

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES



**a construção do corpo cênico a partir de elementos da
cultura popular urbana**

Renata de Lima Silva

Campinas
2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

MANDINGA DA RUA:
A construção do corpo cênico a partir de elementos da
Cultura popular urbana

Renata de Lima Silva

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção de grau de Mestre em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva e co-orientação da Profa. Dr. Sara Pereira Lopes.

Campinas
2004

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP**

Silva, Renata de Lima.

Si38m Mandinga da rua: a construção do corpo cênico a
partir de elementos da cultura popular urbana /
Renata de Lima Silva. -- Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientadores: Eusébio Lobo da Silva e Sara Pereira
Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Corpo. 2. Artes cênicas. 3. Hip-hop. 4. Capoeira.
5. Dança. 6. Cultura popular. I. Silva, Eusébio Lobo da.
II. Lopes, Sara Pereira. III. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

*Aos meus ancestrais,
Avós,
Pais,
E ao pequeno Zabelê
Com toda minha força e amor.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente a força que meu pai, minha mãe e minhas queridas irmãs, incondicionalmente me deram.

Ao companheirismo religioso de meu amado Leandro, sem o qual tudo seria mais difícil.

A meu amigo e orientador Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva, pela cumplicidade e perseverança com o trabalho.

À Profa. Dra. Sara Lopes por acender a luz quando tudo estava escuro;

À Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos e a Profa. Joana Lopes pela inspiração.

Às companheiras de trabalho Milena Jordão e Juliana Klein, pelo envolvimento e dedicação.

Aos amigos Mariana Baruco, Laura Pronsato e Adilson Siqueira pela disposição em ajudar.

Ao Jayme, por ser capaz de tornar as burocracias menos burocráticas.

Ao Mestre Jogo de Dentro, por me ensinar a arte da mandinga.

Às amigas Ively, Kika, Coraci, Carol, Simone, Dri, Regininha, Fernandinha e Pati que, de um jeito ou de outro, contribuíram com o trabalho.

Ao Décio Cecci, pela trilha sonora que sempre sonhei.

Ao Flavinho e Paula Andrade, pela ajuda.

À Mônica Cardim por doar um pouquinho de sua arte.

Ao movimento hip hop e à capoeira, pelas lições e motivação. E à Unicamp, pela oportunidade.

RESUMO

Este estudo se refere a uma investigação de processo criativo sensibilizado pela cultura popular urbana. Especificamente à construção do corpo cênico, amparado pela técnica corporal e pelo treinamento que a capoeira pode oferecer, tendo como conteúdo temático o movimento hip hop.

A busca de um corpo poeticamente crítico, para habitar e significar a cena coreográfica, esteve pautada na hipótese de que na cultura popular se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos, que podem ser transpostos para a dança cênica valorando traços da identidade cultural.

A presente pesquisa se instrumentalizou com os suportes teóricos e práticos (técnicos) da capoeira, de elementos dos estudos labanianos (eucinéica e corêutica) e da noção de ação física. Ainda, na idéia de subjetividade, jogo e instalação - uma ferramenta elaborada para o próprio processo.

Desta maneira, foi possível obter uma metodologia de aplicação de recursos proveniente da cultura popular no trabalho de criação em dança contemporânea, incidindo em uma reflexão sobre a dança brasileira contemporânea.

RESUMEN

Este estudio se refiere a una investigación de proceso de creación sensibilizado por la cultura popular y urbana. Mas específicamente a la construcción del cuerpo escénico, apoyado por la técnica corporal y por el entrenamiento que la “capoeira” puede ofrecer, teniendo como contenido temático el movimiento “hip hop”.

La búsqueda de un cuerpo poéticamente crítico, para habitar y significar la escena coreográfica, estuvo pautada en la hipótesis de que en la cultura popular se encuentra un valioso reservatório de simbologías y recursos técnicos, que pueden ser transpuestos para la danza escénica valorizando trazos de la identidad cultural.

La presente pesquisa se instrumentó en soportes teóricos y prácticos (técnicos) de la “capoeira”, de elementos de los estudios labanianos (eucinéctica e coréutica), de la noción de acción física. Todavía, en la idea de subjetividad, juego y instalación - una herramienta elaborada para el próprio proceso.

Desta manera, fué posible comprobar una metodología de aplicación de recursos provenientes de la cultura popular en el trabajo de creación en danza contemporánea, incidiendo en una reflexión acerca de la danza brasilera contemporánea.

SUMÁRIO

Apresentação	11
Introdução	15
I – Primeiro Capítulo: Processo Criativo Sensibilizado Pela Cultura Popular	19
1. Cultura Viva	23
2. A Construção do Corpo Cênico	28
II – Segundo Capítulo: Uma Questão de Identidade	39
1. Um Pouco sobre Capoeira	44
2. “O que” é Hip Hop?	48
III – Terceiro Capítulo: O Processo de Criação	63
1. A Capoeira um processo de como Treinamento	65
2. O Hip Hop: Pretexto, Subtexto	71
3. Do Hip Hop para a Cena	75
4. Laboratórios de Criação	97
IV – Quarto Capítulo: Quase concluindo... ..	107
1. Afinal, que dança é essa?	109
2. Em primeira pessoa	116
V – Considerações Finais	123
Bibliografia	127
Anexo A	133
Anexo B (ficha técnica)	135



BRIZOLA VERTICAL

APRESENTAÇÃO

Depois de algumas palavras ditas, idéias escritas e emoções dançadas, é chegado o momento de organizar o estudo em forma de dissertação. Esse momento não exige apenas concentração e dinamismo, mas, também, o acionar da história pessoal, para que seja possível justificar a razão deste trabalho.

O estudo de processos criativos em dança a partir de elementos da cultura popular urbana foi, a princípio, tema de estudos na graduação, nos projetos de iniciação científica: “No Hip Hop: A busca de um corpo poeticamente crítico” e “No Hip Hop: A busca de um corpo poeticamente crítico II”¹, orientados pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

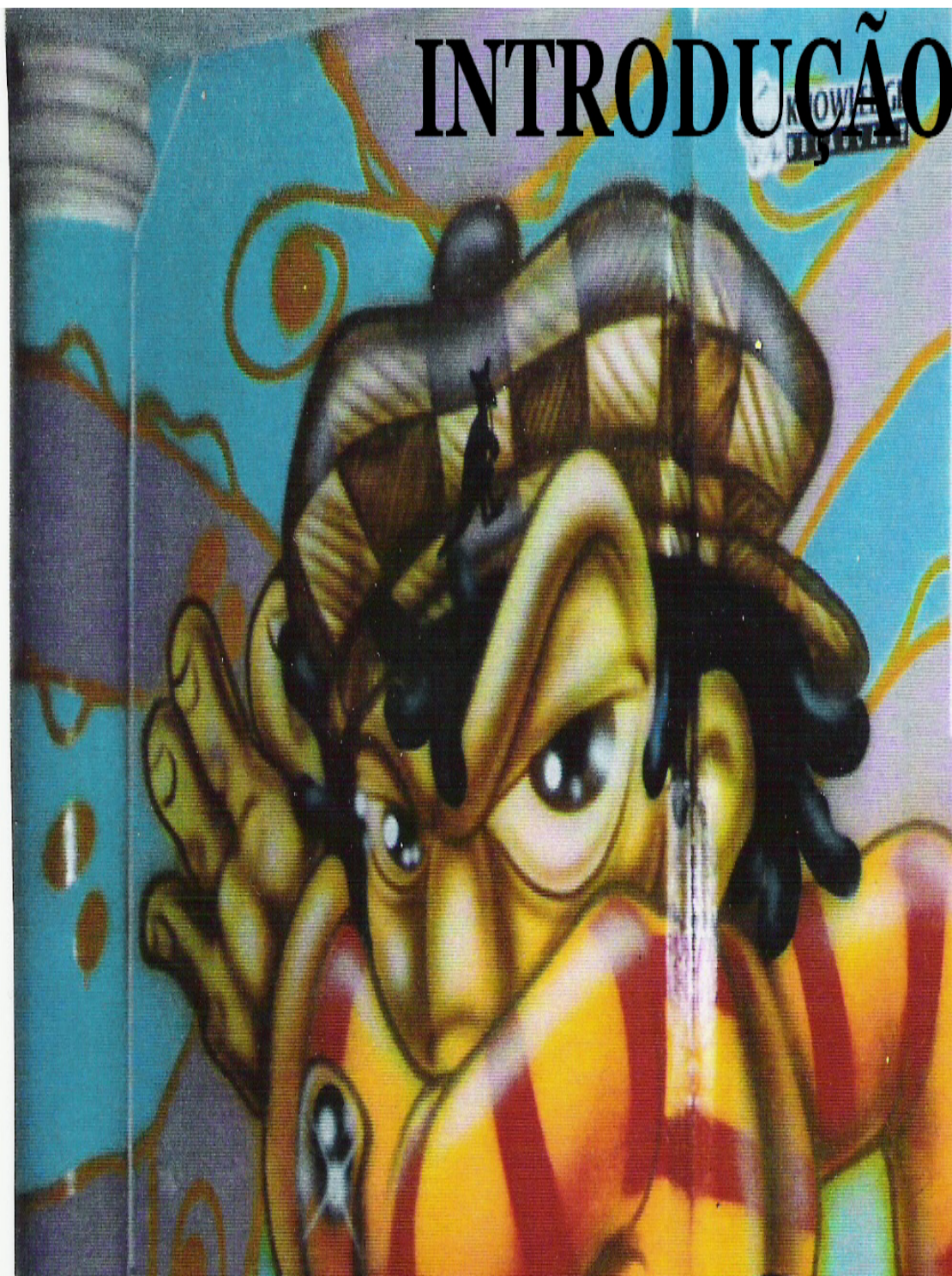
A escolha do tema surge da possibilidade de incluir na produção acadêmica (de forma direta) o conhecimento popular e as vivências pessoais, exercício muito estimulado na disciplina Danças Brasileiras (atualmente Danças do Brasil), do curso de Dança do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A partir disso, surge uma inquietadora curiosidade sobre processos de criação que visassem, assumidamente, a interação entre a identidade pessoal e a identidade cultural, num processo de construção cênica amparado por técnicas e teorias do movimento expressivo.

Tal curiosidade veio encontrar refúgio no presente estudo, no qual a investigação é motivada pela possível fusão entre a inovação e a tradição, por meio de um diálogo criador entre as artes cênicas e a cultura popular.

Essa investigação é, na verdade, uma busca que vai além dos objetivos e hipóteses, para no ato criador encontrar sua plenitude. É a tentativa de se alcançar uma forma e uma reflexão artística de uma dança que tenha os “pés enraizados na tradição” e a “cabeça no agora”, procurando integrar o “eu” e o “todo”, para assim – quem sabe – ser singular ao mesmo tempo que universal.

¹ (ago/2000 a jul/2001 e de ago/2001 a jul/2002), ambos financiados pelo PIBIC/CNPq.



BRIZOLA VERTICAL

INTRODUÇÃO

O diálogo entre a cultura popular e a arte contemporânea é uma discussão que tanto na dança como no teatro, música e artes plásticas, é freqüentemente abordada sob diferentes perspectivas. Talvez por uma antiga necessidade humana de se voltar à tradição ou então, pela “fome” do público e pela vontade de “comer” do artista.

De um jeito ou de outro, este é mais um trabalho que parte da hipótese de que a sensibilização de um processo de criação pela cultura popular brasileira - através de meios e métodos adequados à arte cênica – ocasione formas estéticas ricas em simbologia e capazes de refletir questões relacionadas ao cotidiano, cultura e identidade. Essa hipótese baseia-se, entre outras experiências, na discussão sobre “Teatro Popular” de Maria de Lourdes Rabetti (Betí Rabetti)². A autora visualiza na cultura popular a existência de acervos técnicos e sugere a suspensão do encantamento afluído pela visão de natureza característica para a indagação de um sistema de códigos, tão singular quanto longamente elaborado. Ela acredita que será através de um cuidadoso exercício de compreensão e recuperação destes códigos, e através de sua precisa reelaboração em métodos e técnicas adequados à arte da cena, que um teatro popular pode vir a se articular de maneira mais efetiva, isto é, como expressão artística criadora e autônoma, e não como instância redutora de universos culturais diversos.

Partindo desse ponto de vista, o objeto específico do presente estudo concentra-se na construção do corpo cênico – entendido como cerne de uma obra – a partir de elementos temáticos da cultura de rua (hip hop), utilizando como recurso técnico o treinamento da capoeira.

Colocar o hip hop ao lado da capoeira, como manifestação de cultura popular, poderia ser para muitos uma blasfêmia, pois é senso comum que o hip hop seja norte-americano. No entanto, encontramos em José Jorge Carvalho³, e em outros autores que serão citados ao longo deste texto, alguns parâmetros que compreendem o lugar do hip hop no contexto cultural brasileiro.

² Doutora em Ciências Humanas na área de História pela USP; professora adjunta do Departamento de Teoria e do Programa de pós-graduação em Teatro da UNRIO, historiadora de teatro, dramaturgista e tradutora.

CARVALHO (2000), a partir de considerações de autores como Nestor Garcia-Canclini e Isabel Aretz, acredita que a cultura popular, atualmente, deva ser compreendida por sua “representatividade sociocultural”, isto é, “não importa tanto os objetos, músicas e hábitos tradicionais por sua capacidade de permanecerem “puros”, iguais a si mesmos, como porque representam o modo de conceber e viver daquele que os produzem e usam” (CANCLINI, 1987:9 apud CARVALHO, 2000:23).

Neste trabalho, o hip hop e a capoeira são postos em patamares culturais semelhantes, por apresentarem uma forte identidade negra e pelo caráter de resistência. No entanto, assumem papéis diferenciados e complementares: a capoeira aparece como preparação corporal e suporte técnico, enquanto o hip hop assume a temática da construção cênica.

A noção de corpo cênico adotada foi influenciada pelos estudos sobre a arte de representar de autores como Rudolf Von Laban, Eugênio Barba e Luís Octávio Burnier. Na combinação de dados colhidos na pesquisa bibliográfica com as experiências pessoais na área de dança, foi possível estabelecer um caminho próprio para a experimentação da construção do corpo cênico.

O processo criativo em dança sensibilizado pela cultura popular é o tema do primeiro capítulo, no qual se apresenta uma discussão sobre a cultura popular e a construção do corpo cênico.

Na construção do corpo cênico está pressuposto a necessidade de treinamento e a elaboração de um texto. A capoeira, forma de treinamento escolhida e o hip hop, subtexto da criação, são apresentados panoramicamente no segundo capítulo, intitulado “Uma questão de identidade”.

O processo de criação como prática experimental é abordado no terceiro capítulo, por meio dos instrumentos utilizados no processo de elaboração: a instalação corporal, a capoeira, a subjetividade, a noção de ação física, o jogo e improvisação, a eucinéica e a corêutica.

E por fim, no quarto capítulo, relata-se um pouco da experiência pessoal da autora e se questiona “Que dança é essa?”, lançando uma reflexão sobre o fazer artístico na linguagem da dança brasileira contemporânea.

³ Antropólogo, etnomusicólogo e professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília.

II - PRIMEIRO CAPÍTULO

**PROCESSO CRIATIVO SENSIBILIZADO
PELA CULTURA POPULAR**

- 1. Cultura Viva**
- 2. A Construção do Corpo Cênico**

BRIZOLA VERTICAL

PROCESSO CRIATIVO SENSIBILIZADO PELA CULTURA POPULAR

De modo geral, este estudo diz respeito à investigação de uma possibilidade de processo criativo em dança, sensibilizado pela cultura popular brasileira. Será preciso explicar “processo criativo”? Provavelmente o termo se auto-esclareça, mas, a esperança de que leigos venham, por um acaso ou não, ter este documento em mãos, faz crer que vale a pena tornar tudo o mais claro possível, deixando subentendido apenas o que não encontramos palavras e omito somente o que, de fato, era melhor não dizer.

Sendo “processos criativos e composição artística” a linha de pesquisa, não há dúvida que cabe elucidar tal assunto, por mais elementar que pareça, para assim, abrir o caminho para a narrativa do processo de criação a que se refere este trabalho.

À sombra de um trabalho artístico está o processo de elaboração, tradução, intertextualidade, criatividade, subjetividade... Enfim, um processo de dar origem à forma, de gerar, produzir, inventar, imaginar. “Implica no surgimento de algo que pode ser uma obra de arte, um processo de vir-a-ser. Nem a matéria nem a forma podem existir separadamente, daí a intraduzibilidade da obra de arte. O ato de criar é uma construção em movimento, processo dinâmico na condição de sempre vir-a-ser”⁴.

Os processos de criação são variados e singulares, mas podem ser entendidos como procedimentos, escolhas e estratégias que envolvem não só criatividade, mas também técnica, estudo, experimentalismo, labuta, intuição, intenção e acasos.

Segundo TAVARES & PLAZA (1998), podemos considerar a existência de fases do processo de criação que, apesar de logicamente separadas, só raramente se

⁴ Apostila de didática do Prof. Júlio Plaza, adquirida no curso de Estética e Semiótica, do Instituto de Artes da Unicamp, ministrado pela Prof. Vera Bonemassou. Cf: Tavares. M. *Processos Criativos com os meios eletrônicos – poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

mostram distintas na prática. Essas etapas são: Apreensão, Preparação, Incubação, Iluminação, Verificação e Comunicação⁵.

Se considerarmos tais conveniências de pesquisa, identificaríamos no contexto deste trabalho a cultura popular e o estudo da construção do corpo cênico como elementos do processo de Preparação. A Preparação, depois da escolha pelo que vai ser feito, é a fase técnica que implica na aquisição de conhecimentos conscientes.

A idéia apreendida na primeira fase requer ser informada; implica na reunião de informação, documentação, investigação e indagação sobre aspectos relativos a essa idéia. Técnicas de pesquisa, pesquisa de campo, leituras (audições ou visualizações etc.). Constituição de repertório. Domínio de métodos e técnicas como meios para alcançar um objetivo ⁶.

Assim, para alcançar o objetivo específico desta pesquisa, iniciamos a investigação na noção de “cultura popular”, não com o intuito de definir o que é cultura popular sob o ponto de vista antropológico, mas considerando o fato de que na arte contemporânea é impossível fugir da interdisciplinaridade.

Em uma situação contemporânea em que a arte se deslocou para o campo alargado da cultura, que é suposto ser abordado pela antropologia, quer tratando dos mesmos temas, quer apropriando de procedimentos antropológicos, quer integrando diretamente no seu seio, produções e práticas provenientes de contextos que os antropólogos tradicionalmente estudam ⁷.

Isso porque uma real compreensão da representação cultural das manifestações escolhidas como fontes de pesquisa é, sem dúvida, um alimento ao processo de criação.

O segundo passo da Preparação se deu na investigação do eixo central do processo de criação escolhido, isto é, a maneira com que o artista pode dispor o seu corpo e transformá-lo em arte.

⁵Os quatro passos: Saturação, Incubação, Iluminação e Verificação, foram elaborados por Hermann von Helmholtz, Graham Wallas e Wilferd A. Peterson. À esta classificação foram acrescentadas contribuições de George F. Kneller. Cf: Tavares, Mônica. *Os processos criativos com os meios eletrônicos*. Mestrado em Multimeios, UNICAMP, 1995.

⁶ Apostila de didática do Prof. Júlio Plaza, adquirida no curso de Estética e Semiótica, do Instituto de Artes da Unicamp, ministrado pela Prof. Vera Bonemassou. Cf: Tavares, M. *Processos Criativos com os meios eletrônicos – poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

1 – CULTURA VIVA

“Breve é a vida”, o homem, o ser biológico, que inevitavelmente é levado um dia pela morte, a mais implacável componente do percurso vital; “longa é a arte”, aquela que, criada pelo mortal, tem finalidade de vencer a morte, de sobreviver aos tempos e, com isto, imortalizar seu criador. E o consegue.

A criação humana, assim entendo a palavra arte usada por Hipócrates, desafia e vence não apenas a morte, mas todas as dificuldades e os limites impostos pela breve vida, desafia e vence as doenças, o envelhecimento, o tempo, a natureza hostil. Seu mais eficaz e abrangente instrumento são os símbolos. Seu universo hoje não se chama arte, terreno específico onde se deve manifestar a mais pura e irrestrita criatividade humana, mas deve ser mais atualizadamente denominado “cultura”.
(BOITELLO JR., 1999: 18)

Que a capoeira é uma manifestação de cultura popular, até quem não conhece acredita, mas e o hip hop? Cultura popular? Cultura estrangeira? Ou será de massa? Não queremos causar polêmica sobre a real origem do movimento. O hip hop é nova-iorquino de mãe e jamaicano de pai, isso não se discute. Não obstante, há poucas linhas atrás, dissemos claramente que essa pesquisa trata de uma investigação de processo criativo sensibilizado pela cultura popular brasileira. Essa problemática não é, exatamente, um contra-senso, trata-se apenas de um olhar profícuo do artista para a cultura popular, no qual, mais do que o limite entre a cultura popular e a cultura de massa, é importante o receptáculo de simbolismos presentes em determinados fatos sociais.

Nesse sentido, compartilhamos com COELHO NETO (1986): “não existe uma cultura popular, ou uma cultura operária, ou uma cultura camponesa ou erudita. Existe a cultura viva e a cultura morta, existe a cultura de consumo (de bens eruditos ou populares ou operários – e consumir é matar), e a cultura de produção pelo indivíduo em grupo, com bens seja de que origem for ⁸”.

É assim que a capoeira e até mesmo o hip hop (apesar de sua estreita relação com os meios de massificação cultural) devem ser entendidos, neste contexto, como manifestações vivas, que permeiam o corpo de dentro para fora e de fora para dentro.

