seja para afiançar os elementos já conhecidos e também para provar novas ferramentas e caminhos.

## RELATÓRIO DE AULA (13)

- 1) - Aula nº 13. Data **07/08/2013**
- 2) - Número de alunos presentes: 10 (regulares) mais 4 (externos)
- 3) - Conteúdo programático:

**15-19h: AULA ABERTA do Laboratório de CAPOEIRA TEATRAL (roteiro)**

### **0. APRESENTAÇÃO.**

#### **1. A GINGA.**

#### **2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS.**

#### **3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE.**

#### **4. A RODA.**

#### **5. As CORDAS.**

#### **6. PARTITURAS.**

#### **7. A DRAMATURGIA CORPORAL.**

#### **8. Os BAMBUS.**

#### **9. CENAS.**

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

**ROTEIRO:** Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na Aula Aberta.

#### **1. A GINGA:**

a. Torna o jogador um **alvo mais difícil de ser atingido** pelo adversário.

- b. Possibilita **visão e movimentação em várias direções** ao mesmo tempo.
- c. Permite **defesa e ataque simultâneos** contra vários adversários.
- d. Proporciona **equilíbrio dinâmico**, na troca constante de pontos de apoio e diferentes distribuições do peso corporal.
- e. Cadencia o **ritmo** dos movimentos corporais do jogador, trabalhando no tempo e contratempo.
- f. Trabalha o **movimento básico**, a partir do qual todos os movimentos de ataque e defesa se originam.
- g. Trabalha os **três níveis** (alto, médio e baixo) e as três **dimensões do espaço** (largura, altura e comprimento)

## 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolé)
- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

## 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolé** (defesa).

**4. A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente à bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

- **Canto na roda.**

**5. As CORDAS:** Utilizaremos **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tem que pegar a corda do outro, segurá-la com força na mão, em um único movimento, preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar bem forte através da emissão de uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal.

- Em duplas, **cada um com uma corda** (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataca quando quiser).

**6. A DRAMATURGIA CORPORAL: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de *BODAS DE SANGUE*, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

**7. Os BAMBUS:** Utilizaremos dois bambus por dupla que os alunos têm que segurar com as pontas dos dedos de ambas as mãos, cada um deles segurando um extremo do bambu. Esse exercício é realizado para eles poderem sentir a ligação dos personagens através dessa linha de tensão e comunicação que representa o bambu.

## **8. PARTITURAS:**

- **Individuais:** três movimentos em sequência. Minimizar e maximizar, conservando os impulsos.
- **Em duplas:** quatro falas de dois personagens de uma cena de Lorca são a partitura textual como referência para criar uma partitura corporal com movimentos de ataque e defesa da Capoeira.

**9. CENAS:** como mostra de alguns dos possíveis resultados do trabalho da Capoeira com o texto de Lorca, apresentaremos três cenas com diferentes possibilidades cênicas: minimizando, maximizando ou transformando os impulsos das partituras de movimento:

- **MÃE e NOIVO.**

- **CRIADA e NOIVA.**

- **LEONARDO e NOIVA.**

- **Caminhadas:** um companheiro frente ao outro, tinham que caminhar para frente quando o seu personagem tinha uma frase de “ataque” ou “atacasse” sem texto, e para trás quando o seu personagem tem uma frase de “defesa” ou “defendesse” sem texto. O seu companheiro-adversário tinha que corresponder com o passo para frente ou para trás contrário ao outro. Isto é, se um deles vai para frente, o outro tem que ir para trás, e vice-versa. É fundamental a escuta com o corpo, ficar bem ligados para não antecipar e comprometer o corpo todo na caminhada. O objetivo é fazer a cena toda, falando o texto e sentindo os movimentos internos em direção ao outro ou fugindo do outro.

- **Partitura de Capoeira:** um frente ao outro, fizeram a partitura de movimentos de Capoeira Angola junto com o texto da cena de Lorca que representa as ações de ataque e defesa dos personagens. Primeiro eles fizeram na máxima expressão dos movimentos, para sentir na maior amplitude os movimentos dos personagens. Depois, progressivamente, eles tinham que minimizar os movimentos de Capoeira Angola, conservando só os impulsos dos movimentos, tentando comprometer o corpo todo no movimento e deixando preencher o texto da energia da ação física. Da máxima amplitude de movimento, eles minimizaram chegando à mínima expressão, para voltar depois de novo ao máximo, em uma viagem de ida e volta.

- **Partitura “realista”:** a partitura de movimentos de Capoeira ia se minimizando, procurando uma interpretação mais “realista”, com a lembrança no corpo dos impulsos de ataque e defesa, sempre em relação ao outro, em estado de escuta, muito ligados, agindo e reagindo em um contínuo fluxo corporal, agora

traduzido a gestos mais cotidianos, mas sem perder nunca as linhas de força que governam a cena.

- **Partitura “expressionista” ou “extracotidiana”**: a partitura de movimentos de Capoeira ia se maximizando até achar através dos seus impulsos outros gestos mais expressivos e teatrais, procurando uma movimentação “extracotidiana” e afastada dos critérios convencionais.

b) - Utilização de objetos:

### 1. CORDAS.

### 2. BAMBUS.

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa (3)**, de **prática de montagem (7)** e **externos (4)**

6) - Recepção dos alunos:

A repetição dos principais exercícios desenvolvidos através do roteiro da Aula Aberta ajuda aos alunos a terem uma imagem geral do caminho pesquisado e tomarem conta de todo o aprendizado do nosso laboratório. É evidente como eles conseguiram evoluir bastante nestes poucos encontros, ficando agora muito mais abertos e disponíveis corporalmente ao espaço e os companheiros.

Faz-se evidente também a sua maior resistência física agora, ainda que o compromisso e a disciplina acabassem os selecionando na medida da sua preparação e possibilidades.

7) Observações pessoais:

O ensaio do roteiro da Aula Aberta nos ajuda a fazer uma lembrança do percurso desenvolvido no nosso laboratório, com uma imagem rápida e global das possibilidades da Capoeira Angola na pedagogia, treinamento e criação cênica do ator.

Foi feita uma simplificação na medida das possibilidades de tempo e capacidade dos alunos com os exercícios e percursos pensados no laboratório, e ainda assim a sensação é de ter trabalhado muita coisa, ter muita informação e material para poder aprofundar mais no tempo.

## **RELATÓRIO DE AULA (14)**

1) - Aula nº 14. Data **14/08/2013**

2) - Número de alunos presentes: 11 (regulares) mais 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

**15-19h: AULA ABERTA do Laboratório de CAPOEIRA TEATRAL (roteiro)**

### **0. APRESENTAÇÃO.**

**1. A GINGA.**

**2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS.**

**3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE.**

**4. A RODA.**

**5. As CORDAS.**

**6. PARTITURAS.**

**7. A DRAMATURGIA CORPORAL.**

**8. CENAS.**

**9. DEBATE.**

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

**ROTEIRO:** Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na **Aula Aberta**, adaptando os exercícios na aula onde seria a apresentação, Sala Roberto de Cleto, com um espaço menor ao normalmente utilizado nos nossos encontros e com disposição de palco à italiana.

### 1. A GINGA:

- Em **RODA**.
- Em **DUPLAS**.

### 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)
- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

### 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

4. **A RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. A disposição dos atores é semicircular criando um palco grego frente à bateria de instrumentos que marca os tempos e ritmos. Os atores que vão jogar têm que sair dos extremos opostos no semicírculo e vão se encontrar no centro da bateria para começar a luta.

- **Canto na roda.**

5. **As CORDAS:** Utilizaremos **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tem que pegar a corda do outro, segurá-la com força na mão, em um único movimento, preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar bem forte através da emissão de uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal.

- Em duplas, **cada um com uma corda** (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataca quando quiser).

6. **A DRAMATURGIA CORPORAL: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

### 7. PARTITURAS:

- **Individuais:** três movimentos em sequência. Minimizar e maximizar, conservando os impulsos.
- **Em duplas:** quatro falas de dois personagens de uma cena de Lorca são a partitura textual como referência para criar uma partitura corporal com movimentos de ataque e defesa da Capoeira.

8. **DEBATE:** ao final dos exercícios o grupo ficaria aberto às perguntas e comentários dos assistentes na Aula Aberta, para receber a resposta e poder compartilhar experiências dos alunos e do professor-pesquisador.

b) - Utilização de objetos:

## 1. CORDAS.

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos de **matéria optativa** (3), de **prática de montagem** (8) e **externos** (4)

6) - Recepção dos alunos:

Os alunos parecem engajados e desejando o encontro com os assistentes para testar a compreensão e interesse dos visitantes ao laboratório com nossa Aula Aberta. Também tristes, porque terminam nossos encontros, mas também cansados, mas mental que fisicamente. Parece que todos agora compreendem melhor como a Capoeira Angola pode ser uma poderosa ferramenta no seu trabalho profissional, na sua formação, treinamento e até como método de criação cênica.

7) Observações pessoais:

O encontro está centrado na apresentação dos exercícios da Aula Aberta e a adaptação da encenação ao espaço da sala Roberto de Cleto. Marcamos o roteiro dos exercícios e a disposição dos alunos no espaço para melhor visualização dos assistentes. O ambiente foi um pouco de ensaio geral, onde predomina a falta de concentração e o nervosismo.

Na Aula Aberta, ao contrário, o ambiente foi de estreia, onde a energia e a vontade de encontrar os novos assistentes e o imprevisto, fez que as falhas não fossem percebidas ou ficassem esquecidas pela emoção do encontro. Foi um final inacabado, um ponto e seguido, um último encontro com sabor de “saideira”.

Faz-se necessário um segundo ciclo de encontros, um segundo laboratório, desta vez fora do ambiente acadêmico de matéria de graduação, com um grupo muito mais reduzido de alunos, mais experientes, mais profissionais e engajados. O objetivo deve ser aprofundar e continuar nesse ponto final de nosso primeiro laboratório, que parece ser mais um ponto de partida para pesquisas e trabalhos mais ligados à criação cênica, a base mais interessante, para mim como profissional das artes cênicas, do projeto de Mestrado.

## **LABORATÓRIO II**

### **RELATÓRIO DE AULA (1)**

**NOME DA DISCIPLINA:** Laboratório II de Capoeira Teatral

**PROFESSOR:** Darío González Galo (mestrando PPGAC/UNIRIO)

**Orientação:** Profa. Dra. Joana Ribeiro da Silva Tavares

**HORÁRIO:** Segunda-feira de 15h00-19h00

**Sala 604**

1) - Aula nº 1. Data **16/09/2013**

2) - Número de alunos presentes: 3 (externos)

3) - Conteúdo programático:

#### **15-19h: Recordando o Laboratório I.**

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).