⁷ Hal Foster In DIAS, José. A. B. F. – Arte e antropologia no século XX. Reciprocidade e Sobreposição – Revista etnográfica C. E. A. S. Centro de Estudos de Antropologia Social. Vol 5. nº. 1 J.A.B. Lisboa, 2001

⁸ COELHO NETO, José Teixeira. *Usos da Cultura, política de ação cultural*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1986.

Manifestações de CULTURA VIVA! Talvez cultura popular, folclore ou cultura de massa, porém, as diferenças e limites desses conceitos, aqui, não é o mais importante, já que a complexidade da cultura na atualidade transborda pelos conceitos. Umberto Eco (apud CARVALHO, 2000: 32) até sugere que já não existem mais “diferenças entre tipos de cultura, uma vez que, para sermos realistas, tudo hoje é cultura de massa: do folclore, passando pela cultura popular, à erudita”. CARVALHO (2000), sendo mais otimista, contra-argumenta dizendo que isso pode ser verídico somente em um plano mais geral e que dentro desse complexo universo, temos que distinguir expressões culturais criadas externamente e apenas veiculadas pelos meios massivos de comunicação (expressões de folclore, de cultura popular, de cultura erudita), das expressões nascidas no âmbito interno da indústria cultural.

Observa-se que tanto Umberto Eco quanto Carvalho distinguiram o folclore e a cultura popular. Essa é uma discussão útil para a visão de cultura popular que adotamos.

Segundo Nestor Garcia-Canclini, uma concepção substantiva e ortodoxa de folclore ou de cultura tradicional já não se sustenta, na medida em que o estudo da cultura popular, no momento presente, deve tomar em conta a articulação de diversos fatores sumamente complexos e dinâmicos que, em muitos casos, ameaçam dissolver a delimitação de uma área exclusivamente tradicional. Entre esses fatores encontram-se: a produção cultural vinculada aos meios de comunicação em massa; o turismo; a migração interna; e, muito importante, a diversificação religiosa crescente de nossas sociedades que, colocando à disposição dos indivíduos uma gama muito mais ampla de opções no campo religioso ou espiritual, rompe com um primado histórico do catolicismo como campo simbólico e estético, dominante em muitas expressões culturais tradicionais. Isso sem contar o processo de urbanização acelerada pelo qual passam nossos principais centros habitacionais nas últimas décadas e que acarretaram na inversão, nos últimos vinte e cinco anos, da relação demográfica entre campo e cidade (CARVALHO, 2000).

Canclini (apud CARVALHO, 2000), ainda propõe, em consequência da heterogeneidade e da dinâmica do momento presente, descartar a noção escorregadia de autenticidade, presente na conceituação de vários autores,

sugerindo o critério de “representatividade sociocultural: não importa tanto os objetos, músicas e hábitos tradicionais por sua capacidade de permanecerem “puros”, iguais a si mesmos, como porque representam o modo de conceber e viver daqueles que os produzem e usam”.

Mas, na verdade, essa discussão sobre cultura popular e folclore - neste trabalho - não se faz necessária nesses termos, somente foi utilizada com o intuito de mostrar que o conceito de cultura popular, ao mesmo tempo em que está próximo da idéia de tradição e autenticidade, está aberto para questões que inevitavelmente fazem parte da atualidade, como a cultura urbana e o equacionamento da relação entre cultura tradicional e meios de comunicação de massa.

A cultura de massa é infalível e praticamente inevitável; justamente por essa razão, é um fato que não pode ser desconsiderado na tentativa de se compreender as manifestações populares na atualidade, sobretudo, na urbe.

“(...) Mas há também – e felizmente – a possibilidade, cada vez mais freqüente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso dos instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce sua qualidade de discurso dos “de baixo”, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massa são reutilizadas, o conteúdo não é, todavia, “global”, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressão que associa a espontaneidade própria à ingenuidade popular à busca de um discurso universal, que acaba por ser um alimento da política”

(Milton Santos)

O trecho citado por Milton Santos cai como uma luva para muitas manifestações de cultura viva - inclusive para a capoeira e o hip hop - que se revelam, principalmente, como movimentos de resistência.

Situamos esses e outros muitos movimentos de resistência, em uma “zona de conservação” na qual se configura como um acervo “não só informativo, mas também indutor, propício, portanto a emergências de variáveis versões, patamar fluente e propulsor da criação em arte” (RABETTI, 2000). Isso por que, as

manifestações populares que acontecem no Brasil, em geral, são de origens sincréticas e manifestam uma grande diversidade de elementos de representação, que reelaboram significados para um imenso arquivo de matrizes corporais e sonoras, produzindo música, dança e gestualidade simbólica bastante diversa e em contínua transformação, demonstrando vitalidade e potencial criativo.

E é claro, não podemos ignorar o fato do hip hop e a capoeira acontecerem em um contexto urbano, onde as manifestações populares se configuram em um núcleo simbólico que expressa um certo sentimento de convívio social e de visão de mundo que, ainda que totalmente revestido das modernas técnicas de difusão, é importante, porque revelam em subjetividade: memória, identidade e emoção.

Embebedar a dança contemporânea dessa “potência” é estabelecer uma via de comunicação de mão dupla: apropria-se de “códigos” representativos da manifestação popular (que é de domínio público) para reelaborá-los em determinada linguagem artística, que através da publicação volta ao “público” em uma nova situação, contrastando o “reconhecível” e o incógnito.

RABETTI (2000:12), discutindo o teatro popular, fala sobre esse tipo de relação:

Uma pesquisa desse tipo – amparada em novos conceitos e metodologias e, sobretudo, atenta a sucessivas camadas de interpretação que atravessam a história das manifestações culturais populares – talvez permitisse verificar, sob a aparência de genialidade das raças, das peculiaridades nacionais, ou de espontaneísmos típicos de um povo, a sutil presença de recursos técnicos conservados em acervos e que pressupõem a capacidade de dialogar códigos (persistência) e variáveis (aptas para adequações a novos tempos ou novos sentidos) e que podem propiciar, por vezes, combinações inovadoras.

Tais combinações, inovadoras ou não, refletem traços culturais que podem ocasionar identificação. ROBATTO (1994) diz que “uma pessoa ao ser refletida nos movimentos de uma dança, pode ser despertada para sentimentos arquetípicos da sua condição humana, identificando-se com expressões diversas (...)”. Para a autora, essa identificação é valiosa, porque a “dança distanciada do povo, volta-se para um estéril exibicionismo do virtuosismo técnico do bailarino, baseado em temáticas alienantes, fora da realidade, restringindo sua atuação a um mero

divertimento, deslumbrando o público com movimentos estereotipados e espetaculares”.

Além do resultado estético, o interessante do diálogo da cultura popular e das artes cênicas é a possibilidade de se valorizar a cultura local - neste caso, especificamente o hip hop e a capoeira - como um legítimo depositário de símbolos da cultura humana: do regional, ao brasileiro, ao universal. Segundo Antônio Nóbrega, “todo artista é reflexo de sua obra, da sua época e de sua região. Porém, se a gente transcender o caráter regional através do vigor, beleza e da verdade daquilo que a gente escreve, dança ou compõe, aí sim, se torna universal”⁹.

⁹ Antônio Nóbrega In HADDAD, L. *A presença cênica na obra de Antônio Nóbrega*. Dissertação de Mestrado. IA/Unicamp, 2002.

2 – A CONSTRUÇÃO DO CORPO CÊNICO

O processo criativo sensibilizado pela cultura popular aqui se dá, mais especificamente, no processo de construção do corpo cênico, amparado pela técnica corporal e treinamento que a capoeira pode oferecer, tendo como conteúdo temático o movimento hip hop. Nesse contexto, o corpo cênico é entendido como o cerne de uma composição e por isso, o principal eixo do processo criativo, sendo considerado como o papel que o artista assume no ato cênico, quando este não se limita a uma representação de si, podendo - ou não - assumir o papel de um outro (personagem).

Isto significa que é um corpo munido de capacidade expressiva e simbólica. Mas até aí nenhuma novidade, haja visto que todo corpo é expressivo e simbólico. Por essa razão, no âmbito dessa pesquisa a discussão sobre corpo cênico começa no corpo. No simplesmente CORPO – que precisa ser entendido como a materialidade do ser (uma soma) e como expressão viva e dialética de cultura.

É esse mesmo corpo, carregado de suas marcas e memórias, que por meio da técnica extracotidiana se metamorfoseia em um corpo diferenciado – o material de trabalho do artista cênico. Por sua vez, o corpo diferenciado se torna um “corpo cênico” à medida que passa por um processo de treinamento e assume um texto. Esta é a deixa para entrar em cena a capoeira e o hip hop. A capoeira como treinamento e o hip hop como um subtexto. Mas, antes de falar sobre essas manifestações de cultura viva, revisitemos a idéia de corpo e corpo diferenciado, para facilitar a compreensão do processo de construção do corpo cênico a partir de elementos do hip hop e da capoeira.

2.1 – O CORPO: O PONTO DE PARTIDA

Ao se pensar o corpo, pode-se incorrer no erro de encará-lo como puramente biológico, um patrimônio universal sobre o qual a cultura escreveria histórias diferentes, afinal, homens de nacionalidades diferentes apresentam semelhanças físicas. Entretanto, além das semelhanças ou diferenças físicas, existe um conjunto de significados que cada sociedade escreve nos corpos de seus membros ao longo do tempo, significados estes que definem o que é corpo de maneiras variadas.

(DAOLIO, 1994: 36)

Corpo. A eterna busca da dança. Um corpo. O corpo. “Corpo dilatado”. “Corpo expressivo”. “Corpo-em-vida”. “Corpo íntegro”. Nas artes cênicas o corpo é proeminente, e qualquer expressão cênica exige um corpo para caracterizá-la.

O corpo é a materialidade do ser. Mas, assim como defende MERLAU-PONTY (1945: 177) não é no objeto físico que o corpo deve ser comparado, mas antes à obra de arte:

Um romance, um poema, um quadro, um trecho de uma música são indivíduos, isto é, seres em que não se pode distinguir a expressão do exprimido, cujo sentido só é acessível por um contato direto e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significados vivos e não a lei de um certo número de termos covariantes.

O corpo é a dimensão fundamental do homem, porque ele atesta a sua existência (eu existo em meu corpo), ter um corpo é inscrever-se na cena imperativa da vida e, inaugurar-se como ser humano, inaugurar-se como espaço, no espaço e no tempo. Um – *ser aí* – esta é a primeira contingência que define a facticidade do ser: “Eu tenho um corpo que sou e sou um corpo que tenho” (VENÂNCIO, 2001:77). Essa maneira de ver e entender o corpo na vida é determinante na arte.

Segundo LOPES (1998) o início do século XX foi marcado por uma revolução no mundo das artes cênicas, isso devido a uma mudança no modo de ver o corpo e suas possibilidades expressivas.

A Lei Trinitária de Delsarte reúne o corpo, alma e espírito em um só corpo indivisível, aquele do homem total; isto representa uma ruptura do dualismo que por séculos significou na cultura ocidental fragmentação: de um lado, um corpo que deveria ser modificado e purificado por ser morada de todos os pecados, e por outro, a alma, objetivo maior a ser delicadamente cultivada, porque seria ela a conduzir este corpo pecador à salvação eterna. A luta entre o corpo e a alma ora tem como vencedor o corpo ora a alma; masculino e feminino se degladiam na medida de corpo e alma, santa e demônio, céu e inferno, até que Delsarte abre o espaço necessário para reabilitar o corpo-mente, artífice que cria com inteligência o corpo. Agora já podemos falar dele como unidade, será considerado instrumento que expressa a vida interior, conceito que alcança os movimentos artísticos posteriores dos quais nascem as investigações científicas-artísticas (...) O movimento humano e o corpo que o realiza passam a ser entendido como os principais modificadores instrumentais para uma nova qualidade de vida e de arte, diferenciando-o do passado ¹⁰.

Essa visão “somática” do corpo foi e é referência não somente para o mundo da arte, mas para a filosofia, a terapia, a educação etc.

“Soma” não quer dizer “corpo”; significa “Eu, o ser corporal”. O Soma é vivo: ele está sempre se contraindo e distendendo, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com medo e a raiva à fome e a sensualidade. Os somas humanos são coisas únicas que estão ejaculando, peidando, soluçando, trepando, piscando, esperando, empalidecendo, tremendo, duvidando, desesperando. Somas humanos são coisas convulsivas: contorcem-se de risos, de choros, de orgasmos (...) Os somas são seres orgânicos que você é neste momento, nesse lugar onde você está. O soma é tudo o que você é, pulsando dentro dessa membrana frágil que muda, cresce e morre (...) ¹¹.

Apesar do corpo como uma soma de aspectos que são indissociáveis (CORPO-MENTE-ESPÍRITO) não ser uma idéia nova é possível constatar que na sociedade contemporânea, especialmente do lado de cá do Greenwich, predomina um tipo de pensamento que enxerga o corpo como um material, um simples suporte e veículo da pessoa, concebido como uma matéria imperfeita, corrigível e finalmente dispensável ¹².

¹⁰ LOPES, Joana. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*. Campinas. Unicamp, 1998.

¹¹ HANNA, T. In FREIRE, R. *Soma, Uma terapia anarquista – A Alma é o Corpo*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988: 22.

¹² Cf. DUARTE Jr. J. F. *O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível*. Criar edições. Curitiba, 2001.

A ênfase dada ao pensamento racional em nossa cultura está sintetizada no célebre enunciado de Descartes, “Cogito, ergo sum.” – Penso, logo existo –, o que encorajou eficazmente os indivíduos ocidentais a equipararem sua identidade com sua mente racional e não com seu organismo total Na medida em que nos retiramos para nossas mentes esquecemos como “pensar” com nossos corpos, de que modo usá-lo como agentes do conhecimento.¹³

Daí a necessidade de se continuar reivindicando e ressaltando essa noção de “integridade corporal” em uma atitude na vida e em uma dimensão ainda maior na arte, porque no ato artístico as lentes do instante se focam no fazer e não fazer dos corpos, que nunca param de significar. É nessa “dimensão maior” que se exige do corpo uma inteireza total, para o abandono do corpo cotidiano e o alcance do corpo cênico.

A técnica do corpo está condicionada pela cultura¹⁴. O corpo é expressão de cultura (KOFES, 1985) e não faz cultura no sentido de fazer algo externo a si. São seus movimentos que são chamados posteriormente de cultura (ALMEIDA, 1980)¹⁵. Assim, cultura é também o nome que se dá aos contornos do agir do corpo, no qual estão “inscríticas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca” (DAOLIO, 1994: 39).

Nessa relação entre o corpo e a cultura aparecem as técnicas cotidianas¹⁶ que, em qualquer sociedade, reúnem os modos como o homem usa o corpo. A técnica cotidiana atua no corpo assim como a técnica extracotidiana deve atuar no corpo que se pretende cênico. O corpo é substancialmente utilizado de modo diferente na vida cotidiana e nas situações de representação.

BARBA (1993:31) acredita que as técnicas cotidianas do corpo são em geral caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, ou seja, alcançar o rendimento

¹³ Fritjof Capra In DUARTE Jr. J. F. *O Sentido dos Sentidos: a educação (do) sensível*. Criar edições. Curitiba, 2001: 124.

¹⁴ Cf: MAUSS, Marcel. *As Técnicas Corporais*. In Sociologia e Antropologia. São Paulo, Edusp, 1974.

¹⁵ ALMEIDA, Danilo Di Manno. *Corpo, tecnologia e cultura*. In Lyra, Bernadette; Garcia, Wilton (org). *Corpo e Cultura*. São Paulo: ECA/USP: Xamã, 2001.

¹⁶ “*As técnicas cotidianas são muito mais funcionais quando não pensamos muito nelas. Por isso, nos movemos, nos sentamos, carregamos peso, beijamos, indicamos, assentimos e negamos com gestos que acreditamos “naturais” e que, em vez disso, são determinados culturalmente*”. BARBA (1993: 22)

máximo com o mínimo de energia. Enquanto as técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia.

Podemos entender isso de forma ainda mais simples: no dia-a-dia não é preciso se preocupar em como agir ou utilizar as articulações e musculatura, já na arte se tem a preocupação de atingir uma expressividade particular mesmo quando se quer agir com naturalidade, o que exige um direcionamento do tônus muscular e da energia corporal.

Do mesmo modo como as técnicas cotidianas definem o que é corpo, de maneiras variadas nas culturas e sociedades, as técnicas extracotidianas podem assumir papéis diferenciados na cultura das artes cênicas. O ator-bailarino pode utilizar sua “espontaneidade, o que lhe é natural, segundo um comportamento que ele absorveu desde o seu nascimento na cultura e no meio social a que ele pertence”, ou optar pelas técnicas de aculturação, na qual se renega o “natural” e se impõe um outro modo de comportamento cênico padrão, segundo determinado estilo (BARBA, 1989: 29).

No primeiro caso, a ser considerado nesta abordagem, a técnica funciona como um “dilatador” dos sentidos (no sentido de sentir e de significar), o instrumento que metamorfoseia um corpo em um corpo diferenciado.

2.2 (“UM CORPO DIFERENCIADO: O PROCESSO”

“Um corpo-em-vida é mais que um corpo que vive, um corpo-em-vida dilata a presença do ator e a percepção do espectador”.
(BARBA, 1985: 54)

É sabido e defendido por muitos que, para que a ação teatral possa ser esboçada, são fundamentais três elementos: o espaço vazio, o espectador e o ator.

O espectador é, no caso, o receptor, aquele que recebe, degusta, digere, interpreta. E o artista o emissor, aquele que doa.

FERRACINI (2001:35) dá um bonito depoimento sobre o seu aprendizado acerca do “doar”:

Conheci, então, um jovem senhor mestre. Esse mestre, Luís Otávio Burnier, durante uma aula, numa tarde qualquer entre os anos de 1991 e 1992,

chamou a atenção para um detalhe que nem o tempo nem a transição da adolescência para a fase adulta tinham-me permitido perceber: doar é um verbo bitransitivo e, portanto, quem doa, deve doar alguma coisa a alguém. Ora, se quisermos presentear alguém, primeiramente devemos possuir o presente para dá-lo. Se ofício do ator é doar, comungar com a platéia, ele, como condição primeira, deve ter algo para doar.

FERRACINI (2001) conclui sua reflexão com a frase: “Ser um ator significa doar-se”. Sob esse ponto de vista podemos sugerir que o artista doa seu “soma”, seu corpo. Mas não seu corpo rotineiro, porque esse cada um tem o seu. Para ser instigante, o artista precisa construir um corpo capaz de se projetar e expandir no tempo e no espaço.

A construção desse corpo se dá por detrás da cena, por dentro e por fora do próprio corpo, em um processo de preparação que tem como suporte uma abordagem de técnica extracotidiana. O estado corporal de que se fala proporciona ao artista cênico os códigos necessários para se construir um vocabulário e, mais adiante seu próprio texto.

Esse processo de transformação se dá por meio de duas ações indissociáveis – o fazer e o sentir, que numa dinâmica simultânea (fazer e sentir, fazer e sentir...) fornece uma fina consciência corporal. Essa ampla percepção de si é também a percepção do corpo em relação ao espaço, pois assim como entende MERLEAU-PONTY (1994) ser corpo não é apenas ter o espaço em volta do corpo, é ser no espaço, por que a espacialidade do corpo é o desdobramento do ser corpo.

Portanto, o corpo diferenciado é um estado de consciência e uma “atitude” que se potencializa e desenvolve por meio do treinamento, sendo o meio do caminho entre o corpo “natural” (e social) e aquele que com a plasticidade de suas ações habita e significa a cena.

2.3 – DO CORPO DIFERENCIADO AO CORPO CÊNICO

Na tentativa de encontrar um caminho para se construir um corpo cênico sensibilizado pela cultura popular e com traços da realidade urbana, primeiramente buscou-se o corpo, não puramente biológico, mas numa viva expressão e ação de cultura, no entanto, inóspito para ação cênica. Recorreu-se, então, a uma técnica extracotidiana, que o metamorfoseou em um corpo

diferenciado. Do corpo diferenciado para o corpo cênico restava apenas trabalho e criatividade, isto é, o “como” e o “quê”, ou melhor ainda: o treinamento e o texto.

Treinamento

Tendo por objetivo a preparação do ator, o treinamento explora suas capacidades e trabalha suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Desta forma delinea todo o que e como fazer.

BURNIER (2001: 171)

É através do treinamento que o corpo diferenciado se consolida, à medida que esta prática direcionada possibilita o aumento do grau de complexidade do corpo e de percepção deste, sendo um instrumento de registro de técnicas corpóreas e de auto-avaliação de recursos expressivos.

Aliando-se a noção de técnica extracotidiana ao treinamento corporal, acontece a transição do corpo “comum” para o corpo “diferenciado”, que além de fisicamente adaptado, materializa um certo impulso criador.

O treinamento acontece através da execução de um conjunto de ações com um dado objetivo. O exercício, apesar de ter sua eficiência caracterizada pela fisicalidade, não deve ser realizado como atividade puramente mecânica; a noção de corpo integrado, exposta anteriormente, deve estar presente para que seja possível uma reconstrução da integralidade orgânica sem o abandono total da organicidade natural.

Os treinamentos são os próprios processos de educação, que consistem numa “adaptação do corpo ao uso deles” (MAUSS, 1992:472). Isto posto, conclui-se que o treino consiste em uma prática de aprendizado, que possibilita o auto-conhecimento e novas descobertas. Ao passo que auto-conhecimento propicia ao artista cênico o domínio de suas ações, as novas descobertas revelam possibilidades de expressão e criação. Ambos os elementos, adquiridos por meio de um treinamento consciente e adequado, são os responsáveis pela estruturação do corpo diferenciado que, para o artista, representa a possibilidade de construir, através do corpo, sistemas de significação - os quais, ao serem elaborados e formatados, constituem o texto.

Texto

A palavra texto, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa “tecendo junto”. Neste sentido não há representação que não tenha “texto”. Aquilo que diz respeito ao texto (tecedura) da representação pode ser definido como dramaturgia. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama.