**17-19h: PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações. Unir textos de cenas de Lorca na partitura criada, maximizando e minimizando depois os movimentos, conservando os impulsos para que preencham as palavras.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na **Aula Aberta**, adaptando os exercícios na aula onde seria a apresentação, Sala Roberto de Cleto, com um espaço menor ao normalmente utilizado nos nossos encontros e com disposição de palco à italiana.

### 1. A GINGA:

- Em **RODA**.
- Em **DUPLAS**.

### 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)
- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

### 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

4. **As CORDAS:** Utilizaremos **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tem que pegar a corda do outro, segurá-la com força na mão, em um único movimento, preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar bem forte através da emissão de uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal.

- Em duplas, **cada um com uma corda** (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataca quando quiser).

5. **A DRAMATURGIA CORPORAL: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

6. **CENAS:** como mostra de alguns dos possíveis resultados do trabalho da Capoeira com o texto de Lorca, apresentaremos três cenas com diferentes possibilidades cênicas: minimizando, maximizando ou transformando os impulsos das partituras de movimento.

- **MÃE e NOIVO:** Amparo e Luciano trabalharam essa cena em três etapas:

- **Caminhadas:** um companheiro frente ao outro, tinham que caminhar para frente quando o seu personagem tinha uma frase de “ataque” ou “atacasse” sem texto, e para trás quando o seu personagem tem uma frase de “defesa” ou “defendesse” sem texto. O seu companheiro-adversário tinha que corresponder com o passo para frente ou para trás contrário ao outro. Isto é, se um deles vai para frente, o outro tem que ir para trás, e vice-versa. É fundamental a escuta com o corpo, ficar bem ligados para não antecipar e comprometer o corpo todo

na caminhada. O objetivo é fazer a cena toda, falando o texto e sentindo os movimentos internos em direção ao outro ou fugindo do outro.

- **Partitura de Capoeira:** um frente ao outro, fizeram a partitura de movimentos de Capoeira Angola junto com o texto da cena de Lorca que representa as ações de ataque e defesa dos personagens. Primeiro eles fizeram na máxima expressão dos movimentos, para sentir na maior amplitude os movimentos dos personagens. Depois, progressivamente, eles tinham que minimizar os movimentos de Capoeira Angola, conservando só os impulsos dos movimentos, tentando comprometer o corpo todo no movimento e deixando preencher o texto da energia da ação física. Da máxima amplitude de movimento, eles minimizaram chegando à mínima expressão, para voltar depois de novo ao máximo, em uma viagem de ida e volta.
- **Apresentação “realista”:** ao final, eles improvisaram a cena de diferentes formas, procurando uma interpretação mais “realista”, com a lembrança no corpo dos impulsos de ataque e defesa e os movimentos da Capoeira Angola, sempre em relação ao outro, em estado de escuta, muito ligados, agindo e reagindo em um contínuo fluxo corporal, agora traduzido para ações mais cotidianas, mas sem perder nunca as linhas de força que governam a cena.

b) - Utilização de objetos:

## 1. CORDAS.

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Músicas de **Flamenco Espanhol** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos **externos** (3)

6) - Recepção dos alunos:

No primeiro dia, junto a Luciano e Amparo do primeiro laboratório, começava na nossa pesquisa uma nova companheira, Natalia Mikeliunas, que além de atriz é bailarina uruguaia residente no Rio há 6 anos, e formada na Martins Pena. Depois de um mês de descanso do primeiro laboratório, era preciso lembrar os conceitos básicos da Capoeira Teatral, para os já experientes, e apresentar a nossa nova atriz pesquisadora.

Os atores já experientes, Luciano e Amparo, sentiram a falta de treinamento e estavam um pouco enferrujados, mas também mostraram muita mais flexibilidade e confiança com o corpo e lembraram muito bem a partitura da cena de Lorca que tinham trabalhado no laboratório anterior.

Pela sua parte, Natalia, estava ainda insegura e aprendendo os novos conceitos, que são bastante exigentes corporalmente, e precisam de um corpo bem disponível e flexível, mas acho muito interessante o caminho onde estamos mergulhando, com muitas possibilidades para o ator.

#### 7) Observações pessoais:

Nesse segundo laboratório, estava querendo trabalhar com menos pessoas e mais profissionais, mais comprometidos, tecnicamente mais preparados e engajados. Convidei três atores, dois homens e uma mulher, a se unir a equipe básica de Luciano e Amparo, já participantes do primeiro laboratório. Acho bom ter pessoas que continuam as pesquisas misturadas com outros que tem alguns conhecimentos de Capoeira, mas que começam agora em nosso trabalho. Esses são dois atores, João e Natalia, formados na Martins Pena, e com conhecimentos de Capoeira Angola e dança, além de uma boa experiência profissional. Junto a eles, Rodrigo é um ator jovem que já trabalhou conosco desde janeiro desse ano, no começo de nossas pesquisas práticas com a Capoeira Teatral, e que agora volta ao grupo.

Sentia necessidade dessa intimidade do grupo pequeno e engajado, além de ser mais prático para poder avançar nos trabalhos com a criação cênica. Fechar o grupo para abrir as possibilidades de aprofundar e levar a teoria a uma prática cênica mais concretizada no palco, com certos resultados.

Faz-se mais evidente cada dia, que não existe treinamento para o ator verdadeiramente eficaz sem criação cênica paralela, e que o mesmo treinamento deve ir acompanhado de formação contínua, de procura por novas ferramentas para o seu desenvolvimento no palco, para lutar contra as novas necessidades que cada proposta teatral propõe e precisa. As três partes do caminho do ator (formação, treinamento e criação) parecem estar unidas como três pernas de uma mesa. Sem alguma delas o equilíbrio se faz instável. Devem estar presentes praticamente ao mesmo tempo no percurso do ator, além da consciência da sua inter-relação, porque cada uma delas influi nas outras.

## RELATÓRIO DE AULA (2)

1) - Aula nº 2. Data **23/09/2013**

2) - Número de alunos presentes: 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### 15-17h: Recordando o Laboratório I.

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).

**17-19h: PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações. Unir textos de cenas de Lorca na partitura criada, maximizando e minimizando depois os movimentos, conservando os impulsos para que preencham nas palavras.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na **Aula Aberta**, adaptando os exercícios na aula onde ia ser a apresentação, Sala Roberto de Cleto, com um espaço menor ao normalmente utilizado nos nossos encontros e com disposição de palco à italiana.

1. **A GINGA:**

- Em **RODA**.
- Em **DUPLAS**.

2. **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:**

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)

- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

### 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

### 4. A DRAMATURGIA CORPORAL: ANÁLISE DRAMATÚRGICA das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

### 5. CENAS: como mostra de alguns dos possíveis resultados do trabalho da Capoeira com o texto de Lorca, apresentaremos três cenas com diferentes possibilidades cênicas: minimizando, maximizando ou transformando os impulsos das partituras de movimento.

- **MÃE e NOIVO**: Amparo e Luciano trabalharam essa cena em três etapas:

- **Caminhadas**: um companheiro frente ao outro, tinham que caminhar para frente quando o seu personagem tinha uma frase de “ataque” ou “atacasse” sem texto, e para trás quando o seu personagem tem uma frase de “defesa” ou “defendesse” sem texto. O seu companheiro-adversário tinha que corresponder com o passo para frente ou para trás contrário ao outro. Isto é, se um deles vai para frente, o outro tem que ir para trás, e vice-versa. É fundamental a escuta com o corpo, ficar bem ligados para não antecipar e comprometer o corpo todo na caminhada. O objetivo é fazer a cena toda, falando o texto e sentindo os movimentos internos em direção ao outro ou fugindo do outro.
- **Partitura de Capoeira**: um frente ao outro, fizeram a partitura de movimentos de Capoeira Angola junto com o texto da cena de Lorca que representa as ações de ataque e defesa dos personagens. Primeiro eles fizeram na máxima expressão dos movimentos, para sentir na maior amplitude os movimentos dos personagens. Depois, progressivamente, eles tinham que minimizar os movimentos de Capoeira Angola, conservando só os impulsos dos movimentos, tentando comprometer o corpo todo no movimento e deixando preencher o texto da energia da ação física. Da máxima amplitude de movimento, eles minimizaram chegando à mínima expressão, para voltar depois de novo ao máximo, em uma viagem de ida e volta.
- **Apresentação “realista”**: ao final, eles improvisaram a cena de diferentes formas, procurando uma interpretação mais “realista”, com a lembrança no corpo dos impulsos de ataque e defesa e os movimentos da Capoeira Angola, sempre em relação ao outro, em estado de escuta, muito ligados, agindo e reagindo em um contínuo fluxo corporal, agora traduzido a ações mais cotidianas, mas sem perder nunca as linhas de força que governam a cena.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Músicas de **Flamenco Espanhol** (Paco de Lucía).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos **externos** (4)

6) - Recepção dos alunos:

Nosso segundo encontro desse segundo Laboratório contamos com a presença dos nossos novos companheiros, João e Rodrigo, mas não com Natalia, que estava doente. É por isso que dedicamos o dia também para recordação dos conceitos da Capoeira Teatral do primeiro laboratório e como introdução para os novos pesquisadores. Ainda que Rodrigo já tivesse começado o trabalho prático de pesquisa com nosso grupo fora do laboratório da Unirio em janeiro desse ano, levava um bom tempo sem praticar. Ambos, João e Rodrigo são jovens e tem conhecimentos de Capoeira Angola, além de uma ótima disponibilidade corporal.

Os novos atores receberam bem as muitas informações teóricas e práticas apresentadas e praticadas, e os antigos continuaram aprofundando, e até evidenciando um crescente engajamento e desejo de aprofundar em questões que no primeiro laboratório lhes provocavam certo medo e receio, como o trabalho de maximização das partituras com as cenas de Lorca. Acho que estão intuindo e desejando as novas possibilidades teatrais do método, uma vez que tenham mais segurança nos seus próprios corpos e partituras.

7) Observações pessoais:

Depois de dois encontros de recordação e introdução, o grupo se encaminha para avançar mais na criação cênica aprofundando nos caminhos já iniciados no primeiro laboratório, principalmente com as possibilidades que temos de maximização e transformação dos impulsos das partituras de movimento dramático da Capoeira Angola para chegar a uma expressão extracotidiana e “teatral” da cena. Conseguir achar um caminho para levar o corpo do ator à dramaturgia do texto teatral, através de uma expressão corporal diferente, ligada as palavras, à luta dos personagens no palco.

Estamos no caminho, com a vista no horizonte de uma possível montagem de *BODAS DE SANGUE* através da Capoeira Teatral.

## RELATÓRIO DE AULA (3)

1) - Aula nº 3. Data **30/09/2013**

2) - Número de alunos presentes: 5 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### 15-18h: Recordação do Laboratório I.