(BARBA E SAVARESSE, 1995).

Partindo de considerações acerca dos conceitos de ação física e dos estudos labanianos, somadas à visão de um corpo total, adotamos o termo ação corporal para designar a principal chave e recurso do trabalho cênico, ou seja, a unidade mínima do artista cênico.

A ação corporal é em si um meio para transmitir e declarar um conceito estético que contém emoção. Pelo movimento do corpo esta “imagem sempre inacabada” exprime o que de outra forma seria inexpressável, porque ele se limita a expressar de forma tal, que não somos mais que ele próprio (LOPES, 1998: 20).

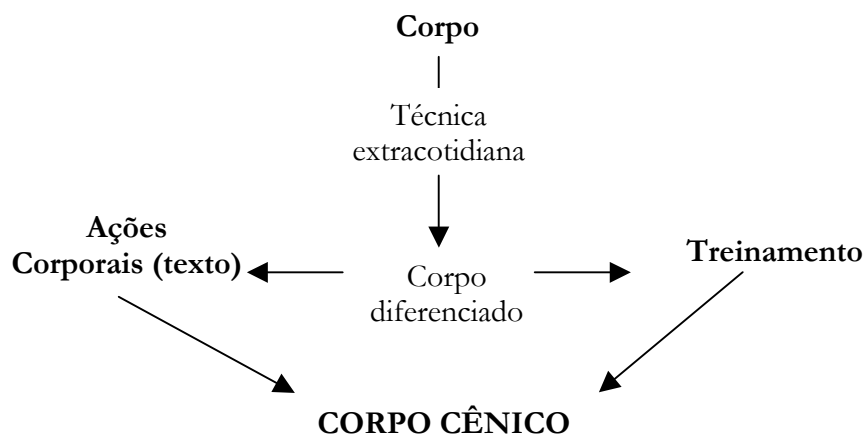
*“O movimento no corpo que dança é transitoriedade e traço que deixa marcas;
impulso e contenção; é velocidade e lentidão; é imobilidade e ação”*
(DANTAS, 2000).

Entendendo a ação corporal como unidade de base do trabalho de representação cênica, a criação da obra passa pela construção de uma sequência de ações corporais ligadas umas às outras, formando novos sistemas de significação.

O corpo diferenciado, que foi tecnicamente preparado para dilatar o potencial de comunicação do artista, ao assumir este sistema de significação o transforma em seu texto, isto é, o conteúdo de sua mensagem.

A mensagem é encarnada no corpo, também por um processo laborioso, como o treinamento. Após receber o acabamento final, o meio (corpo) se transforma em mensagem (texto) e vice-versa. Surge então o corpo cênico em potencial, que no ato de publicação (apresentação) se assume como tal à medida que o artista atua, emitindo sua mensagem – e que o espectador presencia e interpreta, atribuindo o significado final.

2.4 – O CORPO CÊNICO



Como mencionamos anteriormente, a **técnica extracotidiana**, nesta abordagem, não age no sentido de anular o corpo já existente; o corpo entre sua realidade e sua essência secreta é o objeto-sujeito de trabalho. “O corpo é nossa memória arcaica, nele, nada é esquecido, cada acontecimento vivido deixa no corpo sua marca profunda” (LELOUP apud KUNH, 2002). Entre elas, as marcas da cultura, essa teia complexa que liga e identifica corpos. Na dança contemporânea não é preciso negar o próprio corpo para se atingir formas idealizadas, o que se tem é o que se é e a metamorfose acontece a partir daí.

A técnica extracotidiana age no sentido de “enaltecer”, de colocar o corpo que se tem e que se é em uma outra dimensão, na qual um corpo comum seria algo pequenino e franzino. Estando esse “outro corpo” instaurado – **o corpo diferenciado**, no qual o nível de concentração é elevado e a percepção está aguçada, o **treinamento** é utilizado para habilitar e motivar o ator-bailarino à **criação**, que encontra refúgio nos **laboratórios**, onde a subjetividade se alia à técnica para evocar construções poéticas que se apresentam por meio das **ações corporais**.

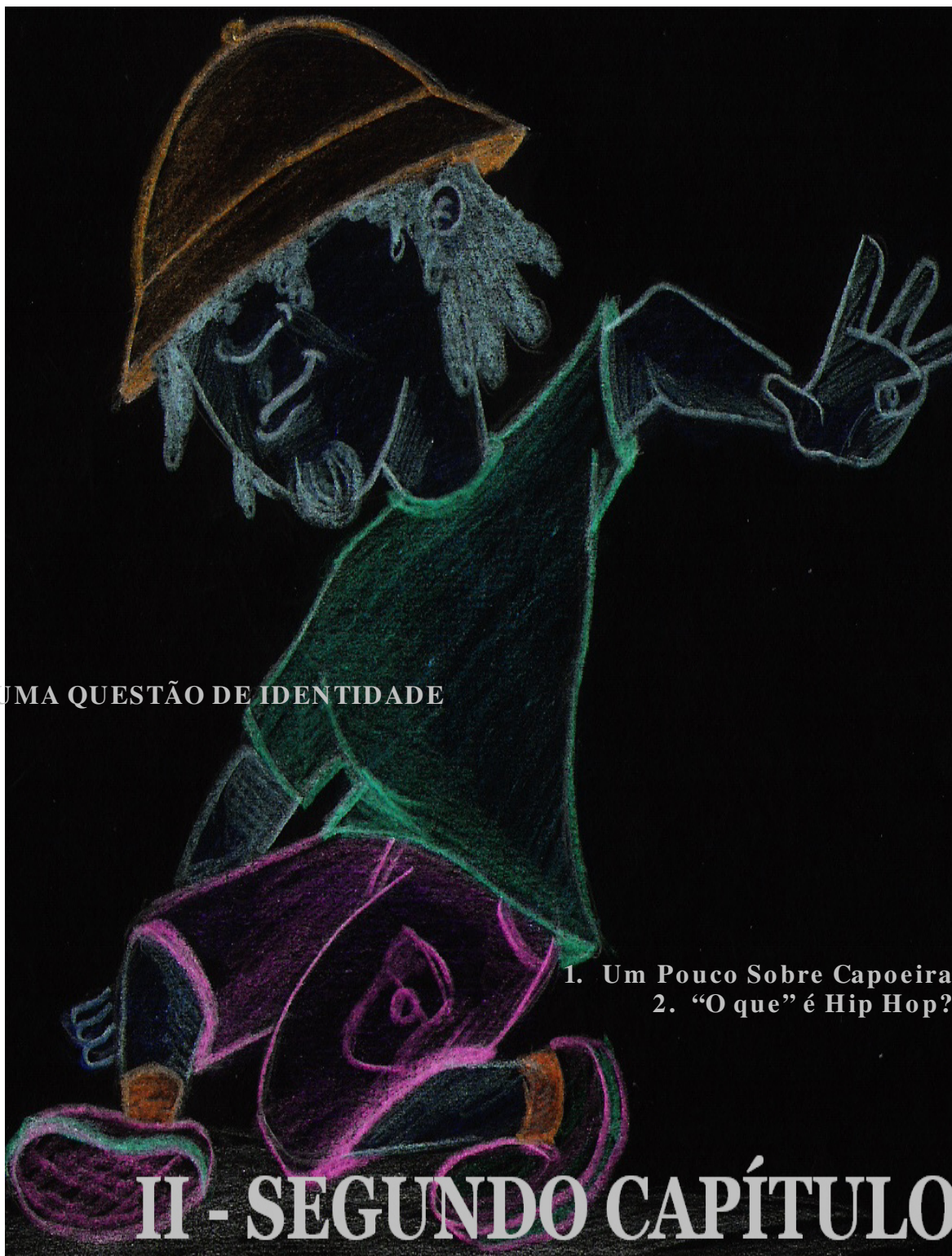
Esta motivação não depende somente de imagens ou sentimentos, é uma ação concreta, que nasce de uma intenção que provoca um élan, que engendra o impulso que engenha o movimento em um determinado ritmo, que ganha significado a partir de sua relação com o espaço (corêutica) e de suas qualidades (eucinéica).

Por sua vez, essa primeira intenção é estimulada pelo **conteúdo temático**, e isso pressupõe prévio estudo e investigação, o chamado processo de **preparação**.

Contudo, as ações corporais ainda não representam o fim, aliás, ainda é o meio de todo o processo, elas são uma espécie de “letras de um alfabeto”, que precisam ser combinadas para ganhar segundos sentidos. A **composição**, isto é, a tecedura das ações, cria o texto dramático, que é “essencializado” pela subjetividade, possibilitando o lugar/momento para o **corpo cênico** ser/estar.

O corpo cênico é, então, o que entremeia o artista cênico e o espectador, é obra inacabada que cria uma realidade em moção (emoção). É a vida que habita e significa a cena por sua representação, é a matéria transfigurada e formatada; o caminho pelo qual se expressa a linguagem do indizível¹⁷; o meio e a mensagem; o conteúdo e a forma.

¹⁷ ROBATTO, L. *Dança em processo, a linguagem do indizível*. Salvador, Centro editorial da UFBA, 1994.



UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE

1. Um Pouco Sobre Capoeira
2. “O que” é Hip Hop?

II - SEGUNDO CAPÍTULO

EDILSON

UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE

*“pode me chamar do que quiser que eu não ligo/racista, revoltado,
sei que eu não sou nada disso/pertenço a uma raça sofrida, vivida
que acredita que ainda há paz que sorri pra vida/que curte rap,
samba, blues, reggae e outros mais, cultura afro-brasileira se
entregar já mais/seja você mesmo um negro guerreiro, ·posse
mente zulu 100% preto [...]”*

*Ilê Ayê, Olodum e ai mano Brown, trio elétrico Bahia, carnaval, Ivo
Merelis, Jamelão e ai mangueira/luta marcial **JOGAR
CAPOEIRA** / negra mulher preta Dandara, Leci Brandão,
Juvelina, Ivone Lara, cabelo rasta, dança afoxé, Anastácia e
Benedita muito axé, Djavan e o seu som genial, o rei do balanço
mestre James Brown / também falando de maninhos que não
aceitam um revide, aqui vai o nosso alo pra Dj Hum e Thaide-e a
reunião da grande massa black·acontece aqui nos versos do nosso
rap-na intenção de ver um dia o negro sorrindo (...)”*

(Rappin Hood / Possemente Zulu, Musica: Sou Negrão)

No âmbito desse trabalho, consideramos o hip hop e a capoeira como parentes longínquos que finalmente se encontram e passam a co-habitar em um mesmo tempo-espço. O “DNA” que os identifica como sendo de uma mesma “linhagem” é o fato de ambos serem manifestações de origem negra e de terem nascido de uma mesma necessidade: a de se criar mecanismos coletivos de identificação e resistência. As particularidades dessas manifestações serão oportunamente especificadas, sem fugir demasiadamente do motivo central dessa pesquisa. Vale a pena lembrar que o hip hop e a capoeira são utilizados de maneiras complementares na pesquisa: o primeiro surge como um “contexto temático” enquanto o segundo oferece, principalmente, recursos técnicos corporais. Ambos alimentam o processo criativo, mas em níveis diferenciados, apesar de a ancestralidade comum tê-los aproximado de forma representativa.

A cultura é mais que particularismos simbólicos, consistindo em campo de mediações simbólicas pelas quais um grupamento humano compreende/entende o real. Essas mediações simbólicas são o fundamento de uma questão que não é nova – a questão da identidade.

Em uma interpretação culturalista, os elementos da cultura negra – entendida como cultura que resiste ao processo de aculturação – se incorporam

como “sobrevivências” (Cf: BORGES PEREIRA, 1994). Embora tenham surgido em tempos muito diferentes, a capoeira e o hip hop foram resignificados no presente, como afirmação da identidade cultural e, sobretudo da identidade negra, apesar de, na atualidade, recrutar um público variado.

Sobre esta questão podemos valorar as palavras de MENDONÇA (s/d) ao argumentar:

A questão da identidade social e cultural no espaço urbano contemporâneo encontra-se marcada pela questão da diversidade e fragmentação. A metrópole é palco de uma diversidade de estratégias de dominação, negociações e disputas de poder que põem em movimento sistemas simbólicos heterogêneos através dos quais as relações de poder se desenvolvem. A heterogeneidade cultural e a diversidade de modos de vida, transcendendo as fronteiras de classe social ou mesmo nacionais, tornam difícil, senão equivocado, definir a priori os vínculos de solidariedade e as possibilidades de comunicação entre os diversos segmentos sociais. O próprio espaço urbano vai sendo recortado e vai ganhando novos significados através das ações individuais e coletivas.

É possível notar que MENDONÇA considera que a identidade étnica, como uma forma de identidade cultural, é construída na relação ou comunicação entre grupos e definida pela auto-identificação e identificação por “outros” de determinada sociedade ou segmento social, tomando por base a reivindicação de uma ancestralidade e de uma cultura comum.

Nesta pesquisa, acredita-se que a capoeira e o hip hop, como expressões de cultura viva, carregam em seu seio o fenômeno da “identidade”, capaz de gerar um núcleo cultural específico, isto é, um universo próprio, uma cultura dentro de outras culturas. Entretanto, o que de fato interessa nessa abordagem é como essa “identidade cultural” se materializa, ou melhor, a maneira com que “essa cultura se faz no corpo que faz a cultura”¹⁸.

A maneira com que a capoeira se faz no corpo que faz a capoeira. A maneira com que o hip hop se faz no corpo que faz o hip hop. Esse é o nosso material de trabalho.

¹⁸ Conferir a relação corpo e cultura no sub-capítulo “CORPO: o ponto de partida”.

É interessante observar que os corpos que habitam a capoeira de um lado e o hip hop de outro, são corpos em constante movimento/ritmo. O capoeirista e o participante do movimento hip hop arrastam essas manifestações do seu momento “ritualístico” (a roda, o baile, um encontro) para o dia-dia. Um participante do movimento hip hop é sempre um participante do hip hop, seja comendo, andando, conversando. Reparem em um capoeirista levando um susto na rua, é esquiva¹⁹ na certa.

KATZ (1994:138) comenta que o movimento, quando se produz, produz a identidade do corpo que o produz. É o que podemos verificar no hip hop, na capoeira e na dança. Mas será que é possível produzir, ou melhor, reproduzir a “identidade” ou “traços da identidade” do outro, isentando-se de estereótipos?

Esse é o trabalho do artista que se propõe a trabalhar com o teatro popular ou dança brasileira contemporânea. Como já dizia o poeta Solano Trindade, “nossa função é pesquisar na fonte e devolver ao povo em forma de arte”.

¹⁹ Defesa de capoeira

1 – UM POUCO SOBRE CAPOEIRA

Existem diferentes versões e muitas controvérsias sobre a origem da capoeira. No entanto, faremos uso da teoria mais conhecida e plausível. Dá-se o nome de capoeira a um jogo de destreza que tem as suas origens remotas na África *bantu*, região onde hoje estão localizados Congo e Angola.

Segundo REGO (1968), um importante estudioso da capoeira, a palavra capoeira vem do vocábulo *caá-puêra* que significa mato miúdo, ou então do vocábulo *có-puêra* que significa roça que deixou de existir – indicando o local em que a prática da capoeira se desenvolveu, onde possivelmente os escravos se escondiam. Daqui, já podemos concluir: uma prática corporal desenvolvida no Brasil por negros cativos.

Um importante apontamento sobre a origem da prática da capoeira é a imitação da natureza²⁰. Nas palavras de REGO: “Assim imitando gatos, macacos, cavalos, bois, aves, cobras etc. os negros descobrem os primeiros golpes dessa luta”.

Provavelmente essa prática de observar animais tenha sido um costume trazido pelos negros da África. Por isso, alguns capoeiristas e pesquisadores afirmam que a origem da capoeira está no N’golo, um ritual de passagem africano que imita os passos da Zebra.

Deste modo, a capoeira pode ser entendida como uma luta disfarçada de dança ou mesmo como uma dança guerreira.

²⁰ O Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva também discute essa hipótese no seu trabalho de livre docência: “*A justificativa de que a capoeira foi criada imitando-se os animais indica uma possibilidade de utilização de repertórios expressivos, ou saberes corporais adquiridos por processos miméticos, trazidos na bagagem corporal e cultural das etnias que aportaram no Brasil. Indica também que este fenômeno faz parte do processo de conhecimento do mundo. Portanto, amplia-se a idéia simplista de imitação de animais para um campo mais complexo de conhecimento, em que participam outros elementos como a hibridação, a inter e multi-culturalização. A presença da mimese, de processos de bricolagem e de resultantes híbridas pode ser constatada até hoje nas construções das manifestações populares, assim como nas mais diversas construções artísticas de todas as culturas que têm influência na cultura dos povos de África e de seus Afros-descendentes.(...) Por isto acreditamos que no lugar de uma pretensão deliberada de imitar os animais e de trazer esta imitação para o jogo, tal processo ocorreu de forma mais complexa e natural, envolvendo o processo de conhecimento do mundo natural e de representações simbólicas, que em seu bojo contém um desenvolvimento tanto de elementos técnicos como de poéticos*” (SILVA, 2004: 42)

Assim como outras práticas culturais, a capoeira sofreu e vem sofrendo constantes transformações. A principal delas foi a criação de normas em virtude da utilização da capoeira como uma prática de ensino e de formação de grupo.

Mas foi a partir de 1930 que a capoeira sofreu transformações decisivas. Ela se dividiu em duas ramificações: a capoeira angola e a capoeira regional.

A Capoeira Regional foi criada por Manuel dos Reis Machado (1900-1974), o Mestre Bimba, em 1932, quando fundou o “CENTRO DE CULTURA FÍSICA E LUTA REGIONAL”, unindo à capoeira golpes de lutas marciais como o Boxe, Karatê e o Jiu-Jitsu, e também movimentos de samba-de-roda e batuque.

Segundo vários autores, mais do que aspectos técnicos, a ruptura consiste em uma adaptação à sociedade da época. Assim, a Academia de Mestre Bimba foi a primeira a receber autorização oficial para o ensino da Capoeira, em 1937, ano da decretação do Estado Novo. Em 1995, Mestre Bimba recebeu título de Doutor *Honores Causa “Postem Mortem”* pela UFBA.

Em contrapartida, a Capoeira Angola teve, como principal líder, Vicente Ferreira Pastinha (1909-1981), o Mestre Pastinha, que na década de 40, fundou o Centro Esportivo de Capoeira Angola, dando origem à atual noção de capoeira angola.

Dizem que Mestre Pastinha desaprovou as modificações feitas por Bimba e consolidou a capoeira angola como a prática mais próxima da desenvolvida pelos escravos. Obviamente, a capoeira angola não é a mesma capoeira praticada pelos escravos, mas preserva importantes elementos da tradição, como a característica de um jogo rente ao chão.

*“O bujão, o bujão, o bujão capoeira
de angola é jogada no chão”
(Domínio Público)*

Mestre Pastinha, assim como Bimba, formulou um sistema para a prática da capoeira, um sistema que vigora (com algumas modificações) entre os alunos e os alunos de seus alunos.

Neste trabalho, procuramos olhar para a capoeira de forma geral, sem traçar diferenciações entre a angola e a regional, até porque a complexidade da capoeira

não se limita a essa divisão: a capoeira se ramificou em diversas formas, variando segundo o mestre, cidade e etc.

Todavia, tivemos contato com duas linhas de abordagem da capoeira, relevantes para esse estudo: a praticada no grupo Semente do Jogo de Angola, do Mestre Jogo de Dentro, e a estudada pelo Professor Eusébio Lobo (Mestre Pavão), formado pelo Mestre Bimba.

Dessas duas vivências, e amparados por uma discussão sobre capoeira de Alejandro Frigerio²¹, podemos sistematizar, em forma de pontos, algumas das principais características da capoeira que foram apreendidas neste processo de pesquisa.

✕ “Mandinga” e “Malícia”: quase todos os autores e praticantes são unânimes em admitir que este é um dos “fundamentos” da capoeira – a habilidade de surpreender o adversário, de “fechar-se” e evitar ser apanhado de surpresa pelo outro. De florear e incrementar o jogo, mas com muita astúcia, leveza e precisão. É a magia do jogo.

✕ Complementação: os dois jogadores ficam atentos aos movimentos um do outro e sempre deslocam, atacam ou se defendem em reação ao que fizer o adversário ou para provocar determinado movimento deste. Joga-se sempre perto do outro e respondendo seus movimentos através de ataques, defesas e contra ataques. Os capoeiristas não devem entrar em choque direto, porque assim a harmonia do jogo será rompida. É preciso contribuir para criar essa harmonia desenvolvendo o próprio jogo, mas deixando que o adversário possa fazer o seu próprio. É preciso jogar e deixar jogar.

✕ “Violência pacífica”: Capoeira é Jogo. Mas não se engane, é luta também. A capoeira é uma prática que vem munida de toda uma ideologia e ética que não permite violência gratuita. Porém este jogo não é brincadeira.

✕ Complexidade dos movimentos: A capoeira além solicitar do jogador muita destreza e desenvoltura corporal em termos de habilidade física, tem uma estética própria, e este é um ponto importante de se valorar, porque é um dos

²¹ FRIGERIO, Alejandro. *Capoeira: de Arte Negra a Esporte Branco*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. N. 10, Vol. 4. Junho/1989.

aspectos da capoeira que mais está se perdendo com a incorporação de elementos e modelos provenientes das artes marciais e/ou da ginástica esportiva. A expressão do rosto, o movimento do corpo, a ginga mais dançada, tudo isso é parte importante dessa estética (quase impossível de descrever adequadamente por escrito), que reflete fielmente sua origem social e cultural.