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).
  - a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).
  - b. **Em grupos de três.**

### - ACROBACIAS.

**18-19h: PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na **Aula Aberta**, adaptando os exercícios na aula onde seria a apresentação, Sala Roberto de Cleto, com um espaço menor ao normalmente utilizado nos nossos encontros e com disposição de palco à italiana.

### 1. A GINGA:

- Em **RODA**.
- Em **DUPLAS**.

### 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)

- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

### 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

4. **ACROBACIAS:** continuamos o treinamento com mais alguns elementos da Capoeira para acrescentá-los ao repertório dos participantes, e também para que o corpo deles ganhasse em confiança e disponibilidade:

- **Parada de cabeça** (equilíbrio invertido).
- **Aú** (em duplas, em espelho).
- **Ponte** (em duplas, em espelho).
- **Pomba** (acrobacia).

5. **RODA:** o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. Os atores formam um círculo criando um palco. Os atores que vão jogar se encontram no centro para começar a luta, utilizando os elementos e movimentos treinados anteriormente.

- **CANTO na RODA:** Introduzi para eles uma ladainha de Capoeira, para trabalhar na roda o canto e corpo em comunicação com o grupo, como pergunta e resposta, ataque e defesa cantadas:

- **Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.  
Cai, cai, cai, cai, Capoeira balança, mas não cai.**

Depois trabalhamos com outra ladainha mais simples, só uma palavra a repetir, improvisando com as suas sílabas para acordar a criatividade vocal dos participantes:

- **Paranauê, Paranauê, Paraná...**

6. **As CORDAS:** Utilizamos **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tem que pegar a corda do outro, segurá-la com força na mão, em um único movimento, preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar bem forte através da emissão de uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal.

- Em duplas, **cada um com uma corda** (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataca quando quiser).
- Em duplas, **um com duas cordas defende e o outro ataca.**
- Em **grupos de três**, um ataca no centro querendo pegar as cordas dos outros que o rodeiam.

**7. PARTITURAS:** Comecei a introduzir para os novos participantes do laboratório e aprofundando com os veteranos, um dos conceitos mais importantes para nossa pesquisa: a **PARTITURA**. Neste sentido, conduzi a criação uma partitura física composta por três movimentos de Capoeira Angola, entre os sete principais (três de defesa e três de ataque, mais a ginga). Era importante a precisão, e ter muito claro o começo e o final da partitura de movimentos, para poder depois criar um movimento sem fim e contínuo. Também destaquei para eles a importância dos enlaces entre os movimentos, tão importante ou mais que os movimentos mesmos, já que correspondem com as transições de ações, que eles costumam esquecer ou desvalorizar. Como atores, procuro que eles potencializem a expressividade física através dos movimentos da Capoeira Angola e tenham cada vez mais consciência corporal e domínio físico. Outro elemento fundamental que enfatizei para eles foi o trabalho sobre os acentos do movimento, os pontos fortes e leves, para criar uma música corporal para nosso movimento. O objetivo depois será unir o texto de Lorca a essas partituras de movimento e criar depois partituras em duplas, de diálogo corporal e textual.

- **Individuais:** três movimentos em sequência. Minimizar conservando os impulsos.

b) - Utilização de objetos:

- **CORDAS.**

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos **externos** (5)

6) - Recepção dos alunos:

Com todo o grupo de participantes juntos, os atores começam a treinar intensamente e sentir dores musculares em partes que não costumavam ter. Cada vez estão mais flexíveis e disponíveis com os movimentos da Capoeira, o que dá maior liberdade para improvisar e brincar com os companheiros, e o corpo começa a virar mais expressivo.

Os participantes reclamam mais continuidade e periodicidade dos nossos encontros, porque ficam cansados rapidamente e não conseguem pegar resistência para continuar melhorando. Estamos nos organizando para continuar depois do laboratório e ampliar mais um dia na semana para treinar e pesquisar, porque na verdade é um trabalho que precisa de aprofundamento e tempo para dominar a técnica e poder criar com mais liberdade, porque a técnica libera quando se têm um domínio dela suficiente para não estar preocupado com ela.

## 7) Observações pessoais:

O grupo é bem engajado e comprometido, mas agora ficamos com poucas mulheres, só duas, para afrontar o universo do teatro de Lorca onde o feminino é protagonista. Elas têm que se multiplicar e dividir com seus companheiros para fazer as diferentes cenas escolhidas, o que vai ajuda-los a ver as distintas possibilidades segundo o parceiro de cena.

Alguns deles demonstram um maior interesse pelas possibilidades expressionistas ou de teatralidade que a Capoeira pode ajudar a botar nas cenas, através da transformação dos estímulos e movimentos em outra coisa, em algo que preencha o corpo dos atores de expressividade com sentido, na direção da cena e dos personagens que estamos trabalhando. Não estamos procurando a abstração dos corpos no espaço, ao estilo da dança, mas sim reconhecemos que tem alguma coisa do espírito da dança que gostaríamos de levar ao corpo dos atores em cena, em parceria com o texto, sem que nenhuma das partes, palavra ou corpo, domine a outra, ou às vezes sim, e outras não, mas que estejam intimamente relacionadas e simbióticas, em uma relação de colaboração, sem sublinhar, seguindo os caminhos da música e a pintura. Temos intuições que queremos ver aonde nos levam.

## RELATÓRIO DE AULA (4)

1) - Aula nº 4. Data **07/10/2013**

2) - Número de alunos presentes: 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### 15-18h: Recordando o Laboratório I.

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).

**18-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na **Aula Aberta**, adaptando os exercícios na aula onde seria a apresentação, Sala Roberto de Cleto, com um espaço menor ao normalmente utilizado nossos encontros e com disposição de palco à italiana.

### 1. A GINGA:

- Em **RODA**.
- Em **DUPLAS**.

### 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)
- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

### 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

4. **RODA**: o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. Os atores formam um círculo criando um palco. Os atores que vão jogar se encontram no centro para começar a luta, utilizando os elementos e movimentos treinados anteriormente.

- **CANTO na RODA**: Introduzi para eles uma ladainha de Capoeira, para trabalhar na roda o canto e corpo em comunicação com o grupo, como pergunta e resposta, ataque e defesa cantadas:

- **Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.  
Cai, cai, cai, cai, Capoeira balança, mas não cai.**

Depois trabalhamos com outra ladainha mais simples, só uma palavra a repetir, improvisando com as suas sílabas para acordar a criatividade vocal dos participantes:

- **Paranauê, Paranauê, Paraná...**

5. **As CORDAS**: Utilizamos **cordas grossas** para trabalhar um exercício de presença e energia, onde cada um deles tem que pegar a corda do outro, segurá-la com força na mão, em um único movimento, preciso e direto, acompanhado da voz que deveria ressoar bem forte através da emissão de uma sílaba formada por uma consoante e uma vogal.

- Em duplas, **cada um com uma corda** (2 ataques para cada um e ataque livre, cada um ataca quando quiser).
- Em duplas, **um com duas cordas defende e o outro ataca.**

### 6. ANÁLISE DRAMATÚRGICA da cena da MÃE e o NOIVO:

b) - Utilização de objetos:

- **CORDAS.**

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos **externos** (4)

6) - Recepção dos alunos:

É interessante descobrir as dificuldades dos atores para achar nos personagens os seus alvos principais, objetivos de personagens, e o que acontece na cena, isto é, identificar a luta e o objetivo de conflito dos protagonistas. Isto resulta muito importante, porque sem essa informação o ator fica sem armas para agir no palco, como um cego caminhando no bosque.

7) Observações pessoais:

É imprescindível para o ator conhecer a estrutura interna da cena, principalmente para quê e por quê vem lutar, e depois os movimentos que executa para atacar ou defender-se no combate. Nesse sentido, a dramaturgia da peça está intimamente relacionada com a partitura corporal da Capoeira. Passo a passo, movimento a movimento, o ator através das partituras de movimento da Capoeira parece compreender as ações que o texto leva no seu interior e que ele tem que apresentar com o seu corpo no espaço, sempre em relação ao outro.

Quando os atores compreendem e descobrem a luta dos seus personagens, começam a brilhar no palco, porque as suas ações tem um sentido claro e preciso, e podem estruturar o seu comportamento na cena através de movimentos e impulsos em direção ao objetivo que desejam atingir.

## RELATÓRIO DE AULA (5)

1) - Aula nº 5. Data **14/10/2013**

2) - Número de alunos presentes: 4 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### 15-18h: Treinamento:

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).

**PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações.

**18-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na **Aula Aberta**, adaptando os exercícios na aula onde seria a apresentação, Sala Roberto de Cleto, com um espaço menor ao normalmente utilizado nossos encontros e com disposição de palco à italiana.

### 1. A GINGA:

- Em **RODA**.
- Em **DUPLAS**.

### 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)

- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

### 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

4. **RODA**: o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. Os atores formam um círculo criando um palco. Os atores que vão jogar se encontram no centro para começar a luta, utilizando os elementos e movimentos treinados anteriormente.

- **CANTO na RODA**: Introduzi para eles uma ladainha de Capoeira, para trabalhar na roda o canto e corpo em comunicação com o grupo, como pergunta e resposta, ataque e defesa cantadas:

- **Nem tudo que reluz é ouro, nem tudo que balança cai.  
Cai, cai, cai, cai, Capoeira balança, mas não cai.**

Depois trabalhamos com outras ladainhas mais simples, só uma palavra a repetir, improvisando com as suas sílabas para acordar a criatividade vocal dos participantes:

- **Paranauê, Paranauê, Paraná...**
- **Oh, sim, sim, sim...oh, não, não, não...**

5. **PARTITURAS**: Continuamos aprofundando em um dos conceitos mais importantes para nossa pesquisa: a **PARTITURA**. Neste sentido, conduzi a criação de partituras física compostas por três movimentos de Capoeira Angola, entre os sete principais (três de defesa e três de ataque, mais a ginga). Era importante a precisão, e ter muito claro o começo e o final da partitura de movimentos, para poder depois criar um movimento sem fim e contínuo. Também destaquei para eles a importância dos enlaces entre os movimentos, tão importante ou mais que os movimentos mesmos, já que correspondem com as transições de ações, que eles costumam esquecer ou desvalorizar. Como atores, procuro que eles potencializem a expressividade física através dos movimentos da Capoeira Angola e tenham cada vez mais consciência corporal e domínio físico. Outro elemento fundamental que enfatizei para eles foi o trabalho sobre os acentos do movimento, os pontos fortes e leves, para criar uma música corporal para nosso movimento. O objetivo depois será unir o texto de Lorca a essas partituras de movimento e criar depois partituras em duplas, de diálogo corporal e textual.

- **Individuais**: três movimentos em sequência. Minimizar conservando os impulsos.