✕ O Caráter de Jogo: “O jogo é uma ação ou uma atividade voluntária, realizada dentro de determinados limites fixados de tempo e de lugar, de acordo com uma regra livremente aceita, mas imperiosa, provinda de um fim em si mesma, acompanhada por um sentimento de tensão e alegria e de uma consciência de ser algo diferente da vida corrente” (CALLOIS, 1967). Por essa característica, o momento do jogo da capoeira é repleto de uma magia ritualística, na qual se alia técnica (códigos pré-estabelecidos) e criatividade (improvisação).

✕ Teatralidade: Este é um aspecto que mais caracteriza as capoeiras mais tradicionais – a dramaturgia do jogo. As expressões do rosto, os movimentos das mãos, fingimento de medo e distração, a alegria, convidando o adversário a jogar ou distraindo a sua atenção; a maneira como certas canções são gestualizadas; tudo isso também faz parte da essência da capoeira. No desenrolar do jogo, os praticantes simulam estar feridos, amedrontados ou encarnar personagens; jogam com se prestassem o corpo ao próprio Besouro Mangangá²².

²² Personagem lendária da capoeira

2 – “O QUE” É HIP HOP?

Na verdade, o “o que” importa menos do que “como” o movimento hip hop se manifesta como expressão de cultura popular urbana, podendo contribuir no processo de criação em arte contemporânea. Todavia, só é possível chegar a essa compreensão se considerarmos o que o hip hop representa hoje em São Paulo e, para isso, é preciso olhar para trás, não muito atrás, apenas o suficiente para entender como uma manifestação norte-americana assume papel de representante de uma camada expressiva da juventude paulistana.

O hip hop é uma mistura de movimento negro, social, juvenil e cultural, que surge no final dos anos 70, nos bairros pobres de Nova Iorque, chegando ao Brasil no início dos anos 80, diretamente para as periferias dos grandes centros urbanos, especialmente São Paulo, onde incorpora inúmeras características nacionais, sem abandonar o caráter de denúncia, crítica e questionamento das causas e consequências das injustiças sociais (GUIMARÃES, 1998).

O hip hop relata de forma clara e direta a vida daqueles que sobrevivem segurando firme nas margens da cidade e da sociedade. Sem rodeios ou romantismo, a verdade é expressa nua e crua.

Poderíamos facilmente definir o Movimento hip hop como a união de três formas de expressão: o rap – o canto falado e o som mecânico dos Dj’s; o grafite – as “superfícies alteradas”; e o break – a dança de rua. Porém, as vivências do decorrer da pesquisa e experiências anteriores, fazem crer que, além disso, o hip hop é um modo, um estilo, um jeito, um grito e um sorriso daqueles que acreditam no poder das cores, rimas e ritmos criados, utilizados e manifestados por pessoas que formam uma comunidade, justamente por ter o rap, o break, o grafite, um deles ou todos eles em comum, em um contexto urbano, excludente e marginal.

Periferia é periferia... Em qualquer lugar!
(Racionais, 1999)²³

O citado trecho da música “Periferia é Periferia” do grupo RACIONAIS é bastante apropriado para compreender como e por quê o movimento hip hop, nascido nos guetos do Estados Unidos da América, tão bem se instalou nas periferias do Brasil.

Marginalidade, desemprego, empregos mal remunerados, más condições do ensino público, discriminação racial, jovens pelas ruas, drogas e violência. Essa é a realidade a que não só o negro brasileiro, mas também o norte americano, foi submetido. As semelhantes situações não são, obviamente, uma simples coincidência: ambos os países possuem as chagas de um sistema escravocrata para construção da nação.

Assim como São Paulo aparece como um abrigo para os desapossados de qualquer riqueza material e atraiu milhares de migrantes à procura de melhores condições para viver, Nova Iorque, no início e meados do século passado, transformou-se num grande caldeirão humano, onde se concentraram diferentes culturas que, em um momento propício, fundiram-se, dando origem ao hip hop.

A situação de marginalidade vivida por uma parte da população e a diversidade cultural foram dois fatores importantes. Além destes, a estremecedora agitação do movimento negro liderado por nomes como Malcom X e Martin Luther King e, posteriormente, pelos Panteras Negras.

A Organização Black Panthers exercia forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. Boa parte destes valores foram resgatados pelos membros do hip hop, principalmente no Brasil, para combater os abusos de poder exercido pela instituição policial contra os negros ²⁴.

No mesmo período em que o movimento negro se “adiantava”, a Guerra do Vietnã acontecia e fazia pipocar nos EUA inúmeras agitações políticas, que também exerceram influência na formação do movimento hip hop.

²³ Racionais Mc's. *Periferia é periferia. Sobrevivendo no Inferno*. Gravadora Casa Nostra

²⁴ PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho Do Rap*

É nesse contexto político e social que se acende a brasa que, um pouco mais tarde, incendiaria as ruas na forma de hip hop. Nos guetos da cidade as inquietações políticas vão tomando corpo, voz e cor à medida que são manifestadas coletivamente; assim, em um efeito quase simultâneo, nascem as três formas de expressão que, ao serem unidas, constituíram a base da cultura de rua – hip hop²⁵.

2.1 – RAP: RITMO E POESIA

Acompanhando toda essa agitação política, a música também se transformava refletindo a identidade do negro norte-americano através de ritmos como o *soul* e o *funk*. Esses ritmos fertilizaram o solo musical de onde brotaria o rap.

Mas, para compreendê-lo enquanto ritmo e poesia é necessário ir mais longe na história e chegar nas tradições orais africanas.

A ancestralidade do Rap está, provavelmente, na África Ocidental, onde o canto faz parte das tradições culturais transmitidas oralmente. Essa herança cultural permaneceu viva no continente americano, onde os negros submetidos ao trabalho forçado em condições desumanas, cantavam para denunciar e mitigar seu sofrimento (SPOSITO, 1994). Apesar do fim da escravidão, as condições do homem negro na América ainda necessitavam ser delatadas e enternecidas.

PIMENTEL (1997) acredita que a cultura dos griots - contadores de histórias que carregavam na memória toda a tradição das tribos africanas – também influenciou a cultura negra americana, que acabou culminando no rap.

À ancestralidade africana o rap aliou a tecnologia e a modernidade do Ocidente para criar a sua base sonora (GUIMARÃES, 1998). A tradição africana, trazida pelos negros para a América, ficou muito viva tanto nos EUA como na Jamaica onde, em meados da década de 60, acompanhava os "*Sound Systems*"²⁶ que eram colocados nas ruas dos guetos jamaicanos para animar os moradores.

Na Jamaica, os “operadores” do *Sound System* costumavam recitar versos improvisados sobre versões *dub* (espécie de remixagem artesanal) de seus reggaes

²⁵ Alguns autores e participantes do movimento consideram a base da hip hop como sendo 4 (mc, dj, grafite e break).

²⁶ Aparelhagens de sons móveis que tocavam música nas ruas.

prediletos, mandando mensagens políticas e espirituais enquanto tocavam as predileções do público. Devido a uma crise econômica e social que se abateu sobre a ilha, muitos jovens imigraram para os EUA, entre eles alguns operadores, como Kool Herc.

Em Nova Iorque, o reggae foi substituído por ritmos americanos, o funk e o soul. Kool Herc ficou conhecido pelas festas de rua que promovia com o mesmo equipamento que utilizava na Jamaica, nas quais cantava seus versos sobre temas instrumentais mais populares no Bronx. Como os trechos usados como base (chamados de *break's*) eram curtos, ele teve a idéia de usar um *mixer* e dois discos idênticos para repetir um mesmo pedaço de música.

Em 1982, Afrika Bambaataa realizou as primeiras experiências de introdução de novos equipamentos e efeitos musicais ao rap, utilizando os *groove*²⁷. Assim, o Dj introduziu-se na cultura rap como “protetor” desse estilo musical, enquanto as *pick-ups*²⁸ representaram os instrumentos musicais, através de técnicas como *scratch*²⁹ e a sobreposição de trechos das músicas e o *back-to-back*³⁰.

Alguns pesquisadores e participantes do movimento consideram que o hip hop é formado por quatro bases e não somente três, sendo a discotecagem uma manifestação autônoma. O trabalho do DJ e a do MC surgiram como dois elementos complementares que evoluíram simultaneamente; não são necessariamente a mesma coisa, mas é o conjunto que compõe o rap.

Emergem quatro nomes fundamentais na base de uma linhagem de distintos selectors, todos residentes no Bronx: DJ Kool Herc, cujo domínio se instalava na parte oeste, enquanto Afrika Bambaataa reinava na Bronx River East, DJ Breakout instalado ao norte e Grandmaster Flash ao sul, incluindo as zonas centrais (...). O DJ Dave Davey DCook explica o sucesso do novo estilo: "O rap pegou porque oferecia aos jovens de Nova York a chance de se expressarem livremente (...), era uma forma de arte acessível a qualquer um. Você não precisa de um monte de dinheiro ou de equipamentos sofisticados para rimar. Nem precisa fazer um curso. (...) O rap também se tornou popular porque oferecia desafios ilimitados. Não havia regras, exceto ser

²⁷ Combinação de sons e silêncio dentro de uma base rítmica, geralmente executada por bateria e baixo elétrico.

²⁸ Aparelho para tocar LP de vinil

²⁹ Técnica utilizada no rap, na qual um LP de vinil é manipulação no toca discos através de oscilações que produzem ruídos dentro de padrões rítmicos.

³⁰ Técnica que utiliza um trecho emprestado de outra música repetindo-o, como base rítmica e harmônica.

original e rimar na batida da música. Tudo era possível. Fazer um rap sobre o homem na lua ou sobre quão bom um DJ é ³¹.

As festas de rua eram uma das poucas alternativas de lazer dos para os jovens dos guetos. Então, o rap surge como uma grande alternativa para os afros-descendentes. O Ritmo junto à poesia (Rhythm and Poetry).

No Brasil, o apelo do rap para a juventude é a projeção de uma identidade marcada pela marginalização social, embora, a esta altura, já tenha conquistado espaço entre jovens de diversos segmentos sociais, especialmente depois do sucesso do grupo paulistano Racionais Mc's e mais recentemente do rapper carioca D2.

Mesmo sendo um estilo de música, o Rap não se reduz a um mecanismo habitual da sociedade de consumo ou mercado jovem. A fala cadenciada junto a base musical semelhante, faz da palavra poética grande força de comunicação. A linguagem expressiva que constitui a música Rap faz denúncia à dominação entre raças, exclusão social, violência, drogas, combinando em síntese a condição de ser negro, jovem e excluído.

2.2 – BREAK: A DANÇA DE RUA

Na mesma época em que o rap se desenvolvia, outras manifestações artísticas se desenvolviam nos guetos americanos, seguindo caminhos paralelos e simultâneos. Como o break, uma dança de rua, também surgida nos guetos nova-iorquinos com a contribuição dos afros-descendentes e dos hispânicos.

As ações corporais que compunham o break refletiam, além da relação direta com o ritmo e corporeidade cultural, os corpos debilitados dos soldados que voltavam da guerra do Vietnã, denunciando simbolicamente a insatisfação com a política e a guerra. Um dos movimentos mais conhecidos do break simula as hélices de um helicóptero, instrumento de guerra muito utilizado na época.

Essa dança acabou por ser transformar numa forma sutil de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão (ROCHA, DOMENICH e CASSEANO, 2001), isto é, a sublimação do sentimento que, em geral, se manifestava na forma de brigas e violência entre as gangues dos guetos. O Dj Afrika Bambaataa, um dos

³¹ PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho Do Rap*.

pivôs da consolidação do movimento, fez essa leitura do break e passou a incentivar a prática por meio de festas e disputas. Evidentemente as brigas entre gangues não tiveram fim, mas o break se popularizou por toda a cidade e até fora dela.

O termo b. boy (e b. girl), que designa o dançarino de break, quer dizer garoto (ou garota) que dança no break da música.

O corpo que dança o break se assume como desafiador de si próprio, o que exige muito treinamento. A qualidade estética abordada nesse estilo sugere freqüentemente um corpo-máquina, através de movimentos robóticos, muitos elementos da mímica podem ser identificados e a influência da ginástica olímpica e capoeira é evidente.

2.3 – GRAFITE: SUPERFÍCIES ALTERADAS

O grafite é a arte de desenhar e escrever em muros, paredes e qualquer espaço vazio da cidade. O grafite surgiu inicialmente como TAG (assinatura). Em meados da década de 60, os jovens dos guetos, também de Nova York, "pichavam" as paredes com seus nomes.

Tem-se notícia do "pichador" (*writer*) "Taki 183" que, no início da década de 70, passou a espalhar sua marca por toda a cidade de Nova York e iniciou uma verdadeira guerra com outros "pichadores" para ver quem assinava o maior número de paredes possível, nos lugares mais difíceis³². Nesta época, o TAG passou a ser usado pelas gangues de jovens, como código para demarcação de território dentro do gueto.

O estilo do grafite delineou-se com letras quebradas e garrafais para chamar a atenção e dificultar o entendimento de outros que não pertenciam às gangues.

Foi um jovem, conhecido como DJ Kid, que introduziu o desenho ao TAG no início dos anos 70. Um outro jovem, Phase 2, criou painéis coloridos para transmitir mensagens positivas. Este é considerado o inventor do grafite (no hip hop) propriamente dito³³.

³² LARA, Arthur Hunold. *Grafite: Arte Urbana Em Movimento*. ECA/USP. São Paulo, 1996.

³³ PIMENTEL, Spensy. *O Livro Vermelho Do Rap*.

O objetivo dos grafiteiros ampliou-se com a invenção desses painéis coloridos, que lhes davam a oportunidade de elaborar as mensagens a serem emitidas. Desta forma, ocorreu o aperfeiçoamento artístico desses jovens, que a partir da simplicidade do TAG, desenvolveram um estilo próprio desta arte de rua.

De início o grafite significou a invasão das áreas nobres das grandes cidades por aqueles que viviam segregados nos guetos e subúrbios pobres, que deixaram os sinais visíveis de sua presença através dos muros e paredes pintadas; se os brancos de Nova York nunca visitavam as partes negras ou hispânicas da cidade, o grafite foi uma espécie de visita, de invasão simbólica do centro da cidade, encontrada pelos jovens negros e porto-riquenhos ³⁴.

2.4 – A CULTURA DAS RUAS DO MUNDO

A cultura hip hop – afinal, a cultura não é propriedade da academia, do governo, da burguesia – pertence àquele que é capaz de produzi-la. Então, se constata um fenômeno sociocultural em que, rejeitando a sedução do “ouro do todo” oferecido pelo monopólio da indústria fonográfica fabricante de modismos comportamentais, muitos desses jovens se organizam em posses, Brasil afora, realizando estudos e eventos, produzindo arte, interferindo na linguagem e na metodologia educacional, reivindicando políticas públicas e propondo resistência, independência, autenticidade, atitude. Isso por que o hip hop não foi inventado pela mídia³⁵. Nasceu naturalmente, nas ruas forjado em sangue, suor e lágrimas.

(Oswaldo Faustino apud ROCHA. J, DOMENICH. M. CASSEANO, 2001).

As práticas do grafite, do break e do rap, a princípio formas independentes, naturalmente se aproximaram e realizaram as primeiras atividades conjuntas. VIANNA (1988) conta:

As festas em praça pública ou em edifícios abandonados reuniam em torno de 500 pessoas. Em setembro de 76, num local chamado The Audubon, Grandmaster Flash organizou um baile para 3 mil pessoas. Essa foi a festa que reuniu o maior número de dançarinos antes que o hip hop se tornasse conhecido fora de Nova York.

³⁴ DEVESSE, Eloisa. *Subversão Colorida*. Caros Amigos Especial, São Paulo: Ed. Casa Amarela, Setembro/1998.

³⁵ Grifo nosso

PIMENTEL (1997) diz que o termo hip hop foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1978, inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do gueto. A segunda estava justamente na forma de dança mais popular na época, ou seja, saltar (hip), movimentando os quadris (hop). Porém há controvérsia sobre a data de instituição do movimento; ROCHA, DOMENICH e CASSEANO (2001) acreditam que no final dos anos 60 o termo já havia sido designado.

Entre 1979 e 1982, nos EUA ocorre a definitiva consolidação do rap como música de protesto com “The Message”, de Grandmaster Flash e o Furious Five. Como também aconteceria no Brasil, os versos engajados iam aos poucos superando as letras de temas banais (PIMENTEL, 1997).

Essa primeira fase, chamada de “old school”, ou velha escola, se completa com o “eletro-rap”, resultado das inovações eletrônicas que Afrika Bambaataa introduziria no rap a partir também de 82, inspirado em trabalhos como o do grupo alemão Kraftwerk. (PIMENTEL, 1997).

Para o hip hop, como movimento social, o principal marco foi o surgimento dos grupos NWA (Niggers with Attitude) e Public Enemy, no fim da década de 80. Com eles, o rap se firmou como meio de levar informação à periferia, indo contra o sistema. Em 1990, o Public Enemy declara: “Somos a CNN negra”. No mesmo ano, o grupo é investigado pelo FBI (a polícia federal americana) e citado num relatório apresentado ao Congresso americano, “A Música Rap e os Seus Efeitos na Segurança Nacional”.

Hoje, apesar de terem menos destaque, break e grafite estão vivos em muitos lugares do mundo, enquanto o rap tornou-se a música popular norte-americana de maior destaque comercial.

Por meio da indústria cultural, o hip hop se alastra pelo mundo, radicando-se, principalmente, nas grandes metrópoles, onde se concentram os altos índices de marginalidade e fragmentação. Deste modo, o hip hop se assume como uma prática, “reveladora de uma forma peculiar de apropriação do espaço urbano e do agir coletivo, capaz de mobilizar jovens excluídos em torno de uma identidade comum” (SPOSITO, 1994).

2.5 – O HIP HOP NO BRASIL

*“Se o cara segurar a sua mão,
você canta,
Se tapar a sua boca,
Você dança,
O importante é continuar dizendo a verdade”
(Gêmeos)³⁶*

Desde os anos 70 o movimento político e cultural americano influenciavam as agitações negro-brasileiras, principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador, onde eram comuns os bailes *black* a base soul e funk. Considerando que o rap é praticamente filho desses outros ritmos, a porta de entrada para o hip hop no Brasil já estava aberta.

As maiorias dos rappers que hoje têm em torno de 35 anos a 40 anos participavam desses bailes. DJ Hum relata na revista Pode Crê! n. 2, no artigo "Funk, a essência do rap":

O cabelo era black, calças boca-de-sino, sapatos plataforma, coletes, jaquetas transadas com cores berrantes. O ídolo da massa era nada mais nada menos que James Brown (como é até hoje). E quem não se lembra de seu famoso show no Ginásio do Palmeiras, em São Paulo, 1978, Nelson Triunfo tem até uma foto sua, do lado do grande papa do funk... Foi nessa época que eu ouvi pela primeira vez um funk falado. Vocês podem perguntar: Funk falado? É isso mesmo! Quando o Rappers Dee Light estourou no Brasil com a Melô do tagarela, toda a rapaziada que curtia os bailes, da zona norte à sul e da leste à oeste, comentava sobre o novo tipo de funk, no qual o cantor falava sem parar. A idéia de que um novo tipo de música estava invadindo o país se confirmou quando estourou The Breakers, de Kurtis Blow. Como toda informação no Brasil demora a chegar (e até hoje é assim), não sabíamos que se tratava de um movimento cultural, no qual o canto era o rap, o tão comentado jeito de falar sobre a batida.

Em 1982, a juventude das periferias brasileiras já dançava o break e ouvia os primeiros raps. Foi em São Paulo que a cultura hip hop encontrou espaço para se instalar e espalhar, tomando primeiro as periferias, onde mora até hoje, apesar de passear pelo centro. O break saiu dos bailes, foi às ruas. Nelson Triunfo e a Funk & Cia. apresentavam-se aos fins-de-semana na danceteria Fantasy, ou diariamente, na hora do almoço, na esquina das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros.

³⁶ Irmãos grafiteiros em entrevista a Revista Caros Amigos Especial - Movimento hip hop.

O break foi um importante elemento para a consolidação do hip hop brasileiro. As gangues aos poucos foram se formando, como por exemplo, a Nação Zulu, Back Spin Break Dance (da qual Thaíde e DJ Hum participaram), Street Warriors e Crazy Crew (PIMENTEL, 1997).

O grafite foi assimilado nas periferias por aqueles que gostavam de desenhar e viram nessa manifestação uma possibilidade para exercitar e descobrir talentos.

O grafite significava uma alternativa para os jovens deixarem as páginas policiais dos jornais e configurava-se como um meio de expressão artística e cultural com grandes possibilidades.(...) Olhando a quantidade de portas de oficinas e lojas desenhadas pelos grafiteiros na periferia, pode-se ter uma clara noção da força do movimento e de sua penetração nesses bairros³⁷.

Por sua vez, o rap começou nas rodas de breakers na estação São Bento do metrô, depois na Praça Roosevelt. Os primeiros rappers cantavam na rua, ao som de latas e palmas. Chamava-se o rap de "Tagarela", devido à fala rápida do estilo na época. Foram surgindo as oportunidades de sair das ruas e fazer apresentações em festas e bailes. Veja o depoimento de Thaíde à revista Pode Crê n. 4, sobre o início de sua carreira:

Em 84 ou 85, minha gangue me levou para uma festa, onde o DJ Hum tocava eu ainda não o conhecia. Nessa época eu já fazia algumas letras, mas não com o intuito de gravar um disco. Passados alguns dias, após essa festa, faleceu um amigo nosso que cantava, e eu fiz um rap em homenagem a ele. Ainda não existia o lance de alguém subir ao palco para cantar uma música falada, eu fui o primeiro a fazer isso: cantei lá onde o DJ Hum tocava essa casa, a Archote, já fechou, e a rapaziada gostou muito. Depois de mais ou menos dois anos, na festa My Baby, eu cantei com um amigo, todos gostaram e pediram bis. Fomos para o camarim e lá começamos a conversar com produtores como Nasi, André e o Skowa. Eles nos disseram que tínhamos que levar nosso trabalho adiante.

No momento em que saíram as primeiras gravações do rap nacional, o movimento hip hop como manifestação juvenil amadurecia no Brasil. Surgem e gravadoras e equipes de som, algumas já organizavam os bailes black desde anos 70. As batidas ainda eram "quebradas", favorecendo os versos curtos. As letras falavam do cotidiano dos b.boys, seus problemas na metrópole, ou até mesmo de amor. No início, os raps, em geral, não eram críticos, nem falavam da realidade

urbana. O principal foco eram temas banais com sacanagens e apresentação dos próprios grupos.

Em 1989, Milton Salles propôs a criação do MH2O, Movimento Hip Hop Organizado, que teve sua "fundação" comemorada num show no Parque do Ibirapuera, no aniversário da cidade de São Paulo. Tal iniciativa contou com o apoio essencial da prefeitura petista de Luiza Erundina.

“Nossa idéia de protestar contra a situação social surgiu aos poucos, mas o pontapé inicial foi quando a gente começou a ouvir Public Enemy. Lemos a autobiografia do Malcolm X. Começamos a refletir: quem é culpado pelo nosso hoje? Como a nossa gente vivia no passado? Estudamos História...”

(KL Jay, Dj do grupo Racionais)

Nesse momento os rappers enfatizaram que a “consciência negra” é estratégica no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil. Livros como “Negras Raízes” (Alex Haley), “Escrevo o que eu Quero” (Steve Byko), biografias de Martin Luther King e Malcolm X, a especificidade do racismo brasileiro, especialmente discutido por Joel Rufino e Clóvis Moura, bem como lutas políticas da população negra, passaram a integrar a bibliografia dos rappers e serem refletidas nas letras (ANDRADE, 1996).

O hip hop brasileiro incorporou inúmeras características da cultura nacional. Podemos observar, por exemplo, a influência da fé católica em várias letras de rap de diferentes compositores e a “mandinga” peculiar do corpo brasileiro na dança break.

Em São Paulo mediante o apoio e incentivo dos movimentos negros, surgiram as posses, determinantes na consolidação do movimento na cidade. As posses são “gangs do bem”, que exercem funções sociais, além de buscar ações estruturadas para potencializar a capacidade de produção de músicas e de apresentações. A primeira posse foi a Sindicato Negro, fundada em 1989 pelos integrantes do movimento que freqüentavam a Praça Roosevelt no centro de São Paulo. Nessa época, na estação São Bento do metrô ficavam os breakers,

³⁷ LARA, Arthur Hunold. *Grafite:Arte Urbana Em Movimento*. ECA/USP. São Paulo, 1996.

normalmente em finais de semana, e na Praça Roosevelt permaneciam os rappers. A seguir, surgem a Posse Força Ativa, na Zona Norte com 62 grupos de rap, além de Conceitos de Rua, Aliança Negra, Símbolo Negro, Mente Zulu, Movimento hip hop de Diadema, Posse Haussa, Negroatividades etc.

Do início de nossa pesquisa sobre o tema até aqui, podemos observar que o hip hop vive em constante mudança, mas, ao contrário do que se poderia imaginar, se fortalecendo a cada dia. Inclusive manifestações como break e o grafite, que viraram os primos pobres do rap, reergueram-se e hoje estão com força total. As comunidades se organizam cada dia mais e não estão só nas ruas, estão também nas escolas e casas de cultura incentivadas por prefeituras e pelo governo do Estado.

2.6 – A TRIBO

Através de novas marcas culturais, representadas por formas de se cumprimentar, linguagem, danças, vestimentas e comportamento, sujeitos individuais tornam-se parte de determinados grupos, demonstrando identificação entre si.

Em torno do hip hop revela-se a necessidade do jovens, em sua maioria negros e pobres, de buscar seus iguais: uma forma de união e solidariedade. MAFFESOLI (1987) argumenta que, na cidade pós-moderna, encontramos um sentimento comunal, um novo paradigma estético, em que massas de pessoas agregam-se em comunidade emocionais e temporárias que ele denomina “tribos”.

A organização em grupos que é vivida pelos participantes do hip hop – que, ao invés de se apoiarem em princípios de individualização, partem para vivenciar através de uma emoção coletiva um sentido de identidade grupal – pode caracterizar-se, segundo denominação dada por MAFFESOLI, de um “neotribalismo”.

MAFFESOLI acredita no tribalismo como um vitalizante da sociedade e que “nessas massas que se difractam em tribos, ou nas tribos que agregam em massas, existe um “reencantamento do mundo”, e esse reencantamento possui como

“cimento” principal uma emoção ou uma sensibilidade vivida em comum”. Este cimento é a partilha do sentimento vivido no grupo e pode conduzir desde grandes atos a rebeliões políticas e a greves, como pode também se exprimir igualmente na festa ou na banalidade cotidiana.

Essas tribos são presentes na cena cotidiana e fazem parte da paisagem urbana contemporânea com suas aparências uniformes de vestimentas e expressões corporais, possuindo no grupo o seu ideal, que é resultado do que ocorre dentro e com o grupo.

Este viver coletivo traz, segundo MAFFESOLI, uma emoção coletiva, que é uma procura pelo “estar-junto”. Esta vivência do “estar-junto” em grupo surge no baile, na rua e em outros tipos de encontros típicos do movimento hip hop, que podemos chamar de momento de ritualização.

Esses encontros são tentativas de se construir espaços sociais de lazer e identificação definindo simbolicamente os limites de seu território no contexto da sociedade urbana. A identificação com o rap, o grafite e o break se dá, também, pela ocupação comum de um espaço definido como marginal pela sociedade. Sobre isso SODRÉ (1983) afirma:

A idéia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito.

Neste sentido, o hip hop assume a rua como sua casa, nos bairros distantes onde vivem os setores mais empobrecidos, revelando uma forma peculiar de apropriação do espaço urbano e do agir coletivo, capaz de mobilizar jovens excluídos em torno de uma identidade comum.

E o mais interessante nesse fenômeno – no caso desta abordagem - é que o veículo propulsor dessa sensibilização salta dos guetos nova-iorquinos para as periferias do mundo, adequando-se à cultura local como manifestação popular. Sobretudo no Brasil, onde o hip hop se transforma num mecanismo de construção

coletiva, que se expressa (entre outras formas), através da vocalidade e corporeidade, estando esses elementos em total harmonia, como em tantas outras manifestações populares brasileiras.

O Movimento hip hop como fato constituinte de tribo urbana tem como forte característica a incrível potência de comunicação, sendo a voz ouvida por todos aqueles que dela necessitam.

A eficácia dos meios justifica como uma influência estrangeira, marcadamente globalizada, é traduzida como arte popular, associada e associando a questão da identidade e ocupação do espaço urbano. Segundo LOPES (1997), é a arte popular que reflete e embasa a constituição da brasilidade uma vez que ela não tem compromisso com o discurso oficial e, por essa razão toma para si a palavra, o falar cotidiano e dessa maneira revela o caráter do povo brasileiro. E é exatamente isso que o hip hop faz ao resgatar a identidade de uma parcela significativa dos “marginalizados”, expondo a existência e persistência dessa categoria na cultura brasileira.

As ferramentas que essa grande força utiliza são típicas da cultura popular: a corporeidade e a vocalidade. Dois elementos que, difusos, são fundamentais na cultura hip hop e em tantas outras manifestações da cultura popular brasileira, que é marcadamente influenciada pela cultura negra.

Segundo LOPES (1997) Uma das características fundamentais da vocalidade brasileira é o seu caráter eminente corpóreo, provavelmente fruto do período de nossa oralidade, onde se tinha uma forte interferência do corporal sobre o gramatical devido, num primeiro momento, à falta de conhecimento da língua oficial que se implantou no país a ferro e fogo, desprezando o fato de que grande parte da população era falante de outras línguas como tupi-guarani, yorubá... E, num segundo momento, ao fato de que a população era eminentemente analfabeta ou semi-analfabeta, ocasionando, assim, um maior ganho da corporalidade associada à fala e evidenciando o fato de que “no Brasil: Voz é corpo!”(LOPES, 1997).

Deste modo, as denúncias que carregam as palavras cantadas do rap também são expressas nos corpos dos autores e atores do Movimento hip hop.

Nesta manifestação, o movimento é signo do questionamento da realidade vivida por eles. O corpo dos b.boys e b.girls, dos rappers e djs, dos grafiteiros e de todos os participantes do hip hop em geral é a própria possibilidade de existência e seus gestos (vocais e corporais) são símbolos desta existência.



O PROCESSO DE CRIAÇÃO

III - TERCEIRO CAPÍTULO

1. A Capoeira como Treinamento
2. O Hip Hop: Pretexto, Subtexto
3. Do Hip Hop para a Cena
4. Laboratório de Criação

BRIZOLA VERTICAL

1 – A CAPOEIRA COMO PROCESSO DE TREINAMENTO

Capoeira é como se fosse uma planta que se tomando (*sic*) o seu chá, ou utilizando-a de quantas formas forem necessárias, tenha inúmeras serventias ao organismo e ao espírito humano. Por isso, e porque os elementos que compõem a capoeira são tantos, é que ela será sempre uma fonte inesgotável de descobertas³⁸.

AREIAS (1983) coloca nessa pequena frase questões fundamentais para se pensar a capoeira neste trabalho: (1) que ela tem inúmeras serventias; (2) que é fonte inesgotável de descobertas; (3) que tem muitos elementos que a compõem. Das inúmeras serventias da capoeira fomos testemunhas da função de viabilizadora de uma abordagem orgânica, integrada e brasileira do corpo para fins cênicos, utilizando alguns elementos que compõem essa nobre arte, não obstante, cientes de sua complexidade e importância como manifestação popular e ritualística.

A capoeira como uma forma de treinamento para o artista cênico (um excelente tema de investigação) não é exatamente o objeto deste estudo e sim um suporte técnico para o trabalho prático. Logo, não se dissertará longamente sobre tal assunto, apenas se apresentará o olhar que se lançou à capoeira para ser possível utilizá-la como um bom treinamento, já que a capoeira não se trata exatamente disso.

Talvez um bom nome para esse olhar, ou melhor, para esse uso, seja “APROVEITAMENTO”. Então, falaremos de como aproveitamos a capoeira como suporte técnico a partir de vivências pessoais com a prática popular³⁹ e de estudos mais aprofundados, como o do Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva e de Sandra Oliveira de Santana⁴⁰.

O objetivo da técnica nas artes corporais é a facilitação da expressão do sujeito. Deste modo, suporte técnico pode ser entendido como a maneira adequada de se abordar o corpo, compreendendo as especificidades desta pesquisa e da estética pretendida. E mais do que isso, de uma maneira inteligente de manter esse corpo em um estado de aprimoração, isto é, treinamento.

³⁸ AREIAS, Almir das. O que é Capoeira. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1983: 112.

³⁹ Grupo de Capoeira Semente do Jogo de Angola, do Mestre Jogo de Dentro (Campinas – SP).

⁴⁰ Cf: SANTANA, Sandra. *Capoeira angola e técnica da dança: análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico corporal de dançarinos*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2003.

Como já vimos no primeiro capítulo, posto nas palavras de BURNIER (2001), o treinamento tem por objetivo a preparação do artista, a exploração de suas capacidades, o alargamento de seu léxico e da dilatação do seu potencial expressivo. É uma parte importantíssima de qualquer processo de criação, e dada essa importância que o treinamento neste trabalho é discutido, inicialmente, separado do tema (hip hop).

Durante a pesquisa o hip hop e a capoeira, isto é, o conteúdo temático e o suporte técnico, aproximaram-se a ponto de a capoeira deixar de ser somente treinamento. Porém, essa relação poderia não ter acontecido, o que não significa que a capoeira e o hip hop tenham sido postos lado a lado por um acaso, e sim, que a relação das duas manifestações é um acaso do processo artístico ou um resultado obtido.

Isto quer dizer que a capoeira como ferramenta é uma resultante dessa discussão inicial (capoeira como suporte técnico), somada ao estudo sobre o hip hop como conteúdo temático. Esperamos que isso explique o fato de a capoeira aparecer na dissertação ora como treinamento, ora como ferramenta.

Fechando esse grande parêntese e voltando à questão do treinamento, podemos justificar a capoeira como suporte técnico em três pontos básicos: 1) A capoeira é uma técnica corporal complexa que explora todas as possibilidades do corpo – Elementos da técnica da capoeira; 2) Trabalha a noção de jogo – Capoeira e Jogo⁴¹; 3) “A capoeira se faz no corpo que faz a capoeira”.

1) Elementos da técnica da capoeira

Como já apontamos anteriormente, o corpo nas artes cênicas é proeminente e dele é exigido um uso extracodiano, isto é, um modo especial de se utilizar o tônus muscular, a respiração, a energia e o equilíbrio. Esse abordar do corpo, por mais orgânico que seja, não é natural e por isso precisa ser fixado através do treinamento, que consiste no adaptar do corpo a seu emprego através da técnica e repetição.

⁴¹ A idéia de jogo é sem dúvida muito viva neste trabalho, e por isso reaparecerá mais adiante como uma ferramenta de transmutação do tema.

Assim, observamos que o uso diferenciado do tônus muscular, da respiração, da energia e do equilíbrio, treinados por meio da capoeira, desdobram-se em outros fatores fundamentais para a preparação técnica do artista cênico⁴². São eles:

- ✕ Força Muscular
- ✕ Resistência Muscular
- ✕ Capacidade Aeróbica
- ✕ Resistência Anaeróbica
- ✕ Flexibilidade
- ✕ Alinhamento Postural
- ✕ Coordenação Motora / Equilíbrio / Agilidade
- ✕ Ritmo
- ✕ Percepção Espacial
- ✕ Qualidade de movimento
- ✕ Capacidade de Improvisação

No treinamento aplicado neste processo de criação foi possível observar o potencial da capoeira para alcançar tais fatores fundamentais, por meio de exercícios próprios deste jogo corporal, que foram previamente selecionados e estudados durante toda as etapas dos laboratórios. São eles⁴³:

- ✕ Ginga
- ✕ Negativa
- ✕ Negativa de frente
- ✕ Queda de rim
- ✕ Meia lua de frente
- ✕ Rabo de arraia
- ✕ Meia lua de costas
- ✕ Ponte
- ✕ Au

⁴²Cf. SANTANA, Sandra. Capoeira angola e técnica da dança: análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico corporal de dançarinos. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2003.

- ✕ Au de cabeça
- ✕ Bananeira
- ✕ Rolê
- ✕ Benção
- ✕ Rasteira
- ✕ Jogo

Esses Movimentos, por sua vez, foram exercitados⁴⁴ de forma progressiva e planejada, através de quatro etapas: **Treinamento Individualizado; Treinamento em duplas; Treinamento em jogo estruturado e Treinamento em jogo livre ou Roda**⁴⁵.

Segundo SILVA (2004) o Treinamento Individualizado é um momento fundamental, no qual se encontra o clima favorável às descobertas pessoais, ou seja, cada um descobre seu modo próprio de aprender.

Já no Treinamento em Duplas busca-se uma introdução ao movimento planejado no contexto do jogo corporal (SILVA, 2004:44). Esse modo de treinamento permite o desenvolvimento do reflexo sem o risco de acidentes, ao mesmo tempo em que desenvolve confiança tanto na execução do ataque como da defesa.

Por sua vez, no Treinamento em Jogo Estruturado conjuga-se o caráter objetivo da técnica dos movimentos com um subjetivo: a improvisação (SILVA, 2004:44).

Enfim, no Treinamento em Jogo Livre busca-se uma vivência aproximada ao ritual da Roda de Capoeira, do qual fazem parte também o canto, a bateria (berimbaus, pandeiro, etc.) e algumas regras. É nesse momento que se exerce de forma plena a noção de jogo.

⁴³ Nomenclatura utilizada pelo Mestre Jogo de Dentro no Grupo Semente do Jogo de Angola

⁴⁴ Aqui, nos referimos à parte prática da pesquisa, realizada com os grupos G1 e G2, que serão posteriormente apresentados.

⁴⁵Cf. SILVA, Eusébio. *O corpo na capoeira*. Livre docência a ser publicada. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

2) Capoeira e Jogo⁴⁶;

A vivacidade e graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge o seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos e bem íntimos os laços que unem o jogo e a beleza.

(HUIZINGA, 2000:10)

A citada frase de HUIZINGA se aplica à capoeira com tanta perfeição que até parece que o autor se referia à própria. Por essas características que a noção de jogo presente na capoeira é uma excelente fonte de preparação para o artista cênico, que busca vivacidade, graça, harmonia, “beleza” do corpo humano em movimento.

O jogo da capoeira é um jogo de ataque e defesa, de pergunta e resposta, e mais do que isso, de complementação. Logo, além da desenvoltura corporal para se realizar os movimentos, o jogo da capoeira exige atenção, concentração e atitude, resultantes da interação entre técnica e a criatividade. O mais interessante é que tudo isso é treinado de maneira muito dinâmica e envolvente, afinal “o jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da vida cotidiana” (CALLOIS, 1967).

A expressão cênica que tentamos alcançar neste estudo tem o jogo não só como processo, mas também como o próprio fim, isto é, visualizamos no ato cênico o jogo dramático, pois como afirma SPOLIN (1985:17) “atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz esse estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar”.

E mais uma vez a capoeira mostra como pode contribuir, pois apesar de a capoeira ser a princípio um “jogo agonístico”⁴⁷ os floreios, a mandinga, a malícia, a

⁴⁶ A idéia de jogo é sem dúvida muito viva neste trabalho e por isso reaparecerá mais adiante como uma ferramenta de transmutação do tema.

malandragem e o faz-de-conta, dão à capoeira atributos teatrais⁴⁸ (neste ponto é importante enfatizar que existe hoje no mundo diferentes formas de se praticar capoeira e que aqui se considera aquelas mais tradicionais).

3) “A capoeira se faz no corpo que faz a capoeira”

A frase proferida de forma muito espontânea e até despercebida em meio a uma aula, tornou-se emblemática neste trabalho. É exatamente isso que procurávamos: uma técnica (pensando em técnicas de dança) que não emoldurasse o corpo em um estilo, que permitisse a “livre” expressão do ser.

Não que a capoeira não tenha uma forma, mas é forma que se transforma e só se transforma depois de se conhecer a forma! Pois assim disse Mestre Pastinha há muito tempo atrás “cada um é cada um, ninguém joga como eu...”

Em outras palavras, a capoeira é técnica que não acultura, que não necessariamente impõe um outro modo de comportamento e que permite que o corpo faça cultura⁴⁹, não só reproduza.

⁴⁷ Callois propõe a seguinte classificação para os jogos: agôn (jogos de competição), alea (jogos de azar), mimicry (simulacro) e ilinx (vertigem)

⁴⁸ Conferir Capítulo II

⁴⁹ Conferir Capítulo I

2 – HIP HOP: PRETEXTO, SUBTEXTO

Na verdade não sabemos bem se se trata de texto, subtexto ou pretexto de um processo de criação cênica. O fato é que esse é um tema abordado em nossos trabalhos acadêmicos e artísticos há aproximadamente quatro anos. Desse longo processo houveram resultados cênicos diferenciados, buscando-se um aprimoramento da linguagem em cada edição. É interessante observar que a cada novo produto artístico, o hip hop “esmaecia”, isto é, se tornava alvo de uma abordagem menos literal. O que, ao nosso ver, é um grande ganho, já que reconhecemos que a cena contemporânea não deve ser um “reduto de tipificações”.

Em momento algum foi nosso intuito realizar uma releitura do hip hop, ou então uma tradução fiel. Nossos objetivos estiveram e estão pautados na transposição de alguns elementos, matrizes ou códigos, captados na fonte por meio da observação, vivência e leitura. Esses elementos se configurariam como um ponto de partida para uma abordagem própria, descomprometida com qualquer outro formato.

Antes da realização dessa pesquisa, no âmbito da pós-graduação, esses elementos eram puramente intuitivos, o que ocasionou, por vezes, a impossibilidade de trabalhá-los em um processo mais consciente, pois estes, muitas vezes, se perdiam no caminho ou se diluíam na memória afetiva.

Dessa experiência ficou clara a necessidade de pontuar os elementos, subjetivos ou não, para que pudéssemos “destrinchá-los” no processo de criação. Para isso foi de muita valia conhecer o hip hop do ponto de vista histórico e antropológico, para não deixar passar signos que os olhos possivelmente não captariam em primeira instância.

Somando as experiências pessoais no universo do hip hop com a pesquisa teórica e de campo, foi possível elencar pontos para alicerçar, juntamente com a técnica da capoeira, a construção do corpo cênico.

É importante deixar claro que esses são pontos que julgamos “essenciais” neste trabalho e que o hip hop não se limita a eles.

Não somente o hip hop, mas qualquer manifestação de cultura tem seus significados atados ao espaço físico e social a que ela pertence (ROSA, 2003:64).

No caso do hip hop, estamos falando da urbe e mais especificamente das “margens” urbanas. E a metrópole é isso aí, o que vemos e sentimos todos os dias, um caldeirão efervescente de pessoas de todas as estirpes, uma selva de concreto onde milhares de conflitos se estabelecem⁵⁰. Porém, a cidade “não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial, está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza, e particularmente, da natureza humana”(Robert Ezra Park in VELHO, 1979: 26). O hip hop faz parte dessa natureza, pois, não só acontece na cidade, como foi “parido” por ela.

Assim, podemos considerar a urbanidade como uma questão a ser pontuada, porque irá desencadear várias outras questões.

Uma das características das grandes metrópoles é o inchaço populacional e o desequilíbrio social, fatores que são acentuados em países (economicamente) menos desenvolvidos. Isto acaba por ser sinônimo de marginalização.

A cultura hip hop se consolidou nas bordas das grandes cidades, nos guetos, periferias, favelas, baixadas, Cohab’s e Dic’s afora, locais que surgem da diversidade sócio-econômica e que mostram a movimentação de grupos sociais variados, resultantes do processo de migração – somando, assim, experiências e culturas de todo o país.