### 6. ANÁLISE DRAMATÚRGICA da cena de LEONARDO e a NOIVA.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei algumas músicas:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

Alunos **externos** (4)

6) - Recepção dos alunos:

Com o trabalho com as partituras começamos a enxergar os perigos e dificuldades ao tentar colar o texto de Lorca aos movimentos da Capoeira Angola.

Os atores têm dificuldades, ao minimizar os movimentos de Capoeira, de conservar a intensidade dos impulsos preenchendo as palavras. Em geral, quando se minimizam os movimentos, os impulsos ficam pequenos.

Outra dificuldade é não botar uma forma fechada ao texto antes de se deixar preencher pelos impulsos e qualidades dos movimentos. Os atores estão acostumados a procurar um resultado, e têm muitos clichês e dificuldade para trabalhar textos que são externos a eles, textos poéticos e teatrais. Mas os caminhos mais interessantes aparecem quando o cansaço pelo esforço de repetir continuamente as partituras de Capoeira faz cair esses clichês. O ator se abandona e começa a unir mais integralmente corpo e palavra em ação, principal objetivo de nossa pesquisa.

Ao maximizar de novo os movimentos, outra dificuldade ou perigo do trabalho acontece quando os impulsos estão desligados das palavras, pelo esquecimento ou abandono do corpo ao minimizar as ações. O caminho é procurar colar bem os movimentos de ataques e defesas às frases que têm essa intenção, de ataque ou defesa em relação ao adversário e ao seu combate no palco. Faz-se necessário mais domínio da técnica para conseguir a precisão e o controle necessários aos movimentos.

7) Observações pessoais:

Quando os atores conseguem engajar o corpo todo com os impulsos dos movimentos da Capoeira em ligação com o texto, a presença cênica se multiplica e as palavras chegam com grande força nas suas intenções.

Podemos enxergar a luta dos personagens no palco, um combate em diferentes níveis dramaturgicos, que tem que ser levado ao corpo pelo ator, com a sua voz e as suas ações. Porque o teatro é, ao final, corpos no espaço contando histórias que se desenvolvem através de lutas que fazem progredir a ação.

A ligação que os atores conseguem através dos movimentos da Capoeira, primeiro com eles mesmos, mas também necessariamente com o seu adversário ou adversários no espaço, se manifesta com a musicalidade dos seus corpos dançando.

Podemos enxergar cada vez mais as possibilidades cênicas e dramatúrgicas que nos oferece a Capoeira Angola, e também observar que têm que ir acompanhadas de muita técnica, exigência e controle corporal.

## RELATÓRIO DE AULA (6)

1) - Aula nº 6. Data **21/10/2013**

2) - Número de alunos presentes: 3 (externos)

3) - Conteúdo programático:

### 15-18h: Treinamento:

- **A GINGA:** movimento básico e pendular, de preparação para a ação.
- **Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:** 3 de defesa (negativa, esquiva, rolê) e 3 de ataque (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

a. **Em duplas** (movimentos correspondentes de ataque e defesa).

**PARTITURAS:** criar partituras utilizando os movimentos da Capoeira Angola, partindo de um só movimento e posteriormente encadeando cada vez mais. Estudar bem a **estrutura**, composta por preparação, ação e suspensão, além das conexões (uniões ou mudanças) entre ações.

**18-19h: ANÁLISE DRAMATÚRGICA** das cenas de **BODAS DE SANGUE**, de **Federico García Lorca**, para extrair uma estrutura de ações e reações, de pergunta e resposta, de ataque e defesa.

4) – Análise descritiva da aula:

a) - Modo de exposição pedagógica:

Aquecimento grupal de todo o corpo direcionado para a prática da Capoeira Angola, a fim de evitar possíveis lesões.

O aquecimento é composto por, e inicia-se pelos pés e segue em direção à cabeça:

- **Lubrificação** das articulações.
- **Aquecimento** muscular.
- **Alongamentos** finais.

Fizemos um ensaio geral dos exercícios a desenvolver na **Aula Aberta**, adaptando os exercícios na aula onde seria a apresentação, Sala Roberto de Cleto, com um espaço menor ao normalmente utilizado nos nossos encontros e com disposição de palco à italiana.

### 1. A GINGA:

- Em **RODA**.
- Em **DUPLAS**.

### 2. Os 6 MOVIMENTOS BÁSICOS:

- Três de **defesa** (negativa, esquiva, cocorinha-rolê)

- Três de **ataque** (rabo-de-arraia, meia lua, chapa).

### 3. COMBINAÇÕES de MOVIMENTOS de DEFESA e ATAQUE:

Em **DUPLAS**, gingando:

- **Meia lua** (ataque) - **Esquiva** (defesa).
- **Rabo-de-arraia** (ataque) - **Negativa** (defesa).
- **Chapa** (ataque) - **Cocorinha-Rolê** (defesa).

4. **RODA**: o ritual da luta tem uma simbologia muito teatral. Os atores formam um círculo criando um palco. Os atores que vão jogar se encontram no centro para começar a luta, utilizando os elementos e movimentos treinados anteriormente.

5. **PARTITURAS**: Continuamos aprofundando em um dos conceitos mais importantes para nossa pesquisa: a **PARTITURA**. Neste sentido, conduzi a criação de uma partitura física composta por três movimentos de Capoeira Angola, entre os sete principais (três de defesa e três de ataque, mais a ginga). Era importante a precisão, e ter muito claro o começo e o final da partitura de movimentos, para poder depois criar um movimento sem fim e contínuo. Também destaquei para eles a importância dos enlaces entre os movimentos, tão importante ou mais que os movimentos mesmos, já que correspondem com as transições de ações, que eles costumam esquecer ou desvalorizar. Como atores, procuro que eles potencializem a expressividade física através dos movimentos da Capoeira Angola e tenham cada vez mais consciência corporal e domínio físico. Outro elemento fundamental que enfatizei para eles foi o trabalho sobre os acentos do movimento, os pontos fortes e leves, para criar uma música corporal para nosso movimento. O objetivo depois será unir o texto de Lorca a essas partituras de movimento e criar depois partituras em duplas, de diálogo corporal e textual.

- **Individuais**: três movimentos em sequência. Minimizar conservando os impulsos.

### 6. ANÁLISE DRAMATÚRGICA da cena de MÃE e a NOIVO.

b) - Utilização de objetos:

c) - Utilização de música:

Para criar ambiente, poder seguir o ritmo no trabalho dos movimentos da Capoeira Angola, utilizei dois gêneros musicais:

1. Músicas de **Capoeira Angola** (Mestre João Grande).
2. Músicas de **Flamenco espanhol** (Paco de Lucía)

d) – Análise de texto:

e) – Modos de composição:

5) - Modo de realização da turma:

### Alunos **externos** (3)

#### 6) - Recepção dos alunos:

A condição física que precisa a Capoeira Angola está melhorando bastante nos participantes e isso faz que no jogo as respostas sejam mais orgânicas e a flexibilidade bem maior. A escuta, o diálogo corporal e a brincadeira estão bem maiores, e os atores começam a se divertir mais, aplicando a malícia e malandragem típicas da Capoeira.

Cada vez eles têm mais consciência do seu corpo no espaço, e ficam menos presos à técnica. Nesse momento as necessidades e curiosidades dos atores estão no texto, na ligação dessa técnica com a dramaturgia do personagem e da peça.

Ainda estamos trabalhando com um vocabulário de movimentos de Capoeira bem simples e limitados, mas temos agora que estabelecer pontes de comunicação com a peça.

Na análise de texto, das intenções dos personagens, identificando frases de ataque e defesa para fazer o paralelismo com os movimentos da Capoeira, encontramos agora questões por resolver. O que é ataque ou defesa no texto não fica bem claro ainda para nós, e temos mais perguntas que certezas.

#### 7) Observações pessoais:

Temos vários detalhes para trabalhar na adaptação das partituras corporais da Capoeira Angola com a dramaturgia textual de Lorca.

Ao minimizar os movimentos das partituras de Capoeira, se perdem os impulsos, que vão também se minimizando e perdendo a sua força. O objetivo é manter esses impulsos dos movimentos para que preencham o texto.

Depois, ao maximizar de novo os movimentos, se descolam os impulsos dos movimentos do texto. Temos que tentar colar melhor os impulsos dos movimentos com os textos, para que estejam bem relacionados. O movimento grande da Capoeira engaja o corpo todo, e o ator tem que ser consciente da implicação de cada parte do seu corpo em cada movimento concreto. Ao minimizar os movimentos, o corpo tem que continuar engajado, desde a ponta do pé até a cabeça, mas do mesmo jeito que com os movimentos ampliados, só que em pequenos movimentos, deixando todo o impulso preencher o texto, e o corpo ficando bem presente e ativo.

Outra dificuldade que os atores têm é não colocar uma forma fechada ao texto, um “preconceito” textual que costuma acompanhar à necessidade de resultados dos atores. Os atores repetem a partitura circularmente, minimizam e maximizam os movimentos, mas o texto não fica preenchido pelos impulsos, porque está fixado demais por essa forma imposta pelo ator. Só quando chega a fadiga real do ator, pela repetição contínua das partituras, que caem os clichês e as formas pré-estabelecidas e começam a aparecer intenções e diálogos mais interessantes entre a voz e o corpo, porque ambos trabalham juntos.

O objetivo que procuramos é não ter que chegar à fadiga do ator para conseguir liberar a comunicação e criatividade da voz e o corpo em ação, deixando respirar o texto. Aparecem novas possibilidades vocais, corporais, poéticas e dramatúrgicas da cena e do personagem. O fluxo contínuo de movimento libera no ator uma criatividade desconhecida para ele mesmo, e deixa muito material de possibilidades cênicas e expressivas para o diretor observador.

## **ANEXO II: Relatórios de aulas dos alunos (Laboratório I)**

Aluna: **Sharah Raissa Bertocco Ezequiel.**

Relatório data: 08/05/13.

A aula começou em roda, e logo de início o professor nos deu uma maneira diferente e particular de nos apresentarmos. Deveríamos utilizar um fósforo aceso para nos servir de “tempo” de fala. Achei interessante, pois o tempo que duraria a chama no fósforo, deveria ser o tempo de nossa apresentação, enquanto uns utilizaram desse tempo pontualmente, outros forçosamente apagaram o fósforo e ainda outros quase queimaram os dedos, tentando utilizar mais tempo do que o “necessário” para utilizar a palavra.

Logo em seguida passamos para a parte de aquecimento, o qual me parece fundamental para o início dessas aulas. Confesso que depois da primeira aula, me senti acabada. O aquecimento e ALONGAMENTO devem fazer parte da rotina de quem trabalha com o CORPO. É essencial para não nos machucarmos ao longo do período de trabalho.