O hip hop é marginal e se orgulha muito disso, não sendo à toa que assume o posto de “voz da periferia”. Nós até iríamos mais longe: “o corpo da periferia”. Como vimos no início deste capítulo, o corpo acaba por ser um território atravessado pela cultura, assim como a periferia é atravessada pelo hip hop. E esta periferia não é somente casas, barracos, ruas, muros, asfalto, esta periferia é gente. E gente é corpo.

A experiência do corpo como uma linguagem e códigos específicos retirados da periferia revela princípios próprios na compreensão da juventude em questão, que produz uma nova forma de comunicação e daí a expressão cultural denominada “vozes dos excluídos”. Ou seja, na Cultura Rap - aqui representada não só pela significação dada por essa sigla norte-americana Rhythm and Poetry, que revelaria apenas um gênero musical, mas a sua conexão em rede contribuída por outras linguagens artísticas, arregimentando assim a uma cultura mais amplificada, onde a palavra Ritmo encaixa-se enquanto movimento, suingue, gesto, toque e aquilo que indica ao hip (quadril) e ao hop (saltar, pular) e Poesia, enquanto no

⁵⁰ Cf. VELHO, *O fenômeno Urbano*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979.

discurso: letra, voz, mensagem, informação – a idéia da própria movimentação dada pelo corpo, surge como um novo discurso atribuído a uma maioria de jovens pobres, das grandes metrópoles, que não têm a visibilidade de seus problemas sociais observado por setores políticos.

(ROSA, 2003:64)

Assim, a idéia de marginalidade – outro fator pontual nesta abordagem – advindo do fator urbanidade, revela-se no discurso corporal dos agentes do hip hop, seja através de gestualidade ou através do processo intelectual de composição de letras de rap que relatam duramente a situação vivida na periferia.

A marginalidade como um fator constituinte do hip hop, leva a outro ponto bastante expressivo nessa cultura de rua e importante este trabalho: o caráter de enfrentamento. Através de atitudes e comportamento que poderiam ser considerados subversivos, o hip hop mostra qual é a real, invadindo a cena urbana, com roupas extravagantes, palavrões, gírias e desafiando padrões sociais.

Estes corpos de rua que dançam nos baile, no chão das padarias, dos supermercados e da prefeitura, fazem mais do que desafiar as tentativas de disciplina e de controle das ações corporais que lhes são impostas pela sociedade. Eles dão um sinal sensível da possibilidade de uma existência física fora dos padrões normais; são identidades corporais na rua e não em nenhum outro espaço educativo.

(VILELA, 1998:3)

Esta atitude materializada no corpo e em torno do corpo, cria nos sujeitos do hip hop uma identidade própria e comunidade particularizada que é facilmente detectada. “A gestualidade que esse discurso produz é uma dança que representa um corpo supostamente matizado pela violência, fragmentado e simulado” (ROSA, 2003). E não há dúvidas que a gestualidade característica do hip hop é um fator determinante para a composição do corpo cênico em questão.

A violência é simbolicamente refletida na gestualidade dos sujeitos do hip hop, entretanto, é expressa tal e qual nas letras de rap que, de forma violenta, falam de violência. Assim, esse fator não poderia passar em branco.

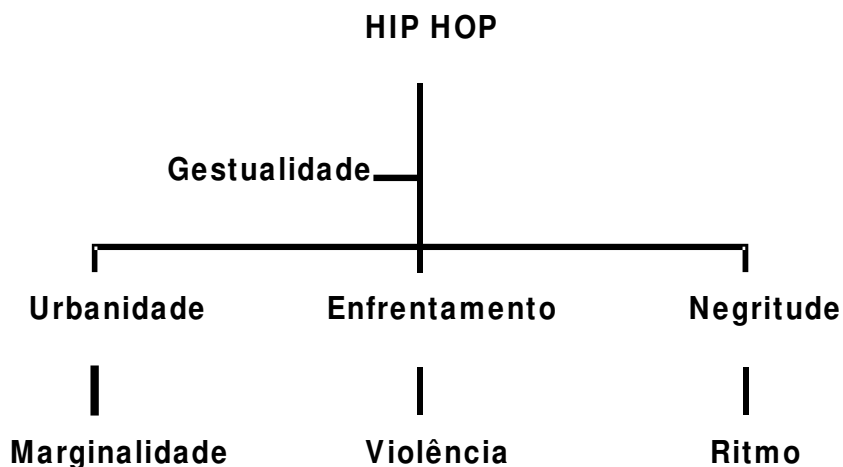
Nas letras de rap fala-se da violência, do tráfico de drogas, da polícia, da pobreza, do racismo, mas esses não são os únicos temas abordados pelo rap, existem letras com temas diversos. Fora a violência e a realidade da periferia, outro tema bastante freqüente é a exaltação da “negritude”. Como vimos anteriormente,

o hip hop nasce no seio da comunidade e cultura dos negros, este é um ponto a ser ressaltado, já que hoje, aqui no Brasil, o fator “negritude” ainda é um fato determinante do hip hop; isso é possível de ser observado não só nas letras de rap, mas nas falas, nos cabelos, nas camisetas e acessórios (100% Negro, Malcolm X, “Negro é lindo” e imagens de negros e do continente africano).

Por fim, o último item a ser levantado e que foi de muita valia para nossos estudos práticos é o ritmo, ou melhor, os ritmos, sempre cadenciados, com batidas firmes, às vezes dançantes e outras apenas contemplativas. Talvez os ritmos, chamados no hip hop de base, tenham sido o principal portal nos laboratórios de criação para o universo do hip hop, isso por ser o único elemento que vem até nós – os demais fatores foram observados na fonte.

Então podemos listar: urbanidade, marginalidade, enfrentamento, gestualidade, violência, “negritude” e ritmo. Esses fatores, no hip hop, não são independentes, ao contrário, aparecem atados uns aos outros em um só corpo. E por falar em corpo, no sub-capítulo “Uma questão de identidade” foi dito que o material de trabalho é a maneira com que o hip hop se faz no corpo que faz o hip hop. À primeira vista, pode ter parecido redundância, mas esperamos que essa discussão tenha deixado claro que o hip hop propõe uma maneira particular de abordar o corpo, e que essa maneira foi e está sendo a cada momento criada e interpretada por esses “corpos de rua”, que produzem e assimilam essa cultura.

3 – DO HIP HOP PARA A CENA



Esses sete elementos acima citados foram os pontos utilizados como matrizes no trabalho de criação. A transposição desses elementos para a cena ocorreu por meio da utilização de algumas ferramentas: (1) a instalação, elaborada no âmbito da pesquisa com a preocupação de preparar o corpo tecnicamente para o trabalho criativo, juntamente com (2) a capoeira, que acabou por não ser apenas um treinamento, servindo como um canal na elaboração das ações corporais; (3) a idéia de subjetividade, que promove equilíbrio com os procedimentos técnicos; (4) os estudos sobre ação física (encontrados principalmente nos escritos de Eugênio Barba e Luís Octávio Burnier), que auxiliou, sobretudo, no trato com as ações corporais, tanto no executar, como no compor; (5) o jogo/improvisação como exercício que desenvolve a liberdade pessoal de forma estruturada, e finalmente (6) a eucinética e (7) corêutica (estudos labanianos), que auxiliaram na modelagem das ações, no sentido de qualidade de movimento e relação com o espaço.

3.1 – Ferramenta 1: INSTALAÇÃO

O trabalho do grupo de pesquisa se pré-iniciou, na disciplina Capoeira Aplicada à Composição Cênica, ministrada pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva. Nessa ocasião, os artistas-pesquisadores tomaram conhecimento da abordagem da capoeira que seria feita na segunda etapa do processo.

A disciplina foi o ponto de encontro das pessoas que iriam formar o grupo, que chamaremos de G1. O G1 foi constituído por Flavinho, Milena e por mim.

Apesar de todos os integrantes do grupo serem profissionais da dança, havia alguns elementos que precisavam ser pontuados, devido ao tipo de abordagem e resultado estético pretendido. Esses elementos são a base da técnica extracotidiana selecionada.

Esse módulo da pesquisa foi nomeado de Instalação por ser a preparação da preparação, ou seja, o momento em que se transforma o corpo em um corpo diferenciado.

Os parâmetros para essa transformação foram extraídos de experiências na prática de dança, obtidas principalmente durante o curso de graduação em Dança na Unicamp, sobretudo, nas disciplinas de Danças Brasileiras (atualmente Danças do Brasil), Exercícios Técnicos de Dança e Expressão e Movimento. A essas experiências foram somados os resultados da pesquisa bibliográfica em Laban, Barba e Burnier. Assim, encontramos uma maneira de sintetizar o processo de “instalação corporal”.

O corpo instalado é, então, o corpo diferenciado que está sensivelmente preparado para uma abordagem do movimento corporal extracotidiano.

Aqui, a instalação corporal se concretiza em alguns exercícios, classificados como **primários** e **secundários**, que foram nomeados metaforicamente para facilitar a explicação.

Esses exercícios devem ser iniciados após uma prévia preparação, constituída pelo relaxamento e o aquecimento. Essas duas etapas são momentos muito importantes, pois determinam o nível de concentração em todo o resto do trabalho, e por isso devem ser feitos individualmente, respeitando o ritmo e a necessidade de cada um.

As três fases da instalação estão classificadas em “A”, “B” e “C”:

(A) Relaxamento e Aquecimento

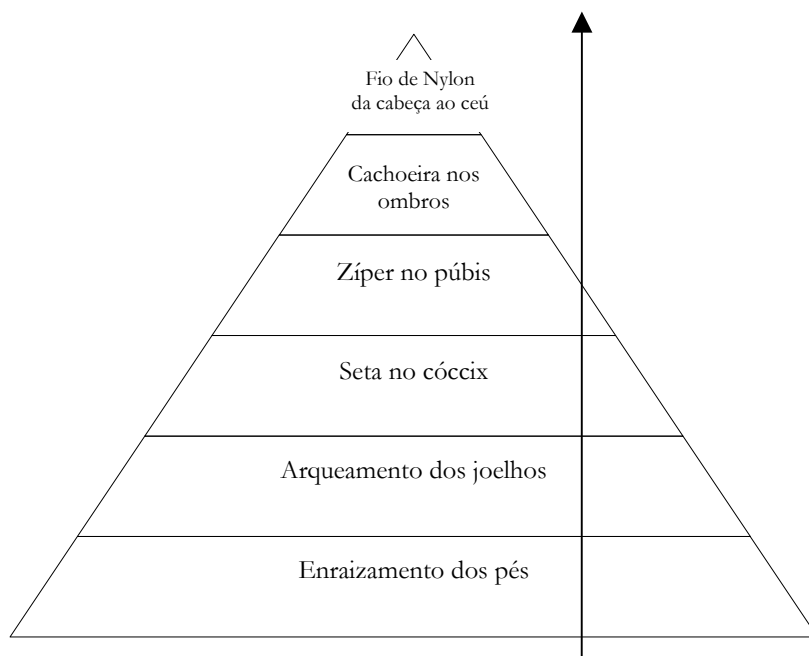
A noção de inteireza corporal deve estar presente desde o primeiro momento, isto é, o relaxamento não deve ser apenas a suavização do tônus muscular, mas também, dos pensamentos e emoções. Isso porque os exercícios primários e secundários exigem um grau elevadíssimo de concentração. O relaxamento pode ser feito de muitas maneiras. A maior ocorrência no G1 se iniciava com o corpo deitado e estendido no chão, enfatizando-se a percepção dos pontos de apoio e da respiração natural.

A partir de alterações na respiração, acontecia a transição do relaxamento (repouso) para o aquecimento (estado ativo).

- 1) Amplia-se a respiração natural, gradativamente, ora enfatizando o movimento conseqüente no peito, ora nas costelas e por fim no baixo ventre.
- 2) No limite da ampliação da respiração, acrescenta-se a ação vocal, inicialmente com o som de um “suspiro”.
- 3) Ao exercício da respiração ampliada com o “suspiro”, se insere o movimento voluntário de expansão (inspiração) e recolhimento (expiração). Sendo a inspiração-expansão a busca do “alongar” e o recolhimento, de relaxamento (esvaziar). A ação vocal pode crescer acompanhando os movimentos (sons de v, x, s e vogais).
- 4) Na dinâmica de alongar e recolher, o corpo vai abandonando a inércia e se tornando cada vez mais ativo, passando do nível baixo para o médio, até chegar ao alto, valorizando também os pontos de apoio.
- 5) Nas transições entre os alongamentos e relaxamentos se valoriza o trabalho com as articulações, que aos poucos vão se tornando mais evidentes.
- 6) A livre movimentação das articulações vai tomando o lugar dos alongamentos e relaxamentos.

- 7) A “dança das articulações” vai crescendo gradativamente até chegar a um estado “frenético”, em que todos as articulações se movem simultaneamente.
- 8) Com precisão a “dança das articulações” é interrompida e chega a uma pausa total de movimento aparente, porém, preservando - na respiração e no ritmo interno - a intensidade de todo o aquecimento.

(B) Exercícios primários



Como podemos perceber no esquema, esses exercícios foram abordados da base do corpo para cima, justamente com o intuito de trabalhar a noção de “edificação” corporal, começando do alicerce até chegar ao ápice.

Apesar de cada exercício ser uma etapa da construção, ou melhor, da instalação, todos se integram e são determinados uns pelos outros. A ausência de um só tijolo põe em risco toda a arquitetura. Por essa interdependência, os exercícios primários não serão expostos isoladamente.

Ainda no calor do aquecimento, em pé, com os pés descalços, paralelos e separados um do outro na largura do quadril, iniciam-se os exercícios primários propriamente ditos, com o enraizamento dos pés⁵¹.

O enraizamento dos pés consiste na máxima adesão dos pés ao chão, abrindo espaços entre os dedos, enfatizando o apoio em três pontos básicos, formando um triângulo onde o ápice está no calcanhar. O enraizamento dos pés se completa com um segundo exercício primário: o arqueamento dos joelhos. Os joelhos são ligeiramente “rotacionados” para fora, aumentando o arco dos pés, à medida que faz com que os maléolos mediais “subam”.

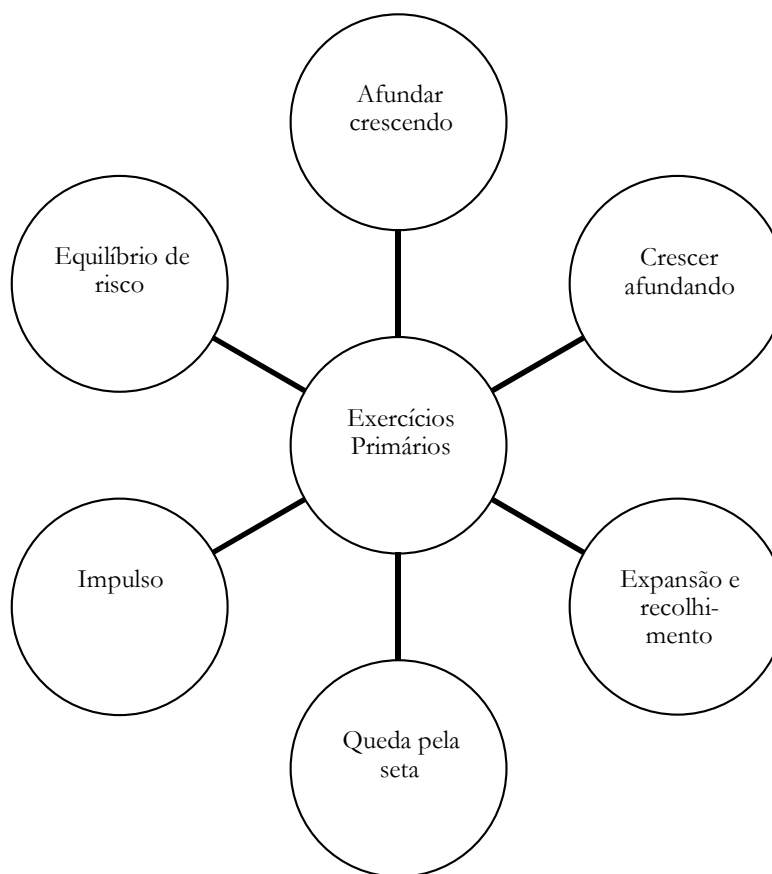
O trabalho nos joelhos, ligado com o próximo exercício primário, tem como consequência uma espiral nas coxas, ação de extrema importância no processo de instalação, que é uma resultante do arqueamento dos joelhos com a base da bacia, ocasionada pela seta imaginária posta no cóccix. A seta no cóccix é o terceiro exercício primário e age na região da bacia, juntamente com o zíper no púbis, o quarto exercício. Os dois agem em direções opostas, encaixando o quadril e alongando a coluna, que cresce da região do sacro até a cabeça, que por sua vez, tem continuação em um fio de nylon, ligado ao céu. Em oposição ao fio de nylon está a cachoeira nos ombros. A água corrente e forte da cachoeira cai pelos ombros, passando pelas escápulas, braço, antebraço e mãos, escorrendo pelos dedos.

O corpo devidamente instalado tem como pressuposto as oposições, que modificam o equilíbrio do corpo, o fluxo de energia e até mesmo a respiração, que se torna mais profunda e lenta.

⁵¹ O termo *enraizamento dos pés* foi baseado na abordagem feita pela Profa. Graziela Rodrigues nas aulas de Danças Brasileiras, no curso de Dança na Unicamp e pode ser conferida em seu livro *Bailarino-Interprete-Pesquisador: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

C) Exercícios secundários

Nos exercícios secundários o corpo construído com os tijolos que são cada exercício primário - ao contrário de uma construção de concreto - é posto em movimento aparente. Essa fase da instalação tem a função de solidificar o trabalho anterior e de verificar, bem como treinar a sua aplicabilidade. São eles:



1. Afundar crescendo: à medida que os joelhos se flexionam, as raízes dos pés se embrenham ainda mais no chão, como raízes de uma grande e velha *falsa-seringueira*; simultaneamente, o fio de nylon que sai do topo da cabeça faz força contrária, como se impedisse a flexão.
2. Crescer afundando: do céu, puxa-se lentamente o fio de nylon, obrigando os joelhos a se estenderem e os pés a irem para a meia ponta; no entanto, as raízes fazem força contrária, como se impedissem a elevação.

3. Impulso: O fio de nylon puxa o corpo em direção ao céu, depois que este é alimentado por uma energia extraída do chão, no ato de flexionar os joelhos e valorizar o enraizamento dos pés.
4. Queda pela seta: O peso da seta, repentinamente, faz com que o arqueamento dos joelhos se afrouxem, ocasionando uma queda a favor da gravidade, ora no nível médio, ora até o nível baixo.
5. Expansão e recolhimento: O movimento começa no centro do corpo, na coluna, e cresce passando pelas escápulas, braços, antebraços e mãos, como se a cachoeira que escorre pelos ombros transbordasse às margens e depois recuasse, indo ainda mais em direção ao centro. A expansão se inicia nos braços, mas, aos poucos, é introduzido o uso das pernas. O recolhimento é exercitado primeiro na forma de relaxamento e depois como contração.
6. Equilíbrio de risco: Todas as bases primárias agem no deslocamento, explorando posições em equilíbrio precário, acionando abdômen (baixo ventre) como eixo e força de equilíbrio.

Obs: Todos os exercícios devem ser experimentados primeiramente na base primária e depois em deslocamento. A transição entre um exercício e outro deve acontecer de maneira dinâmica e fluida. O grau de dificuldade de cada exercício aumenta conforme a possibilidade do praticante, evoluindo do simples exercícios a movimentos que tenho o exercício como base, como por exemplo, uma pirueta fora do eixo a partir exercício número 6.

3.2 – Ferramenta 2 : A CAPOEIRA

A reciprocidade entre a capoeira e o hip hop, neste trabalho, tornou-se mais evidente e importante no desenrolar dos laboratórios práticos em que a capoeira acabou por ser, além de um processo de preparação corporal, um duto por onde o hip hop escoou. Do ponto de vista da pesquisa artística, esse foi um grande “filão”, pois, garantiu a continuidade e fluidez entre o treinamento e o trabalho criativo.

É importante ressaltar novamente que: no âmbito desse trabalho, consideramos o hip hop e a capoeira como parentes longínquos que finalmente se

encontram e passam a co-habitar em um mesmo tempo-espço. O “DNA” que os identificam como sendo de uma mesma “linhagem” é o fato de ambos serem manifestações de origem negra e de terem nascido de uma mesma necessidade: a de se criar mecanismos coletivos de identificação e resistência.

Esse parentesco saltou-nos aos olhos por meio de algumas particularidades, que no movimento hip hop haviam sido observadas e selecionadas como matrizes para o trabalho de experimentação. Estamos nos referindo aos apontamentos descritos no sub-capítulo “O hip hop: pretexto, subtexto”. Isto não significa que matrizes selecionadas no hip hop tenham sido literalmente identificadas na capoeira, o que fizemos foram livres associações.

Podemos começar por uma característica que é nacionalmente conhecida, não pelo hip hop e nem pela capoeira e sim pelo samba. Não se deve deduzir que mais uma manifestação vai entrar nesse trabalho, se assim fosse, estaria firmado um verdadeiro carnaval. Falamos do samba apenas pra lembrar da malandragem.

Segundo Da MATTA (1985) o malandro é um sujeito deslocado das regras formais da estrutura e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se. Eternizado no mundo do samba, o malandro aparece no contexto nacional, segundo Da MATTA, como um tipo paradigmático ou herói. O autor argumenta que “se aceitamos o fato de que as sociedades são diferentes porque em cada formação social um certo número de dramas é levado regularmente a efeito, podemos argumentar que, se temos dramatizações regulares, também deveremos ter personagens recorrentes”.