Aprendemos a “ginga”, primeira coisa, ou primeiro passo, que se aprende em capoeira. A ginga me parece importante para muitas coisas, ainda estou observando o que mais ela pode me acrescentar. Mas por exemplo, este primeiro aprendizado contribui para o ritmo e a coordenação dos movimentos que em seguida serão aprendidos na “dança” da capoeira. A ginga, junto da música é que dita o jogo. Lento, rápido, nível alto, nível baixo... Além disso, a ginga proporciona uma percepção refinada, a meu ver, do parceiro com quem se joga. Penso que ela estabelece o clima, a atmosfera do jogo, também. Essas palavras não me remetem apenas ao universo da luta, mas também ao universo dramático: jogo, ritmo, relação, percepção do outro, atmosfera. Começo aqui a perceber a sutil relação desse aprendizado com o mundo teatral.

Em seguida aprendemos alguns outros passos, nada fáceis. Alguns exigem força principalmente nas pernas e tórax, outros exigem mais alongamento ou sustentação, mas algo que qualquer destes passos exige é a precisão. Quanto maior o mestre, maior sua precisão e percepção. Pensou serem estes as duas possíveis metas e dificuldades que terei de ultrapassar. E mais uma vez, vejo que a cada esforço físico que traz a capoeira, vem com ele uma filosofia por detrás dessa materialidade, uma ideia, um valor e a verdadeira dificuldade não está nos fazer físico, mas sim, colocar em prática o desafio da perfeição, cautela, paciência e persistência.

Aluna: **Natalia Moreira.**

Relatório data: 15/05/13.

*“Capoeira que é bom não cai e se um dia ele cai, cai bem!”*

*Vinicius de Moraes*

Alguém que joga capoeira usa a força, a inteligência, tem consciência de si e do que há a seu redor; é capaz de chegar ao íntimo do chão e é capaz de voar. É esperto, tem ginga, malícia; tem respeito, é parceiro. É alguém que luta, que dança, que emprega seu corpo ativado inteiramente em suas ações que resultam em brilho para quem assiste.

A capoeira, assim como o teatro, é para mim um desafio. Eles exigem que eu seja forte, precisa, que seja capaz de atacar e me defender e que faça isso fluidamente, dançando. Exigem que eu use meu corpo como meio de comunicação principal, e eu não me entendo com meu corpo. Para ajudar, o texto a ser trabalhado é de García Lorca - pelo menos com a poesia eu me entendo bem. E, apesar do medo, tenho profunda necessidade de quebrar com as travas do meu corpo. Foi por este motivo que eu não pensei duas vezes em ir atrás de participar do Laboratório de Capoeira Teatral. Na proposta figuravam justamente os elementos que me interessam muito trabalhar – justamente porque tenho mais dificuldade.

Minha primeira aula foi o segundo encontro do Laboratório. Depois do aquecimento Darío passou o repertório básico de movimentos. Consigo entendê-lo bem, é sempre claro e disposto. Tenho que desenvolver a qualidade de executar os exercícios, de ser inteira nos movimentos, colocar energia. Tenho vergonha de ser descoordenada e desengonçada, ainda mais porque não conheço ninguém na aula e sou caloura de outro curso. Mas foi para melhorar isso que me inscrevi: se eu não tentar nada vai mudar. Ajuda-me muito quando Darío diz para ir devagar, entender o que estou fazendo, perceber os erros sem lastimar e trabalhar com alegria. “A capoeira é um sorriso...”.

A leitura da cena da criada e da noiva em “Bodas de Sangue” foi meu primeiro contato com o texto, ainda não li toda a peça. Achei interessante a discussão que se formou sobre as definições se cada fala consistia em uma defesa ou em um ataque, embora não tenha falado muito, pensei sobre. Acredito que as ações sempre são mais eloquentes talvez quando começarmos a gingar com o texto os ataques e as defesas sejam mais claros. Realmente estas definições dependem da escolha do ator, mas existe uma coerência no texto que faz com que ele seja fluido, como um jogo.

Observação física: meu corpo reage aos exercícios como eu reajo na vida e quase sempre na cena, diante das coisas que me desafiam. Costumo complicar demais movimentos que são simples e me esqueço rápido do que aprendi. Daí o medo de errar, a insegurança. Quanto mais eu pratico fisicamente o enfrentamento daquilo que me desafia mais capaz me torno de ter domínio do meu corpo e firmeza, na capoeira, no teatro ou onde for.

Observação física 2: quando me sentei na roda para a leitura de Lorca senti que meu sangue continuava a girar, quente, mesmo que eu estivesse parada. Pensei que talvez fosse o sangue ancestral de que Darío havia falado durante o exercício, algo como: “ a capoeira está dormindo dentro de vocês todos, brasileiros. Tem que ser acordada.”

Pontos altos do dia:

- Suar sempre: é ótimo ter algumas horas para praticar algo físico intensamente assim. Acho bacana o intervalo ser só para o necessário.
- Darío conduz atenciosamente e é divertido. Compreendi bem o que ele queria de nós em cada passo, ainda que não tenha conseguido atender ainda.

Pontos baixos do dia:

- A energia cai muito quando vamos estudar o texto, temos que dar um jeito de manter a disponibilidade.
- Ainda há muito julgamento, autojulgamento, mas acho que demora mesmo para encontrar o lugar de experiência com mais desapego e mais entrega.

Auto avaliação:

Vergonha de ser jovem, brasileira, mulata e ser mole e medrosa. Feliz por estar tentando.

Disposta a continuar na luta.

Aluna: **Clarisse Barros Fonseca.**

Relatório data: 22/05/13.

Hoje fizemos um leve alongamento antes de começar a capoeira o que ajudou muito nas dores do dia seguinte. Estou começando a me sentir melhor na capoeira, tendo mais confiança em fazer os movimentos. Mas uma aula de 4 horas uma vez por semana é sempre muito puxada e acaba que perdemos muito do que aprendemos. A não consistência durante a semana sempre acaba me deixando dolorida no dia seguinte e faz com que eu perca muito do que eu evolui na quarta anterior.

O exercício da corda foi bem legal. Ajudou a trazer para o corpo uma destreza e uma agilidade muito boa. A escuta corporal também foi bem trabalhada com esse exercício. Ajuda muito a construir relações no palco, principalmente com a ideia de ler o texto como ataque e defesa. O movimento seco e sem sujeiras corporais ajuda a termos presteza e a nos movimentarmos com exatidão e consciência, uma das habilidades mais difíceis para um ator. Ter consciência do que estamos fazendo no palco é um dos passos mais importantes para que o jogo cênico aconteça e todos esses exercícios estão trazendo muito.

A parte de soltar a voz foi importante também, mas acho que requer um cuidado muito maior. Eu faço aula de canto há anos, portanto tenho mais consciência de onde que sai a voz e qual a melhor maneira de fazer ela acontecer sem que machuque a garganta. Mas acredite, muitas dessas pessoas não têm essa noção e pode ser muito perigoso e machucar a voz. Seria bom termos um rápido aquecimento de voz. E o que foi ensinado, de fazer com que a voz saia no abdômen (diafragma), é muito boa, portanto quem sabe, ensinar isso antes de colocar as pessoas pra fazer sem consciência. O movimento de ataque é ótimo pra trazer essa consciência da voz mas às vezes fazendo ao mesmo tempo pode vir de maneira errada.

A leitura do texto foi bem mais interessante. Entendi mais o ponto onde o professor quer chegar e acabei vendo várias possibilidades de leitura de texto, o que torna-o bem mais interessante. Não teve tanta repreensão na maneira de ler como teve da primeira vez por tanto as pessoas foram se sentindo mais confiantes para brincar com o texto.

Entendi, ou foi melhor explicado, que podemos ter várias maneiras de fazer o texto. Claro que com o tempo poderemos encontrar uma melhor maneira, ou a maneira que fica mais condizente. Gosto da ideia de colocar “coloridos” diferentes pro texto, estudar várias possibilidades e assim aprender novas técnicas para se estudar um texto. Já fiz vários cursos, inclusive um em Nova York, sobre como fazer bem um texto, estudar suas possibilidades, discutir novas formas,

experimentar. E nunca havia feito nada relacionado com ataque e defesa e hoje na aula percebi como isso pode ser interessante.

Gostei quando o professor falou que estava fazendo o papel do “advogado do diabo” pois ficou claro que ele estava estimulando a gente, não somente repreendendo ou julgando. Ficou bem mais claro a posição e o ponto onde ele quer chegar. Como as línguas são diferentes é sempre bom tentar deixar sempre o mais claro possível pois vamos nos sentindo mais à vontade em ousar.

Aluna: **Endi Vasconcelos.**

Relatório data: 29/05/2013.

O encontro começou como os outros, com um alongamento e aquecimento em grupo em roda, gingamos juntos também em roda e fizemos algumas movimentações de braços como a vassoura (não sei o nome de todas, ou se todas têm nomes). Depois, espalhados pelo espaço, gingamos em dupla e trocamos as duplas, e depois passamos a fazer as três sequências de movimentos, trocando as duplas.

Depois, de um modo diferente, fizemos novamente as sequências de movimentos, dessa vez sozinhos, duas pessoas de cada vez, e direto sem parar, seguíamos já de uma lado para outro, assim fizemos as três combinações de movimentos (meia lua e esquiva, rabo de arraia e negativa e chapa com cucurinha e rolê). Gostei muito desse momento, foi um pouco desafiante fazer os movimentos sem parar, exigiu bastante e movimentou bem o nosso corpo e eu senti como se dançasse uma dança de um lado e do outro, sem parar.

Depois tivemos um momento acrobacias (que eu adorei). Fizemos dois movimentos com a ajuda do professor e treinamos parada na parede, treinamos também a ponte e fizemos várias pontes em duplas percorrendo o espaço um de frente para o outro, nos olhando, como fizemos na aula passada.

Destaco que fazer esses movimentos é muito importante para perdemos o medo (como falamos, perder o medo como quando éramos criança e fazíamos muito mais, sem inseguranças ou pudores) e nos acostumarmos com o nosso corpo em posições diferentes em relação ao espaço, como por exemplo, de cabeça para baixo. Fizemos também novamente o Aú e parada com a cabeça no chão, acho que foi importante repetimos os movimentos que tínhamos feito na aula passada, pois já senti uma melhora no meu desempenho e no de todos.

O momento mais lindo da aula foi quando aprendemos uma música, cantamos juntos em roda e depois cada um foi para o meio da roda ser o „puxador“ e os outros responderem o coro. Além de

aprendermos uma música de Capoeira e cantarmos, também trabalhamos a interpretação e interação.

"Nem tudo que reluz é ouro,  
 Nem tudo que balança cai  
 Nem tudo que reluz é ouro,  
 Nem tudo que balança caiCai, cai, cai, cai  
 Capoeira balança mas não cai  
 Cai, cai, cai, cai  
 Capoeira balança mas não cai!"