Seguindo esse ângulo de visão podemos observar que esse personagem-tipo veste seu uniforme branco para “vadiá” nas rodas de capoeira, como também trança os cabelos, veste uma calça larga, coloca um tênis da moda e “arrepia” no hip hop. Fora o contexto sociocultural propício para a aparição desse arquétipo, a malandragem é tida no mundo suburbano como um sinônimo de esperteza, vivacidade, astúcia e “jogo-de-cintura”. E ninguém duvida de que é preciso tudo isso numa roda de capoeira.

“Capoeira... É defesa, é ataque, é ginga no corpo, é malandragem...” Como é dito nesse corrido e muitos outros a capoeira é conhecida por muitos como um jogo de malandragem, o que quer dizer esperteza, vivacidade, astúcia e “jogo-de-

cintura”, alguns outros dão o nome de “malícia” ou mesmo “mandinga” , como citamos no sub-capítulo anterior, chamando de malandragem somente a arte dos bons capoeiristas, aqueles que usam uma espécie de “feitiço” para dominar o jogo. Esses são do tipo que te passam uma rasteira e te colocam no chão, sem você saber como e, ainda por cima, lançam um sorriso branco e te estendem a mão num gesto de cavalheirismo e daí... Te encaixam uma cabeçada.

“No mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação: aquilo que, em nossa sociedade, é definido como pertencendo ao “coração” e ao “sentimento”. Vale, assim, o que está lá dentro, dentro das emoções e do coração. No universo da malandragem, é o coração que inventa as regras.”
Da MATTA, (1985:205)

De um jeito ou de outro, a malandragem está presente na capoeira, é só prestar atenção na ginga, no jogo de corpo, na maneira de enganar (surpreender) o camarada, na esquiva e no ataque.

Deste modo, poderíamos dizer que o capoeirista que faz bom uso da “malandragem” na capoeira é aquele que consegue sair ileso das situações mais adversas; que, mais do que atacar, sabe se defender.

Um jovem comum, que mora em um lugar como o Capão Redondo⁵² por exemplo, enfrenta no dia-a-dia, inúmeras situações adversas, das quais tem que esquivar por que senão “já era” e “malandro que é malandro balança mas não cai”.

*“1. Obrigado a Deus por me manter malandramente vivo.
2. Obrigado Ferréz pelo espaço cedido ao C.L da Z.S., vulgo M.B.
Estou no momento ouvindo “Lamento” do Tim Maia, + 1 loko que viveu a vida loka por não concordar com as pilantragens do mundo.
Sei lá qual que é, esse tinha mó cara de Capão Redondo ó, mano. Pode ser pretensão minha, mas eu acho que Tupac e Bob Marley também têm a cara da nossa quebrada.
Sem pretensão, a gente aqui do Capão nunca ia consegui chamar a atenção do resto do mundo por da ponte João dias para cá é outro mundo, tá ligado?
Eu nem sei o significado do nome Capão e nem por que seria Redondo.
Eu era bem pivetinho e já ligava o nome Capão Redondo a sofrimento, 80% dos primeiros moradores, ou quase primeiros, eram nordestinos, analfabetos. Gente muito humilde, sofredora, que gosta da coisa certa.
Gente igual a minha mãe.*

⁵² Bairro periférico da zona sul da cidade de São Paulo.

São Paula massacra os +pobre e aqui no extremo sul eu senti na pele o que é ser preto, pobre, filho de mãe solteira negra, que veio da Bahia com doze anos de idade. Apreendi a não gostar de polícia, sei o que é andar muito loko três, quatro dias direto e nem por isso atravessar o caminho de ninguém.

No Capão Redondo é onde a foto não tem inspiração para cartão postal. Os turistas não vêm gastar os dólares e os poetas nunca nem sequer ouviram falar, para citar nos sambas-enredo.

Capão Redondo é a pobreza, injustiça, ruas de terra, esgoto a céu aberto, crianças descalças, distritos lotados, veículos do IML subindo e descendo pra lá e para cá, tensão e cheiro de maconha o tempo todo.

São Paulo não é a cidade maravilhosa, e o Capão Redondo no lado sul do mapa muito menos.

Aqui a história de crime e não tem romantismo e nem heróis.

Mas, aí! Eu amo essa porra!

No mundão eu não sou ninguém, mas no Capão Redondo eu tenho meu lugar garantido, morô mano?

Vida longa aos guerreiros justos.

É assim que eu vejo.

“A número 1 sem troféu”

Capão Redondo, uma escola

Firmeza!!”

(Mano Brown apud. FERREZ, 2000: 23)

Fizemos questão de transcrever todo o texto escrito pelo rapper do grupo *Racionais*, para que possamos ter a visão de uma autoridade do assunto sobre as tais situações adversas. Poderíamos também transpor dezenas de raps que falam do tema, não só do Capão, mas de muitos outros lugares em que “a vida [aqui] é dura, dura e além do mais, forte, onde a miséria não tem cura e o remédio mais provável é a morte...⁵³

A malandragem que identificamos no hip hop não é lúdica, mas também tem *ritmo e poesia*. Assim como na capoeira, no hip hop, refere-se àquele tipo de malandragem que se assume no corpo em forma de gestualidade e postura corporal. No hip hop também existe um ginga básica, um jeito particular de se mover, segundo o ritmo.

Outro ponto bastante evidente e passível de relação é o fator “violência”, entre aspas porque não se trata da agressão física deliberada. Poderíamos chamar de violência simbólica como colocamos no texto “O hip hop: pretexto, subtexto” ou violência pacífica, como aparece no texto sobre capoeira.

⁵³ “[onde] continuar vivo é um batalha, isto é, se eu não cometer falhas, se eu não fosse esperto tiravam tudo de mim, arrancavam minha pele minha vida em fim, tenho que me desdobrar para não puxarem meu tapete estar sempre quente

Talvez não fosse preciso justificar isso na capoeira. Independente de ser dançada ou jogada, a capoeira é luta. Isso nos faz lembrar a célebre frase de Mestre Ananias : “Capoeira é a dança da morte!”. Mas no hip hop é melhor explicar, pois um leigo pode fazer uma idéia equivocada. O hip hop foi constituído com o que as pessoas tinham na mão, no dia-a-dia, nas ruas. Sim, nas ruas, isso é um fato importante para entender o comportamento corporal das pessoas que vivem o hip hop. Da MATTA (1985: 200) fala da “oposição básica entre casa e rua (que corresponde à dicotomia família / mundo), e mais, a implicação sempre muito clara de que o mundo da rua é cruel e exige luta, pois, como já disse o poeta, num dos versos mais conhecidos no ambiente social brasileiro de todas as camadas sociais, *a vida é um combate que os fracos abate e, mas adiante, viver é lutar*”.

Tendo falado da malandragem e também da “violência”, cabe lembrar de um outro fator que se liga a esses e que permeia os dois universos culturais – a masculinidade.

Algo que sempre nos chamou atenção em qualquer evento de hip hop é a expressiva predominância dos homens. As mulheres, quando não eram as namoradas, se assumiam em termos de vestimenta e comportamento de forma masculinizada. Claro que isso não é uma regra geral e que nos dias de hoje as mulheres, ou melhor, as garotas, estão conquistando seu próprio espaço.

ROSA (2001: 64) diz que “no Brasil, essa manifestação aparece no início da década de 1980 e por uma década e meia, a participação feminina se reduzia à platéia e observação”; o autor atribui essa questão a um certo caráter machista do movimento, principalmente expresso nas composições musicais. Realmente algumas letras de rap foram infelizes nesse sentido, mas, acreditamos que esse fato não seja totalmente determinante. Ao que nos parece o hip hop é essencialmente masculino, muito pelo seu caráter de rua (que ainda hoje não é considerado lugar de boas moças) e por toda sua constituição e formação histórica.

O mesmo poderíamos dizer da capoeira, que apesar de sua sinuosidade, por muito tempo foi prática dita para homens. Hoje se canta: “*Capoeira é para homem, menina e mulher*”. Mas ainda é possível se observar nas rodas a forte

para não ser surpreendido de repente, se eu vacilo arrancam a minha vaga, o que você fizer aqui mesmo será pago. Trecho da música *Hey Boy*, do álbum *Holocausto Urbano* do grupo Racionais Mc's.

representatividade masculina. Historicamente ouvimos falar de mulheres como Maria Homem, Palmeirona, Maria Pé no Mato, e corre à boca pequena que eram de bater em muito marmanjo.

A **malandragem**, a “**violência**” e a **masculinidade** – uma tríade de aspectos que, do nosso ponto de vista, constituem traços de identidade no parentesco capoeira – hip hop. Digo do nosso ponto de vista, porque é muito específico para um processo de criação em artes cênicas, considerando estímulos que de forma direta ou indireta se expressam culturalmente através do corpo. Se analisássemos do ponto de vista ritualístico, também encontraríamos particularidades.

Considerando esse olhar, existe um último ponto, já abordado anteriormente, que vale a pena ser citado novamente - a questão da “identidade étnica”. Por um lado a capoeira; e por outro, o hip hop, mas, ambos carregam o jeito, a cara e a cor de uma manifestação que traz em seu legado africanidade. E mais do que isso, que nasce como uma alternativa de resistência política e cultural.

As características observadas na capoeira, relacionadas com o movimento hip hop, forneceram “dicas” de como trabalhar corporalmente pontos observados e selecionados no hip hop. Já que o foco direcionado para a capoeira foi, principalmente, no que se refere à atividade prática.

MALANDRAGEM →	urbanidade, marginalidade
VIOLÊNCIA (pacífica) →	violência (simbólica)
MASCULIDADE →	enfrentamento
NEGRITUDE →	negritude

3.3 – Ferramenta 3: SUBJETIVIDADE

Talvez não devêssemos classificar a subjetividade como uma ferramenta, pois se trata de um fato, presente em qualquer processo de criação.

A capoeira, a eucinéica, a corêutica, o jogo/improvisação e a noção de ação física são instrumentais selecionados para tornar possível determinada elaboração cênica. Já a subjetividade não é algo que se escolha, ela simplesmente existe. A diferença está em valorizá-la ou não.

Neste trabalho a subjetividade assumiu o papel não de um mero fato, mas de fato determinante no processo de composição, e é por essa razão que aparece nessa discussão como um viabilizador da transposição de elementos do hip hop para a cena, juntamente com a capoeira, a eucinéctica, a corêutica, o jogo e a noção de ação física.

Por subjetividade diz-se aquilo relativo e existente no sujeito. Que é individual, pessoal e particular⁵⁴. Deste modo, a subjetividade no trabalho de criação é a identidade do autor, expressa na obra explícita ou implicitamente.

Assim, podemos concluir que em cada etapa do processo de criação a subjetividade está presente, como se fosse uma sombra ou até mesmo a alma do autor e intérpretes. No entanto, existem alguns momentos em que a subjetividade assume uma forma concreta, deixando de ser coadjuvante para assumir ou até mesmo liderar a cena.

No processo de criação, esses momentos ficaram muito claros por meio da **identidade pessoal**, da **intuição** e do **acaso**.

3.3.1 – Identidade Pessoal

“Em todas as matérias com que o homem lida se fará sentir sua ação simbólica. Em todas as linguagens, ao articular uma matéria, o homem deixa a sua marca, simboliza e indaga, movido por sua pergunta ulterior, que é pelo sentido do viver”.
(OSTROWER, 1987: 51).

No ato criador - sobretudo na criação em artes cênicas, em que corpo que cria é diretamente transformado pela ação criadora - o sujeito está em jogo em sua plena totalidade, isto é, como um ser sensível, consciente e cultural.

OSTROWER (1987: 12) diz que a criação se articula principalmente através da sensibilidade, que a porta de entrada das sensações, uma abertura constante ao mundo que nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós, seja de maneira inconsciente ou através da percepção - que delimita o que somos capazes de sentir e compreender.

A percepção como elaboração mental das sensações é vinculada ao nosso consciente, que também é responsável pela memória.

A memória ordena as vivências do passado. OSTROWER (1987:19) supõe que os processos de memória se baseiam na ativação de certos contextos e não em fatos isolados, embora os fatos possam ser lembrados. É o caso de conteúdos de ordem afetiva e de estados de ânimo, alegria, tristeza, medo, que caracterizariam determinadas situações de vida do indivíduo.

Junto à memória se estruturam as intenções; ambas são importantes para o criar. OSTROWER (1987:19), alerta que nem sempre serão conscientes nem, necessariamente, precisam equacionar-se com objetivos imediatos. Fazem-se conhecer, no curso das ações, como uma espécie de guia, aceitando ou rejeitando certas opções e sugestões contidas no ambiente.

Por sua vez, a cultura tem papel determinante no ato de criação, “já que serve de referência a tudo o que o indivíduo é, faz e comunica”. (OSTROWER, 1987:13).

Em meio a todos esses aspectos que moldam o ser, ainda aparece a seletividade do indivíduo, o que faz com que cada um de nós absorva aquilo que de uma maneira ou outra e por uma razão ou outra se torne relevante para o nosso ser. (OSTROWER, 1987: 148).

E é essa seletividade que individualiza o ser que fundamentará os atos criativos através da espontaneidade. “Ser espontâneo é, no sentido amplo que a palavra tem, poder ser livre” (OSTROWER, 1987: 150).

Assim, de sensibilidade, percepção, memória, intenção, cultura e espontaneidade é constituída a identidade pessoal. Essa identidade pessoal se manifestou na própria materialidade do movimento, como não poderia deixar de ser.

Após o processo de instalação e a partir do treinamento era iniciado o processo de elaboração das ações corporais, que seriam as peças chaves na montagem do quebra-cabeça da cena. É principalmente nesse momento, que cada corpo participante do processo, sem a interferência por parte da Direção Cênica,

⁵⁴ HOLANDA FERREIRA, A. B. & J.E.M.M. EDITORES LTDA. *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa – Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

imprime e exprime a sua identidade pessoal, que inevitavelmente ficará registrada no conjunto da obra.

3.3.2 – Intuição

Aqui, a intuição é vista, antes de tudo, como uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta. É uma mobilização latente e seletiva. Assim, circunstâncias em tudo hipotéticas podem repentinamente ser percebida interligando-se na imaginação e propondo a solução para um problema concebido (OSTROWER, 1987: 10).

Sobre esse assunto OSTROWER (1987:10) considera que:

Os processos de criação ocorrem no âmbito da intuição. Embora integrem (...), toda experiência possível ao indivíduo, também a racional, trata-se de processos essencialmente intuitivos. As diversas opções e decisões que surgem no trabalho e que determinam a configuração e vias de ser criada, não se reduzem a operações dirigidas pelo conhecimento consciente. Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos uma forma.

Mas, o processo intuitivo ao qual queremos chamar a atenção é aquele que surgiu em meio aos laboratórios de criação, mais especificamente no processo de montagem, como *flashes* de imagens, sugerindo uma maneira de “alinhar” as ações corporais em forma de cena.

Nesse sentido se faz valiosa a observação:

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma busca de conteúdos significativos. Os processos de perceber e intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir.

(OSTROWER, 1987: 66)

Isto quer dizer, que em todo ato intuitivo entram em função as tendências ordenadoras da percepção que aproximam espontaneamente os estímulos das imagens referenciais já cristalizadas em nós.

Esses *flashes* de imagens são aclamados por uma necessidade do momento e nascem como se viessem do nada, numa verdadeira visão intuitiva.

São soluções que, embora não tenham sido experimentadas, não podem ser ignoradas, justamente por solucionar os problemas e preencher as lacunas da montagem do quebra cabeça, com uma precisão impressionante.

OSTROWER (1987: 67) chama a atenção para o como essas conclusões muitas vezes surpreendem com um resultado original. O seu sentido novo pode até mesmo ser inesperado e, no entanto, formula uma visão de certo modo pressentida. Confirma essa visão.

3.3.3 – Acaso

Poderíamos considerar o acaso como o oposto do que estamos chamando de intuição, mas também como sua perfeita complementação. Isso porque não é algo que visualizamos ou imaginamos, nem ao menos parece ser uma necessidade muito latente; mas algo que simplesmente acontece, e com uma rapidez imediata foi captado por nossa percepção e transformado em mais uma das peças do quebra cabeça e, como todas as peças, essencial.

OSTROWER (1990: 03) salienta que:

Quando notamos um acaso significativo, ele é “reconhecido” de imediato. Este ato de reconhecimento se dá de modo direto e como uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual, estabelecendo-se naquele momento uma correspondência, uma espécie de consonância com algo dentro de nós. E mais. No instante mesmo em que o acaso surge em nossa atenção, já o imbuímos de conteúdos existenciais, ligando-o a certos desejos e esperanças, a uma razão íntima e plenamente significativa para o nosso ser.

A autora ainda completa o pensamento dizendo que nunca se trata de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu, mas pelo contrário: “embora os acasos jamais possam ser

planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem porque de certo modo já eram esperados. (...) Os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que uma expectativa inconsciente”.

No processo de composição os acasos arrematavam o que havia sido alinhavado pela intuição com os retalhos das ações corporais, que por sua vez carregavam as marcas de seus criadores mescladas com a capoeira e a essência do hip hop.

3.4 – Ferramenta 4: AÇÃO FÍSICA

A ação física tem como pressuposto maior o trabalho do artista sobre si mesmo, que objetiva a criação de uma segunda natureza, de tal modo que a ação não seja só mecânica, mas portadora de sentidos originados na organicidade do artista, indissociável de sua precisão ⁵⁵.

Para DECROUX (apud BURNIER, 2001: 32), o que caracteriza a ação física é o fato de ter início na coluna vertebral:

O que chamo de tronco, é todo corpo, compreendendo os braços e as pernas (...) contanto que esses braços e pernas se movam somente ao chamado do tronco e prolongando sua linha de força (...) Se tem emoção o movimento parte do tronco e ecoa mais ou menos nos braços. Se só tem explicação da inteligência pura, desprovida de afetividade, o movimento pode partir dos braços para transportar somente os braços ou levar o tronco.

(DECROUX apud BURNIER, 2001:32)

BURNIER (2001:35) apresenta uma visão de ação física dialogando os pensamentos de Decroux, Stanislavski, e Grotowski: “Uma tentativa de abordagem visando a uma definição que una os conceitos de ação de Decroux, Stanislavski e Grotowski deverá levar em conta que o termo ação física se refere, sobretudo e antes de mais nada a 1) *ação*, algo (impulso, um *élan*) que nasça do tronco (da coluna vertebral); 2) ela é *física*, o seja, corporificada no momento em que nasce”.

Para o pai do conceito de ação física (Konstantin Sergeyevich Stanislavski), ela representa o meio pelo qual o ator pode edificar sua arte. Ele constatou que as emoções pertenciam a um universo subjetivo do qual não tínhamos controle e “em

⁵⁵ Cf: Dal Forno. *Organicidade do ator*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2002.

toda ação física, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma ação interior, alguns sentimentos. Assim é que são criados os dois planos da vida de um papel, o interior e o exterior” (STANISLAVSKI, 1972:222).

BURNIER (1994, 2001) explica que a ação física pode ser considerada como a menor partícula viva do texto do ator, contudo, é um universo de micro-elementos. Segundo ele, a célula da arte do ator, a ação física, é composta dos elementos: **Intenção**, **Élan**, **Impulso**, **Movimento** e o **Ritmo**. “Cada um destes pequenos elementos são analogamente como as moléculas desta célula, os nucleotídeos da genética molecular das ações físicas” (BURNIER, 1994: 63).

- **Intenção**: tensão muscular que objetiva a ação física, provocada pelo uso de vetores do corpo em sentidos diferentes (oposição).
- **Élan**: “movimento pelo qual nos lançamos ou preparamos para lançar algo”; o élan de uma ação pode ser interpretado como seu “sopro da vida”, estando ligado à respiração.
- **Impulso**: A projeção da energia construída com a intenção e o élan, mas ainda visando sua realização. A mola propulsora do **movimento**. A **Intenção**, **Élan** e o **Impulso** são os elementos que prenunciam o desenrolar da ação.
- **Movimento**: é o acontecimento da ação no espaço e no tempo.
- **Ritmo**: o desenho ou pulsação no tempo da ação e de seu movimento.

Sinteticamente, a ação física é constituída por uma intenção que provoca o élan, que engendra o impulso que engenha o movimento que contém ligado ao ritmo.

BURNIER (1994:47) coloca que,

Tomando a ação física como unidade de base para a arte de ator, a criação da obra passará pela construção do que Stanislavski chamou de *life of physical actions*, ou seja, uma sequência de ações físicas ligadas umas às outras por pequenos elementos que chamo de *ligâmens*. Neste sentido, uma linha de ações físicas é uma sucessão de signos que serão lidas e interpretados pelos espectadores.

O ator é poeta da ação. A sua poesia reside, sobretudo, em **como** ele vive e reapresenta suas ações assim desenhadas e delineadas. Independentemente do tipo de teatro que faça, a sua poesia estará sempre em **como** ele reapresenta, por meio das suas ações, para os espectadores (BURNIER, 2001). De forma análoga, LABAN (1978: 147) coloca que seria altamente benéfico para alguns artistas, além de vantajoso para largas camadas de público, que todos eles reconhecessem o fato de que a expressividade eficiente e o controle de movimentos é uma arte que pode ser dominada apenas pelos indivíduos que aprenderam o modo de dar livre curso de expressão aos seus movimentos.

3.5 – Ferramenta 5: JOGO / IMPROVISACÃO

O trabalho de criação depende, entre outras coisas, de espontaneidade, ou seja, da idéia de amplitude, de facilidade de ação, de liberdade. Mas, que deve ser experimentada dentro de limites fixados, para que não seja desperdiçada em pura eloquência. Assim como nos jogos, em que a liberdade deve permanecer no seio do próprio rigor (CAILLOS, 1967).