Após o intervalo, fizemos novamente o jogo com cordas. Nele, ainda tenho dificuldades em atacar e me defender com o corpo todo e em soltar a voz (as sílabas) sem me machucar. No momento „teórico„ (entendo porque você, Darío, não acha adequado falarmos que seja teórico, porque realmente é também repleto de prática, mas falamos teórico por ter a leitura), que chamarei agora de teórico/prático (não sei se é a solução =) continuamos a ler a cena da Criada e da Noiva, definindo o que é ataque e o que é defesa na cena. E três duplas ficaram de decorar a cena para a semana que vem (entre elas eu e a Marina Rigueira). Essa leitura e definição do que era cada frase foi a mais confusa de todas para mim, estou com dificuldades para fazer essa definição, pois muitas frases podem ser os dois, fazer com o corpo ajuda, mas às vezes mesmo assim a dúvida continua. Percebi que ver os outros fazendo também é muito bom, pois visualizamos o corpo e vemos o que se enquadra melhor, além disso, que tentar perceber para que direções vão as falas também ajuda. Percebi também nesse momento como você nos leva a chegarmos juntos à conclusão do que é cada frase, e gostei de como é feito, sem impor, mas sim chegando juntos, claro que você nos leva à conclusão que você definiu, mas vejo que se nesse caminho percebermos que outra opção é mais adequada, você também aceitará ela. Destaco uma observação que foi dita: é preciso ter claro o que se quer fazer em cena e fazer com convicção.

Ferramentas úteis para o seu desempenho como ator ou atriz trabalhadas no encontro: Útil para o meu trabalho de atriz foram a preparação corporal a partir da Capoeira, que trabalhamos bem nesse encontro, e as observações que percebi através da nossa leitura da cena como, por exemplo, que devemos dividir para compreender melhor cada parte do texto, do trabalho ou da obra.

Aluna: **Iris Mariano de Melo.**

Relatório data: 05/06/13.

Esta aula funcionou como um apanhado de tudo que aprendemos até agora, temos um aquecimento que em breve será um alfabeto coletivo, porque há algumas aulas nos aquecemos com a mesma sequência. Continuamos trabalhando as acrobacias e estou ganhando mais confiança, mas dessa vez como tinha mais gente na turma acho que algumas partes desse exercício não funcionaram tanto porque ficávamos sozinhos e eu tinha medo de arriscar porque não tinha uma pessoa de confiança para ajudar.

Nesta semana na hora da roda me senti com um pouco de dificuldade talvez pela pressa e ansiedade, por não ter feito em ritmo lento para melhorar a escuta, a pergunta e a resposta.

Na apresentação da cena das meninas comecei a perceber alguns pontos, coisas que antes não eram claras e agora começo a entender, como por exemplo, que não existe apenas uma resposta, nada é estanque, mas existe uma melhor opção para cada frase. Essa opção não vai ficar tão clara apenas na leitura mas é a forma como fazemos que indica o melhor caminho, só a experimentação no corpo vai esclarecer com o que ficamos à vontade, em alguns casos é tão claro que o público entende na hora a melhor opção e porque ela se encaixa naquela fala. Agora me sinto mais à vontade em praticar esse jogo, pois antes estava no escuro.

Um dos pontos que buscava e encontrei na aula é o trabalho físico que fazemos, pois não preciso buscar fora da universidade já que nessa disciplina ganhamos resistência física além de uma compreensão de todo corpo, eu diria que com esse trabalho continuado a percepção do corpo agora é em “3D”.

Outro ponto de destaque para o meu trabalho de atriz é que estou aprendendo uma nova maneira de olhar e trabalhar o texto, sair do convencional, explorar outros limites e esperar quais serão as surpresas para as próximas aulas.

Aluna: **Marina Dias Regueira.**

Relatório final data: 14/08/13.

Minhas impressões gerais do curso são muito positivas. Acho que no decorrer do tempo fomos formando um grupo conciso, e o interesse aumentou, pelo menos para mim. A idéia de usar a capoeira foi muito bacana, nos apresentou uma nova ferramenta que pode ser usada em qualquer texto. Não nos deu somente elementos para o corporal, mas também para uma nova leitura/visão do texto, usando a idéia de ataque e defesa.

Acho que poderíamos ter começado a praticar as cenas com as duplas um pouco antes. O tempo acabou ficando curto pra todos apresentarem e desenvolverem as cenas.

Acho também que você soube nos ouvir e adaptar algumas coisas nas aulas que foram requeridas por nós. Essa abertura e flexibilidade foi muito importante para criarmos uma confiança e afinidade no grupo.

Em relação as mudanças que tivemos que fazer em relação a apresentação final (diminuir as cenas), concordei quando chamou a atenção da turma. Acho mesmo que somos preguiçosos e estamos esquecendo que a maioria faz pratica de montagem, processos que normalmente demandam muito mais tempo dos alunos. No entanto, entendi também que tivemos pouco tempo para apresentar as cenas e como são muitos detalhes, cada dupla precisaria de muito mais horas para chegar a um resultado legal.

Sobre os exercícios:

**Praticar os 3 de defesa + os 3 de ataque:** Achava ótimo no começo repetirmos sempre para fixarmos melhor. De fato, ao longo do tempo se tornaram orgânicos, não precisávamos mais pensar para fazer. Acho no entanto, que da metade pro final do curso continuamos dando muito foco para os exercícios só com os 6 movimentos, o que tirava tempo para fazermos outras coisas. Talvez termos introduzido outros movimentos teria sido interessante, sei que isso foi proposto, mas não fixado, pois nunca usávamos as outras coisas quando jogávamos.

**Canto na roda:** achava muito legal. Gostaria de ter aprendido mais músicas.

**Duplas com cordas:** Resumia muito da proposta do curso. Era um exercício completo que na minha opinião, ninguém conseguiu até o final fazer corretamente; era bem difícil se concentrar em todos os elementos. Desafiador!

**Jogar na roda:** gostava bastante, pois colocávamos em prática não só os movimentos, mas a relação com o outro.

**Cenas:** tivemos realmente muito pouco tempo para trabalhar as cenas. Sugeriria que da próxima vez deixasse o dobro do tempo que deixou dessa. Foi um pouco frustrante não conseguirmos finalizar a proposta, transpondo a capoeira para a cena até ficar naturalista, descobrindo possibilidades para o corpo.

**Partituras individuais:** era muito interessante, para mim foi onde consegui descobrir a expressividade dos movimentos da capoeira diminuídos, "naturalistas". É mais fácil, pois são menos elementos a se concentrar do que nas cenas em dupla. Gostaria de ter feito mais vezes, talvez ao invés de uma, duas partituras.

No geral, considero a experiência muito positiva. Acho que nosso último dia refletiu o clima bom que conseguimos criar no decorrer do curso. Mas, pelo amor de Deus, da próxima vez troca o CD!! :)

Beijo grande,

Chatinha.

**ANEXO III: Cenas de BODAS DE SANGUE, de Federico García Lorca**  
(Laboratórios I e II)

**Ato primeiro**  
**QUADRO PRIMEIRO**

Sala pintada de amarelo.

Habitación pintada de amarillo.

**NOIVO:** *(Entrando)* Mãe.

**Novio:** *(Entrando)* Mãe.

**MÃE:** Que é?

**Madre:** Que é?

**NOIVO:** Já vou.

**Novio:** Já vou.

**MÃE:** Aonde?

**Madre:** Aonde?

**NOIVO:** À vinha. *(Dispõe-se a sair)*

**Novio:** A la viña. *(Va a salir)*

**MÃE:** Espera.

**Madre:** Espera.

**NOIVO:** Queres alguma coisa?

**Novio:** ¿Quieres algo?

**MÃE:** Filho, o almoço.

**Madre:** Hijo, el almuerzo.

**NOIVO:** Deixá-lo... Comerei uvas. Dá-me a navalha.

**Novio:** Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.

**MÃE:** Para qué?

**Madre:** ¿Para qué?

**NOIVO:** *(Rindo)* Para cortá-las.

**Novio:** *(Riendo)* Para cortarlas.

**MÃE:** *(Entre dentes, procurando-a)* A navalha, a navalha... Malditas sejam todas, mais o patife que as inventou...

**Madre:** *(Entre dientes y buscándola)* La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

**NOIVO:** Mudemos de assunto.

**Novio:** Vamos a otro asunto.

**MÃE:** ...e as escopetas e as pistolas, e a menos das facas, e até as enxadas e garavãos da eira.

**Madre:** Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era.

**NOIVO:** Bem.

**Novio:** Bueno.

**MÃE:** Tudo o que pode cortar o corpo de um homem. Um homem formoso, com a sua flor na boca, que vai às vinhas, ou as olivais que lhe pertencem, porque são seus, porque os herdou...

**Madre:** Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...

**NOIVO:** *(Abaixando a cabeça)* Não fales.

**Novio:** *(Bajando la cabeza)* Calle usted.

**MÃE:** ... e esse homem não volta. Ou, se volta, é para lhe pôr uma palma em cima, ou um prato de sal grosso, para que não inche. Não sei como te atreves a levar uma navalha em teu corpo, nem como eu deixo tal serpente na arca.

**Madre:** ... y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.

**NOIVO:** Ainda não basta?

**Novio:** ¿Está bueno ya?

**MÃE:** Cem anos que vivesse, não falaria de outra coisa. Primeiro, teu pai, que cheirava a cravo, e apenas três anos o gozei. Em seguida, teu irmão. E é justo, e é possível que uma coisa tão pequena como uma pistola ou uma navalha dê cabo de um

homem, que é um touro? Não me calaria nunca. Passam-se os meses, e o desespero pica-me nos olhos e até nas pontas do cabelo.

**Madre:** Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.

**NOIVO:** (*Forte*) Vamos acabar?

**Novio:** (*Fuerte*) ¿Vamos a acabar?

**MÃE:** Não. Não vamos acabar. Pode-me alguém trazer teu pai? E teu irmão? E depois, o presídio. Mas o que é o presídio? Ali comem, ali fumam, ali tocam instrumentos! Meus mortos, cheios de erva, sem fala, reduzidos a pó. Dois homens que erem dois gerânios... Os assassinos, no presídio calmamente, olhando a paisagem...

**Madre:** No. No vamos a acabar. ¿Me puede alguien traer a tu padre y a tu hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes...

**NOIVO:** Queres que os mate?

**Novio:** ¿Es que quiere usted que los mate?

**MÃE:** Não... Se falo é porque... Como não hei de falar, vendo-te sair por essa porta? É que não gosto que leves a navalha. É que... que não quereria que saíesses para o campo.

**Madre:** No... Si hablo, es porque... ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que... que no quisiera que salieras al campo.

**NOIVO:** (*Rindo*) Ora!

**Novio:** (*Riendo*) ¡Vamos!

**MÃE:** Gostaria que fôsses mulher. Não irias agora ao arroio, e bordaríamos, as duas, sanefas e cachorrinhos de lã.

**Madre:** Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana.

**NOIVO:** (*Tomando-a por um braço e rindo*) E se eu te levasse comigo até à vinha?

**Novio:** (*Coge de un brazo a la madre y ríe*) Madre, ¿y si yo la llevara conmigo a las viñas?

**MÃE:** Que pode fazer nas vinhas uma velha? Irias meter-me embaixo dos pâmpanos?

**Madre:** ¿Qué hace en las viñas una vieja? ¿Me ibas a meter debajo de los pámpanos?

**NOIVO:** *(Levantando-a nos braços)* Velha, revelha, três vezes velha!

**Novio:** *(Levantándola en sus brazos)* Vieja, revieja, requetevieja.

**MÃE:** Teu pai, sim, que me levava. Boa casta. Sangue. Teu avô deixou um filho em cada esquina. Isso me agrada. Os homens, homens; o trigo, trigo.

**Madre:** Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo.

**NOIVO:** E eu, mãe?

**Novio:** ¿Y yo, madre?

**MÃE:** Tu? O que?

**Madre:** ¿Tú, qué?

**NOIVO:** Preciso dizê-lo outra vez?

**Novio:** ¿Necesito decírselo otra vez?

**MÃE:** *(Seria)* Ah!

**Madre:** *(Seria)* ¡Ah!

**NOIVO:** Parece-te mal?

**Novio:** ¿Es que le parece mal?

**MÃE:** Não.

**Madre:** No.

**NOIVO:** E então?

**Novio:** ¿Entonces...?

**MÃE:** Eu mesma não sei. Assim de repente, sempre me surpreende. Eu sei que a rapariga é boa. Não é verdade? Comportada. Trabalhadeira. Amassa seu pão e cose a sua roupa. No entanto, sinto, quando falo nela, como se me dessem uma pedrada na testa.

**Madre:** No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente.

**NOIVO:** Tolices.

**Novio:** Tonterías.

**MÃE:** Mais que tolices. É que fico sozinha. Já não me resta senão tu, e sinto que te vás.

**Madre:** Más que tonterías. Es que me quedo sola. Ya no me queda más que tú, y siento que te vayas.

**NOIVO:** Mas tu virás conosco.

**Novio:** Pero usted vendrá con nosotros.

**MÃE:** Não. Eu não posso deixar aqui sozinhos teu pai e teu irmão. Tenho que me ir todas as manhãs, e se me vou, é fácil que morra um dos Félix, uma da família dos assassinos, e o enterrem ao lado. E isso é que não! Qual! Isso sim, que não. Porque com as unhas os desenterro e eu sozinha os esmago de encontro ao muro.

**Madre:** No. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de la familia de los matadores, y lo entierren al lado. ¡Y eso sí que no! ¡Ca! ¡Eso sí que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia.

**NOIVO:** *(Forte)* Lá vem outra vez!

**Novio:** *(Fuerte)* Vuelta otra vez.

**MÃE:** Perdoe-me. *(Pausa)* Há quanto tempo andas de namoro?

**Madre:** Perdóname. *(Pausa)* ¿Cuánto tiempo llevas en relaciones?

**NOIVO:** Três anos. Já consegui comprar a vinha.

**Novio:** Tres años. Ya pude comprar la viña.

**MÃE:** Três anos. Ela teve um noivo, não?

**Madre:** Tres años. Ella tuvo un novio, ¿no?

**NOIVO:** Não sei. Creio que não. As raparigas devem olhar com quem casam.

**Novio:** No sé. Creo que no. Las muchachas tienen que mirar con quien se casan.

**MÃE:** É. Eu não olhei para ninguém. Olhei para o teu pai, e, quando o mataram, olhei para a parede, diante de mim. Uma mulher e um homem, e acabou-se.

**Madre:** Sí. Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.

**NOIVO:** Sabes que minha noiva é boa.

**Novio:** Usted sabe que mi novia es buena.

**MÃE:** Não duvido. Seja como fôr, sinto não saber como foi sua mãe.

**Madre:** No lo dudo. De todos modos, siento no saber cómo fue su madre.

**NOIVO:** Que tem isso?

**Novio:** ¿Qué más da?

**MÃE:** (*Mirando-o*) Filho.

**Madre:** (*Mirándole*) Hijo.

**NOIVO:** Que queres?

**Novio:** ¿Qué quiere usted?

**MÃE:** É verdade! Tens Razão! Quando queres que a peça?

**Madre:** ¡Que es verdad! ¡Que tienes razón! ¿Cuándo quieres que la pida?

**NOIVO:** (*Alegre*) Domingo? Que achas?

**Novio:** (*Alegre*) ¿Le parece bien el domingo?

**MÃE:** (*Seria*) Levar-lhe-ei os brincos de latão, que são antigos, e tu lhe compras...

**Madre:** (*Seria*) Le llevaré los pendientes de azófar, que son antiguos, y tú le compras...

**NOIVO:** Tu entendes mais disso...

**Novio:** Usted entiende más...

**MÃE:** ...lhe compras umas meias rendadas, e, para ti, duas roupas... Três! Não te tenho senão a ti!

**Madre:** Le compras unas medias caladas, y para ti dos trajes... ¡Tres! ¡No te tengo más que a ti!

**NOIVO:** Já vou andando. Amanhã irei vê-la.

**Novio:** Me voy. Mañana iré a verla.

**MÃE:** Sim, sim, e vamor ver se me alegras com seis netos, ou quantos te der na veneta, que teu pai não teve tempo de fazê-los para mim.

**Madre:** Sí, sí; y a ver si me alegras con seis nietos, o lo que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí.

**NOIVO:** O primeiro é teu.

**Novio:** El primero para usted.

**MÃE:** Sim, mas que haja meninas. Porque eu quero bordar e fazer renda e estar tranquila.

**Madre:** Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila.

**NOIVO:** Estou certo de que gostarás da minha noiva.

**Novio:** Estoy seguro que usted querrá a mi novia.

**MÃE:** Gostarei. *(Vai beijá-lo e reaje.)* Nada disso! Já estás muito grande para beijos. Dá-os em tua mulher. *(Pausa. Aparte.)* Quando já o seja.

**Madre:** La querré. *(Se dirige a besarlo y reacciona)* Anda, ya estás muy grande para besos. Se los das a tu mujer. *(Pausa. Aparte)* Cuando lo sea.

**NOIVO:** Vou andando.

**Novio:** Me voy.

**MÃE:** Cava bem ao lado do moinho, que aquilo por ali anda descuidado.

**Madre:** Que caves bien la parte del molinillo, que la tienes descuidada.

**NOIVO:** Está bem.

**Novio:** ¡Lo dicho!

**MÃE:** Vai com Deus.

**Madre:** Anda con Dios.

*(O Noivo sai. A Mãe fica sentada de costas para a porta.)*

*(Vase el novio. La madre queda sentada de espaldas a la puerta.)*

## Ato primeiro

### QUADRO TERCEIRO

**CRIADA:** Estou louca por ver os presentes.

**Criada:** Que reviento por ver los regalos.

**NOIVA:** (*Áspera*) Sai!

**Novia:** (*Agria*) Quita.

**CRIADA:** Ai, menina, mostra-mos!

**Criada:** ¡Ay, niña, enséñamelos!

**NOIVA:** Não quero.

**Novia:** No quiero.

**CRIADA:** Aos menos, as meias. Dizem que são todas rendadas. Mulher!

**Criada:** Siquiera las medias. Dicen que todas son caladas. ¡Mujer!

**NOIVA:** Já disse que não!

**Novia:** ¡Ea, que no!

**CRIADA:** Por Deus. Está bem. É como se não tivesses com vontade de casar.

**Criada:** Por Dios. Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte.

**NOIVA:** (*Mordendo a mão com raiva*) Ai!

**Novia:** (*Mordiéndose la mano con rabia*) ¡Ay!

**CRIADA:** Menina, filha, que tens? É pena de deixar tua vida de rainha? Não penses em coisas tristes. Tens motivo? Nenhum. Vamos ver os presentes. (*Apanha a caixa*)

**Criada:** Niña, hija, ¿qué te pasa? ¿Sientes dejar tu vida de reina? No pienses en cosas agrias. ¿Tienes motivo? Ninguno. Vamos a ver los regalos. (*Coge la caja.*)

**NOIVA:** (*Agarrando-a pelos pulsos*) Larga.

**Novia:** (*Cogiéndola de las muñecas*) Suelta.

**CRIADA:** Ai, mulher!

**Criada:** ¡Ay, mujer!

**NOIVA:** Larga, já disse.

**Novia:** Suelta he dicho.

**CRIADA:** Tens mais força que um homem.

**Criada:** Tienes más fuerza que un hombre.

**NOIVA:** Não tenho feito trabalho de homem? Antes o fôsse!

**Novia:** ¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera!

**CRIADA:** Não fales assim.

**Criada:** ¡No hables así!

**NOIVA:** Cala-te, já disse. Mudemos de assunto.

**Novia:** Calla he dicho. Hablemos de otro asunto.

*(A luz vai desaparecendo da cena. Pausa longa)*

*(La luz va desapareciendo de la escena. Pausa larga)*

**CRIADA:** Não sentiste esta noite um cavalo?

**Criada:** ¿Sentiste anoche un caballo?

**NOIVA:** A que horas?

**Novia:** ¿A qué hora?

**CRIADA:** Às três.

**Criada:** A las tres.

**NOIVA:** Seria algum cavalo tresmalhado.

**Novia:** Sería un caballo suelto de la manada.

**CRIADA:** Não. Levava ginete.

**Criada:** No. Llevaba jinete.

**NOIVA:** Como o sabes?

**Novia:** ¿Por qué lo sabes?

**CRIADA:** Porque o vi. Esteve parado à tua janela. Estranhei muito.

**Criada:** Porque lo vi. Estuvo parado en tu ventana. Me chocó mucho.

**NOIVA:** Não seria meu noivo? Algumas vezes tem passado a essa hora.

**Novia:** ¿No sería mi novio? Algunas veces ha pasado a esas horas.

**CRIADA:** Não.

**Criada:** No.

**NOIVA:** Viste-o?

**Novia:** ¿Tú le viste?

**CRIADA:** Vi.

**Criada:** Sí.

**NOIVA:** Quem era?

**Novia:** ¿Quién era?

**CRIADA:** Era Leonardo.

**Criada:** Era Leonardo.

**NOIVA:** *(Forte)* Mentira! Mentira! Que vem fazer aqui?

**Novia:** *(Fuerte)* ¡Mentira! ¡Mentira! ¿A qué viene aquí?

**CRIADA:** Veio...

**Criada:** Vino.

**NOIVA:** Cala-te! Maldita seja a tua língua! *(Sente-se o ruído de um cavalo)*

**Novia:** ¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua! *(Se siente el ruido de un caballo.)*

**CRIADA:** *(À janela)* Olha. Chega aqui! Era?

**Criada:** *(En la ventana)* Mira, asómate. ¿Era?

**NOIVA:** Era!

**Novia:** ¡Era!

## Ato terceiro

### QUADRO PRIMEIRO

Bosque. De noite. Grandes troncos úmidos. Ambiente escuro. Ouvem-se violinos.  
Bosque. Es de noche. Grandes troncos húmedos. Ambiente oscuro. Se oyen dos violines.

*(Aparecem Leonardo e a noiva)*  
*(Aparecen Leonardo y la novia.)*

**LEONARDO:** Cala-te.  
**Leonardo:** ¡Calla!

**NOIVA:**  
Irei sozinha, daqui!  
Vai. Quero saber que voltas.  
**Novia:**  
Desde aquí yo me iré sola.  
¡Vete! ¡Quiero que te vuelvas!

**LEONARDO:**  
Cala-te, estou dizendo.  
**Leonardo:**  
¡Calla, digo!

**NOIVA:**  
Com os dentes, com as mãos, como puderes,  
tira de meu colo honrado  
o metal desta cadeia,  
e deixa-me enclausurada  
em minha casa de terra.  
Se não me queres matar  
como víbora pequena,  
põe nas minhas mãos de noiva  
o gatilho da escopeta.  
Ai, que lamento, que fogo  
me sobe pela cabeça!  
Que vidros cravam minha língua prêsa.  
**Novia:**  
Con los dientes,  
con las manos, como puedas.  
quita de mi cuello honrado  
el metal de esta cadena,  
dejándome arrinconada  
allá en mi casa de tierra.  
Y si no quieres matarme  
como a víbora pequeña,

pon en mis manos de novia  
 el cañón de la escopeta.  
 ¡Ay, qué lamento, qué fuego  
 me sube por la cabeza!  
 ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

**LEONARDO:**

Já demos o passo. Cala-te!,  
 porque nos seguem de perto,  
 e hei-de levar-te comigo.

**Leonardo:**

Ya dimos el paso; ¡calla!,  
 porque nos persiguen cerca  
 y te he de llevar conmigo.

**NOIVA:**

Mas terá de ser à força.

**Novia:**

¡Pero ha de ser a la fuerza!

**LEONARDO:**

À força? Mas quem desceu  
 primeiro os degraus da escada?

**Leonardo:**

¿A la fuerza? ¿Quién bajó  
 primero las escaleras?

**NOIVA:**

Fui eu que descí.

**Novia:**

Yo las bajé.

**LEONARDO:**

Quem pôs  
 rédeas novas no cavalo?

**Leonardo:**

¿Quién le puso  
 al caballo bridas nuevas?

**NOIVA:**

Eu mesma, é certo.

**Novia:**

Yo misma. Verdad.

**LEONARDO:**

Que mãos  
 me prenderam as esporas?

**Leonardo:**

¿Y qué manos  
me calzaron las espuelas?

**NOIVA:**

As minhas mãos, que são tuas,  
mas que, ao ver-te, quereriam  
quebrar os ramos azuis  
e o rumor de tuas veias.

Quero-te, quero-te. Afasta-te,  
que, se matar-te pudesse,  
em mortalha te envolvera  
com beiradas de violetas.

Ai que lamento, que fogo  
me sobe pela cabeça!

**Novia:**

Estas manos que son tuyas,  
pero que al verte quisieran  
quebrar las ramas azules  
y el murmullo de tus venas.

¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!

Que si matarte pudiera,  
te pondría una mortaja  
con los filos de violetas.

¡Ay, qué lamento, qué fuego  
me sube por la cabeza!

**LEONARDO:**

Que vidros cravam minha língua presa!

Porque eu te quis esquecer,  
e pus um muro de pedra  
entre a tua casa e a minha.

É verdade. Não te lembras?

E quando te vi e longe,  
enchi meus olhos de areia.

Mas, se montava a cavalo,  
em tua porta me achava.

Tournou-se o sangue negro,  
com alfinetes de prata,

e o sonho me foi cobrindo  
as carnes de erva daninha.

Pois a culpa, a culpa é da terra  
e do cheiro que desprendem  
teus peitos e tuas tranças.

**Leonardo:**

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!

Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.

Es verdad. ¿No lo recuerdas?

Y cuando te vi de lejos  
 me eché en los ojos arena.  
 Pero montaba a caballo  
 y el caballo iba a tu puerta.  
 Con alfileres de plata  
 mi sangre se puso negra,  
 y el sueño me fue llenando  
 las carnes de mala hierba.  
 Que yo no tengo la culpa,  
 que la culpa es de la tierra  
 y de ese olor que te sale  
 de los pechos y las trenzas.

### **NOIVA:**

Ai que loucura! Não quero  
 contigo cama nem ceia,  
 e o dia não tem minuti  
 que estar contigo não queira.  
 Porque me arrastras, e sigo  
 e se me dizes que venha,  
 eu te acompanho nos ares  
 como um fiapinho de erva.  
 Deixei um homem austero  
 mais a sua descendência,  
 no meio da nossa boda,  
 de coroa na cabeça.  
 Receberás o castigo  
 e não quero que o recebas.  
 Deixe-me sozinha, foge!  
 Que não tens quem te defenda.

### **Novia:**

¡Ay que sinrazón! No quiero  
 contigo cama ni cena,  
 y no hay minuto del día  
 que estar contigo no quiera,  
 porque me arrastras y voy,  
 y me dices que me vuelva  
 y te sigo por el aire  
 como una brizna de hierba.  
 He dejado a un hombre duro  
 y a toda su descendencia  
 en la mitad de la boda  
 y con la corona puesta.  
 Para ti será el castigo  
 y no quiero que lo sea.  
 ¡Déjame sola! ¡Huye tú!  
 No hay nadie que te defienda.

### **LEONARDO:**

Já os pássaros da aurora  
 pelas árvores se quedam.  
 A noite já vai morrendo,  
 no fino gume de pedra.

Vamos a um lugar escuro  
 onde para sempre sejas  
 minha. Não me importe o povo  
 nem o veneno que deita (*Abraça-a fortemente*)

**Leonardo:**

Pájaros de la mañana  
 por los árboles se quiebran.  
 La noche se está muriendo  
 en el filo de la piedra.  
 Vamos al rincón oscuro,  
 donde yo siempre te quiera,  
 que no me importa la gente,  
 ni el veneno que nos echa.  
 (*La abraza fuertemente.*)

**NOIVA:**

E eu dormirei a teus pés  
 para guardar o que sonhas.  
 Nua, contemplando o campo, (*Dramática*)  
 como se fora uma perra.  
 E é o que sou! Pois, se te miro,  
 me abraza tua beleza.

**Novia:**

Y yo dormiré a tus pies  
 para guardar lo que sueñas.  
 Desnuda, mirando al campo,  
 como si fuera una perra, (*Dramática.*)  
 ¡porque eso soy! Que te miro  
 y tu hermosura me quema.

**LEONARDO:**

Fogo com fogo se abrasa.  
 A mesma chama pequena  
 a duas espigas mata.  
 Vamos!  
 (*Arrasta-a*)

**Leonardo:**

Se abrasa lumbre con lumbre.  
 La misma llama pequeña  
 mata dos espigas juntas.  
 ¡Vamos!  
 (*La arrastra.*)

**NOIVA:**

E aonde me levas?

**Novia:**

¿Adónde me llevas?

**LEONARDO:**

Aonde não possam ir  
 esses homens que nos cercam.

Onde possa contemplar-te!

**Leonardo:**

A donde no puedan ir  
 estos hombres que nos cercan.  
 ¡Donde yo pueda mirarte!

**NOIVA:** *(Sarcástica)*

Leva-me de feira em feira,  
 ai dor de mulher honrada,  
 para que as gentes me vejam  
 com os lençõis da minha boda  
 nos ares, como bandeiras.

**Novia:** *(Sarcástica)*

Llévame de feria en feria,  
 dolor de mujer honrada,  
 a que las gentes me vean  
 con las sábanas de boda  
 al aire como banderas.

**LEONARDO:**

Também te quero deixar,  
 pensando como se pensa.  
 Mas vou por onde tu vais.  
 Tu também. Experimenta.  
 Dá um passo! Cravos de lua  
 a ambos nos estão pregando:  
 meu cinto e tuas cadeiras.

**Leonardo:**

También yo quiero dejarte  
 si pienso como se piensa.  
 Pero voy donde tú vas.  
 Tú también. Da un paso. Prueba.  
 Clavos de luna nos funden  
 mi cintura y tus caderas.

*(Toda esta cena é violenta, cheia de grande sensualidade.)*

*(Toda esta escena es violenta, llena de gran sensualidad.)*

**NOIVA:** Ouviste?

**Novia:** ¿Oyes?

**LEONARDO:** Vem gente.

**Leonardo:** Viene gente.

**NOIVA:**

Foge!

É justo que aqui pereça,  
 e que me chorem as folhas,

mulher perdida e donzela,  
pés metidos dentro d'água,  
espinhos pela cabeça.

**Novia:**

¡Huye!

Es justo que yo aquí muera  
con los pies dentro del agua,  
espinas en la cabeza.  
Y que me lloren las hojas,  
mujer perdida y doncella.

**LEONARDO:** Cala-te! Já sobem!

**Leonardo:** Cállate. Ya suben.

**NOIVA:** Vai-te!

**Novia:** ¡Vete!

**LEONARDO:**

Silêncio. Que não nos sintam!  
Tu na frente! Vamos, anda.

**Leonardo:**

Silencio. Que no nos sientan.  
Tú delante. ¡Vamos, digo!

*(A Noiva hesita)*

*(Vacila la novia)*

**NOIVA:** Os dois juntos!

**Novia:** ¡Los dos juntos!

**LEONARDO:** *(Abraçando-a)*

Como queiras.

Se nos separam, será  
porque estou morto.

**Leonardo:** *(Abrazándola)*

¡Como quieras!

Si nos separan, será  
porque esté muerto.

**NOIVA:**

E estou morta.

**Novia:**

Y yo muerta.

*(Saem abraçados. Aparece a lua muito devagar. A cena fica sob uma forte luz azul. Ouvem-se longos gritos lancinantes, e cesa a música dos violinos. Ao segundo grito, aparece a mendiga e fica no meio, como um grande pássaro de asas imensas. A lua detém-se. A cortina desce em meio a um silêncio absoluto.)*

*(Salen abrazados. Aparece la luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro, como un gran pájaro de alas inmensas. La luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto.)*