Neste contexto, o Jogo com fins dramáticos e a Improvisação aparecem como alternativas *sui generis* para se aliar espontaneidade à técnica, tendo em vista a construção cênica. E mais do que isso: não só como um meio, mas também como o próprio fim. Em outras palavras, a idéia de Jogo e de Improvisação não supõe apenas um processo, mas também, o próprio resultado cênico, haja visto que no “jogo dramático espontâneo o atuante é fonte de expressão, fazendo o jogo do autor-ator, o que significa ampliar seu universo de comunicação, capacidade de expressão e criatividade” (LOPES, 1989).

No Jogo e na Improvisação é possível desenvolver a liberdade pessoal dentro de regras estabelecidas, bem como as habilidades necessárias para se jogar o jogo.

É claro que Jogo e Improvisação não são, necessariamente, a mesma coisa, tão claro quanto a noção de que ambos podem se referir a várias coisas. Contudo, falando da experimentação do fazer artístico - em artes cênicas - o Jogo e a Improvisação assumem-se em papéis que ora se complementam, se intersectam e ora se fundem.

Desta forma, o Jogo e a Improvisação representaram neste processo de criação uma possibilidade de preparação do corpo cênico e viabilização do mesmo.

Esse instrumental pôde ser melhor estudado não só nos laboratórios do G1 e do G2, mas também, no Programa de Estágio Docente (PED) na disciplina de Improvisação II, do curso de graduação em Dança, no Instituto de Artes da Unicamp (Conferir Anexo)

3.6 – Ferramenta 6: EUCINÉTICA

A Eucinéica⁵⁶ é o estudo das dinâmicas ou qualidades do movimento, ressaltando aspectos de intensidade e expressividade, conforme o uso dos Fatores do Movimento. Podemos também entender a qualidade eucinéica como a característica do movimento, aquilo que modifica, diferencia e dá significado a eles.

Para esse estudo, Rudolf Von Laban criou o sistema Effort-Shape, que demonstra os quatro fatores básicos do movimento: **Tempo, Espaço, Peso e Fluência**.

Essas qualidades são vistas como fenômenos naturais que ocorrem na movimentação do ser humano através de suas capacidades corporais.

- O **Fator Espaço** pode ser entendido a partir da relação corpo-movimento-espço e pode ser figurado na idéia de “desenho que o movimento realiza no espaço”, podendo ser utilizado basicamente de duas maneiras: Espaço Direto e Espaço Flexivo.
- O **Fator Peso** diz respeito ao grau de resistência à força da gravidade e pode ser Forte ou Leve.
- O **Fator Tempo** é identificado a partir dos elementos: ritmo, velocidade, duração, acentuação e periodicidade. Este fator se divide basicamente no Tempo Rápido (Súbito) e Tempo Lento (Sustentado)
- O **Fator Fluência** corresponde ao modo de utilização das tensões musculares, que pode ser Livre ou Controlado.

⁵⁶ Esse texto foi elaborado a partir de informações colhidas na apostila de corêutica e eucinéica elaborada por Laura Pronsato e Eusébio Lobo da Silva e nos trabalhos da Professora Joana Lopes, Mônica Serra Allande, bem como nos próprios escritos de Laban: *O domínio do Movimento e Dança Educativa Moderna*.

LABAN (1978), coloca que o Peso, Espaço, Tempo e Fluência são os fatores de movimento perante os quais a pessoa adota uma atitude definida. Estes fatores nunca agem isoladamente, podendo ser combinados de diferentes maneiras.

3.7 – Ferramenta 7: CORÊUTICA

A Corêutica⁵⁷ é o estudo do movimento no espaço. Tanto do corpo em ação (movimento aparente), como de um corpo aparentemente parado (movimento imperceptível), e constitui-se basicamente pelas noções de Cinesfera⁵⁸, Níveis, Tensões Espaciais, Progressões, Formas, Projeções, Direções, Dimensões, Planos e Volume. A seguir expomos resumidamente cada uma destas noções:

- A Cinesfera diz respeito ao espaço tridimensional que o corpo ocupa e é constituída pela junção das noções de níveis, dimensões e planos. É o espaço pessoal; a esfera em torno do corpo na qual a periferia pode ser atingida pela simples extensão de membros, sem deslocamento de seu ponto de suporte.
- Os Níveis indicam o lugar, o espaço no qual o movimento pode acontecer, nos níveis baixo, médio ou alto.
- As Tensões Espaciais são os espaços intercorporais, isto é, os vazios existentes entre as partes do corpo.
- As Progressões são linhas retas ou curvas desenhadas no espaço pelo deslocamento do corpo, algo como o “rastro do movimento”.
- As Formas são os desenhos do corpo na ocupação do espaço, produzidas tanto pelo contorno do corpo quanto pelas linhas resultantes de sua mobilidade.
- As Projeções podem ser entendidas como continuidade do movimento, expressa através do olhar ou de uma extremidade do corpo, com se fosse o prolongamento do corpo.
- As Direções dizem respeito ao caminho que um corpo pode tomar: para frente, para trás, para direita, para esquerda, para cima e para baixo.

⁵⁷ [Ibidem]

⁵⁸ *Kinesfera, Knesfera ou cnesfera*

- As Dimensões são compostas pela combinação de direções e se referem a altura, largura e profundidade.
- Os Planos, por sua vez, são o resultado da junção de duas dimensões. São eles: Plano vertical (Plano da Porta), Plano Horizontal (Plano da Mesa) e Plano Sagital (Plano da Roda).
- Volume: esta noção encontra-se presente tanto na cinesfera como no conjunto das direções, dimensões e planos.

4 – LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO

“Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Tenho que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação. É correr o grande risco de ter a realidade”.
(Clarice Lispector/ A paixão Segundo G.H.)

Todas as ferramentas e teorias citadas ao longo do texto foram experienciadas em dois anos e meio de trabalho em laboratório, contando com a participação de colaboradores.

A primeira fase do trabalho, como citamos no texto sobre instalação corporal, foi estudada pelo G1, formado por mim, Milena Jordão e Flavinho, em 2002 e somente por mim e Milena Jordão em 2003.

O encontro entre os integrantes do primeiro grupo aconteceu na disciplina Capoeira aplicada a Composição Cênica, ministrada pelo Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva.

O curso direcionou uma visão sensível para ação corporal como fundamento de uma dança expressiva comprometida com a técnica e poética. De forma muito objetiva e consciente foi proposto um processo de criação instrumentalizado pela capoeira. O conteúdo programático da disciplina perpassou pelas noções de:

- a) Treinamento dirigido para o reconhecimento dos conceitos e princípios básicos da utilização do corpo na capoeira.
- b) A mecânica corpórea da capoeira proposta pelos Mestres Vicente Ferreira Pastinha e Manoel dos Reis Machado (Mestre Bimba) principais representantes dos estilos angola e regional.
- c) Treinamento dirigido ao conhecimento e utilização integral dos elementos fundamentais do jogo de capoeira e de jogos de improvisação cênica.
- d) Exercícios de construção de cenas tomando como suporte as ações físicas e as frases de movimento.

A primeira etapa do curso funcionou como uma preparação técnica, na qual se ofereceu aos alunos um caminho a partir da capoeira. Um bom começo, já que o

curso contava com alunos de diferentes áreas de conhecimento e, por consequência, diferentes visões do movimento. Essa etapa ofereceu os códigos para todos “falarem a mesma língua”. Gradativamente os princípios técnicos postulados eram postos à prova em exercícios de maior complexidade. O fazer desembocou no formar na segunda etapa do curso, no processo de transformação da matéria, que nesse caso foi o movimento corporal consciente de princípios técnicos. Nessa etapa os alunos ganharam uma certa autonomia, a ordem agora era: invente o seu. Então, após o estudo de princípios do movimento entrou em jogo os princípios da composição coreográfica: o movimento em relação ao espaço e tempo. Assim, construímos frases com base em dicotomias: grande / pequeno, rápido / lento e sinuoso / quebrado, utilizando uma célula (tema) como transição de uma frase para outra.

O próximo passo foi colar duas seqüências, criando de dois solos um duo, em um processo de seleção totalmente aleatório, o que relevou a importância da casualidade na criação cênica.

Posteriormente os estímulos sonoros entraram no jogo; verificamos a música como um elemento externo à coreografia, mas, capaz de definir, quase que determinadamente, o padrão estético da obra. O encontro da música com as seqüências aconteceram de uma maneira muito viva, os sons produzidos ao vivo pelo músico interpretavam o que se dançava; por sua vez, quem dançava representava o que se tocava, em um fenômeno inter-semiótico.

O próximo elemento a ser incluído forneceu o “requinte” final para se transformar uma mera seqüência de movimentos em uma composição coreográfica – a pausa. Abordamos a pausa na composição como uma vírgula em um texto escrito, onde sua coerência depende fundamentalmente dela. Mas aqui pausa não foi simplesmente parar, aliás, foi continuar... como um eco...

O curso pode ser considerado como o início dos trabalhos experimentais, já que possibilitou verificar uma das hipóteses da pesquisa: a capoeira é um completo e eficaz meio de treinamento e preparação para o artista cênico – por trabalhar e desenvolver a percepção (sob diferentes aspectos), o domínio do movimento, o uso da voz e a relação com o outro (jogo).

Essa experiência serviu, entre outras coisas, para todos os integrantes do grupo tomarem contato com um importante instrumental da pesquisa. Isso, na verdade, não deveria ser o início do trabalho propriamente dito, já que outras questões necessitavam ser pontuadas. Assim, guardamos na memória a experiência vivida e começamos do início.

Algumas coisas que foram experimentadas no G1 vieram a ser sistematizadas e confirmadas somente no G2, formado por Milena Jordão e Juliana Klein, sob minha direção. Um exemplo disso é o próprio processo de instalação corporal e treinamento; todavia, o processo de composição aconteceu de maneira efetiva no G1. Deste modo, apresentaremos o processo de criação mesclando os dados colhidos tanto no G1 e no G2, haja visto que o G2 seja uma continuação do trabalho coreográfico do G1.

5.1 – Instalação e Treinamento

A seguir veremos de forma esquemática os conteúdos das fases de instalação e treinamento

1. Relaxamento	Descrição pág. 77
2. Aquecimento	Descrição pág. 77
3. Exercícios primários	Descrição pág. 78
4. Exercícios secundários	Descrição pág. 80
5. Ginga	A partir da diminuição espacial do exercício secundário “equilíbrio de risco”, no qual todas as bases primárias agem no deslocamento, explorando posições em equilíbrio precário, acionando abdômen (baixo ventre) como eixo e força de equilíbrio, inicia-se a ginga, com o centro do corpo (coluna e baixo ventre) acionado como nascente do movimento. A ginga começa internamente e vai expandindo gradativamente, até ocupar todo o espaço da cinesfera.
6. Ginga e ataque	Da ginga, que já acontece de maneira totalmente livre, inclusive com deslocamento no espaço, prepara-se um ataque, que nasce da própria ginga, vindo em uma explosão do centro do corpo. Esse ataque pode ou não ser um golpe de capoeira.
7. Ataque	O ataque vai sendo alternando entre a ginga sem perder a “agressividade” e aos poucos vai dominando a ginga, até o movimento ser somente de ataque (do ataque inicial com variações)
8. Ataque com o corpo inteiro	O ataque deixa de ser executado apenas com os membros e toma todo o corpo, que se atira no espaço.
9. Ataque só com o peito	O ataque com o corpo inteiro atinge seu ápice de intensidade e vai recuando, diminuindo pouco a pouco, mas sem perder a intensidade. Até que o ataque se concentra no peito (externo)
10. Pulso interno	O ataque com o peito vai se tornando cada vez mais interno até a total ausência de movimento aparente (pulso interno).
11. Ação corporal (explosão)	O pulso interno vai crescendo sem tomar corpo, tornando-se mais intenso, até que explode em forma de ação corporal. Após a ação, rapidamente se retoma o pulso interno e outra vez a ação (e assim sucessivas vezes).
12. Retomada do pulso interno	Retoma-se o pulso interno na ausência de movimento aparente e reinicia (gradativamente) a ginga.
13. Ginga → treinamento: capoeira	Descrição pág. 65
14. Jogo	O jogo começa como um jogo de capoeira, propriamente dito, com caráter agonístico. À medida que o jogo vai ganhando fluidez, sob os parâmetros da capoeira, vai se abandonando a disputa e partindo para um jogo de interação e intersecção dos espaços cinesféricos, explorando todas as unidades corêuticas. Conforme cresce a confiança e nível de relacionamento entre os jogadores, pode se explorar o contato.

5.2 – Elaboração das ações corporais

As ações corporais, principal base do trabalho de composição, foram criadas por cada participante do G1 e também do G2. Os ingredientes dessas elaborações – já discutidos ao longo do texto – foram: a capoeira, a noção de ação física, as matrizes extraídas do movimento hip hop, tudo bem temperadinho com identidade pessoal de cada um.

Nem todas as ações corporais que existem na composição final foram criadas nesse processo; como já dissemos anteriormente, a intuição e acaso, assumidamente, fizeram parte da criação. Porém, as elaboradas nesta etapa são o pivô, isto é, as peças chaves da composição.

Essas peças chaves não são códigos fechados como passos de balé clássico; são ações que propiciam, primeiramente, um estado corporal. Um estado para executar a ação criada e, também, para se chegar até ela e sair dela. É exatamente esse o exercício praticado nas improvisações.

Não investiremos na tentativa de descrever as ações corporais, apenas aclararemos o processo de elaboração das mesmas. A tabela a baixo ilustra a relação estabelecida entre o hip hop e a capoeira, especificando os movimentos da capoeira que evocaram a criação das ações corporais a partir dos elementos do hip hop confrontados com os da capoeira.

CAPOEIRA		HIP HOP	
Elemento	Movimento	Elemento	Estímulo ⁵⁹
Malandragem	<i>Ginga</i>	Urbanidade Marginalidade	<i>Favelas, pobreza</i>
Violência (pacífica)	<i>Esquiva</i>	Violência (simbólica)	<i>Assassinatos, confrontos com a polícia, gestos que simulam armas ou agressões</i>
Masculinidade	<i>Ataque</i>	Enfrentamento	<i>Mobilização, reivindicação</i>
Negritude	<i>Floreios/ Mandinga</i>	Negritude	<i>Gestualidade, discurso e estilo.</i>

⁵⁹ Esses são estímulos que de alguma forma foram encontrados no movimento hip hop, seja na pesquisa teórica, em letras de música, no discurso ou comportamento dos participantes.

Fora o que ficou impregnado no corpo, isto é, o que foi incorporado por meio da subjetividade no processo de Preparação, utilizamos como estímulo imediato a música do hip hop. Os rap's ou mesmo somente as bases rítmicas foram utilizados na transferência do treinamento da capoeira para elaboração das ações corporais a partir dos movimentos da capoeira.

5.3 – Jogos/ Improvisações

Utilizamos basicamente dois tipos de jogos: os de interação e os de criação. Os jogos de interação fizeram parte do processo de treinamento, cujo intuito foi de aproximar as pessoas do grupo, no sentido de criar um via direta para o diálogo corporal. Os jogos de criação tiveram como base as vivências na elaboração das ações corporais e buscaram apontamentos para a formatação da cena coreográfica. Segue abaixo alguns exemplos dos jogos utilizados.

JOGOS DE INTERAÇÃO	
Jogo A (movimento e voz)	- O grupo se coloca em uma roda pequena. - Individualmente se inicia um exercício de respiração (concentração na respiração natural) - Aos poucos a respiração vai se expandindo e se transforma numa vibração (sonora) interna. - A vibração se expande até o ponto de assumir o movimento corporal (expansão e esvaziamento) - Do movimento nasce a ginga que começa pequena e vai se expandindo, sempre aliada a vibração, que aos poucos se transforma em som externalizado. - Com a ginga, sons são emitidos na dinâmica da respiração (“a”, “e”, “i”, “o”, “u”). - Aos sons vão se tornando mais intensos e independentes da dinâmica da respiração. Até assumirem a forma de um canto corrido⁶⁰ de capoeira. - No momento do canto, a atenção dos jogadores deixa de ser individualizada e se volta para o grupo, em um jogo de pergunta e resposta entre o que se canta e a ginga. Obs.: Se experimenta maneiras diferentes do uso da voz aliado a ginga que também sofre transformações. Sem perder de vista a interação, isto é, o jogo de pergunta e resposta.

⁶⁰ Canções de pergunta e resposta

Jogo B (pegadas)	- Os jogadores se posicionam em uma roda grande, distantes uns dos outros. - Uma pessoa fita o olhar na que está do lado e se dirige até ela, lançando-se em um abraço. Assim sucessivamente. - A cada rodada o abraço apresenta ainda mais entrega. - A dinâmica vai crescendo e a complexidade das ações também. Os abraços vão se transformando e sendo improvisados por cada jogador, que assim que recebe colega tem o dever de coloca-lo ao chão e correr em direção ao jogador que irá ampara-lo.
Jogo D (jogo de capoeira)	Jogo de capoeira propriamente dito
Jogo E (jogo de corpo)	O jogo começa como um jogo de capoeira, propriamente dito, com caráter agonístico. À medida que o jogo vai ganhando fluidez, sob os parâmetros da capoeira, vai se abandonando a disputa e partindo para um jogo de interação e intersecção dos espaços cinesféricos, explorando todas as unidades corêuticas. Conforme cresce a confiança e nível de relacionamento entre os jogadores se explora o contato.

JOGOS DE CRIAÇÃO	
Improvisação individual	Seleciona-se algumas ações corporais elaboradas, Essas ações representam matrizes, isto é, portas de entrada e saída. O exercício é criar caminhos para se chegar a essa porta e depois para sair. O exercício pode contar ou não com auxílio de um estímulo sonoro (música) e necessariamente de um olheiro, pessoa que observa, faz anotações e que relata o acontecido de forma descritiva e também fazendo suas próprias interpretações.
Improvisação Coletiva	A partir das ações corporais e improvisação individual cada jogador cria uma partitura de ações (seqüências) que são as peças da improvisação coletiva. Os jogadores são postos em uma área espacial limitada, que não pode ser ultrapassada. O jogo é dialogar da maneira possível as partituras individuais, que podem sofrer alterações para viabilizar a fluência do jogo.

5.4 – Composição

Tudo começou com uma idéia, algo como um problema a ser resolvido. O que solicitou intenção, seleção e decisão. A intenção de realizar e a necessidade de selecionar e decidir “o que” e “como” realizar. Assim construímos um projeto, que teve como principal objetivo investigar uma forma de processo criativo através

construção do corpo cênico a partir de elementos do movimento hip hop e da capoeira.

Dado o primeiro passo foi necessário se preparar, isto é, adquirir conhecimentos, reunir informações, indagar sobre aspectos relativos à idéia, ler, observar, perguntar, estudar... Foi onde começou a pesquisa, na busca de uma maior interação com os métodos e técnicas como meio para alcançar o objetivo. A preparação teve duas frentes: o estudo sobre cultura popular, que desemboca nos objetos de pesquisa – a capoeira e o hip hop – e o estudo sobre a construção de corpo cênico, que perpassa pela discussão de processo de criação, corpo e corpo nas artes cênicas.

Então, deixamos tudo bem armazenado, não só nos fichamentos, mas também na memória, que por si só começou a fazer conexões e acionar os sentidos, que emergiram na forma de experimentação. Na experimentação surgiram dados, retalhos, peças de um quebra cabeça, as quais precisaram ser sensivelmente apreendidas e analisadas, pois sobrevinham como borboletas num jardim – que, caso desejadas, devem ser capturadas com precisão.

O que chamamos de borboletas, dados, retalhos, peças são na verdade “células” construídas a partir de “matrizes” extraídas da fase de elaboração das ações corporais e desenvolvidas na fase jogo/improvisação.

Capturadas as borboletas, começou o trabalho de composição. “Compor: Formar ou construir de diferentes formas. Produzir, inventar. Formar: fazer, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo inventa o modo de fazer”. (PAREYSON apud TAVARES & PLAZA, 1998).

A composição coreográfica neste trabalho não significou um resultado do processo, mas sim o próprio processo, só que formatado. Da mesma forma que essa dissertação não é a pesquisa em si, mas uma formatação dela.

O processo de formatação do trabalho prático começou com uma análise fria das células construídas: O que aqueles pequenos fragmentos significavam? O que queriam dizer? Que impressão tínhamos deles?

Essa discussão originou uma primeira organização das células, como se fosse uma narrativa, só que não linear. Esse foi um momento de interromper as experimentações, que não paravam de borbulhar, para começar a realizar o

trabalho enquanto obra – que não tinha o intuito de ser obra acabada, mas que precisava de um começo, de um meio e fim, mesmo que essas três etapas não fizessem nenhum sentido lógico.

Essa organização criou o que podemos chamar de base. E se tratou de uma base forte, já que é fruto de um processo minucioso.

Estando a base construída não nos preocupamos mais em organizar, apenas em libertar a vontade inquietadora de criar, de fazer acontecer, para depois desfazer e tornar a fazer. Esperamos que falar de liberdade a essa altura do trabalho, depois de tanto se referir a técnica e teorias, não pareça um contra-senso. Pois, nunca perdemos de vista que o ato de criação é, também um ato de liberdade, de autonomia interior por parte de quem cria.

As lacunas da base foram sendo preenchidas por obra da Intuição e do Acaso conforme discutimos no capítulo anterior. Enquanto a Intuição alinhavava, o Acaso arrematava.

É claro que tudo isso não aconteceu como um passe de mágica; fizemos e desfizemos diversas vezes, procurando não sabemos bem o quê...

5.5 – Arte Final

Essa busca poderia não ter fim, mas chega um momento em que é preciso decidir, afinal, não temos a vida toda! Essa decisão não significa cristalizar a obra, apenas deixá-la descansar para vir a público de forma coesa. A coesão da obra depende de muita repetição e também da arte final.

Aqui, a arte final é sinônimo de lapidação, limpeza e toque final. E para isso serviram as últimas ferramentas: a eucinéctica e a coreúctica.

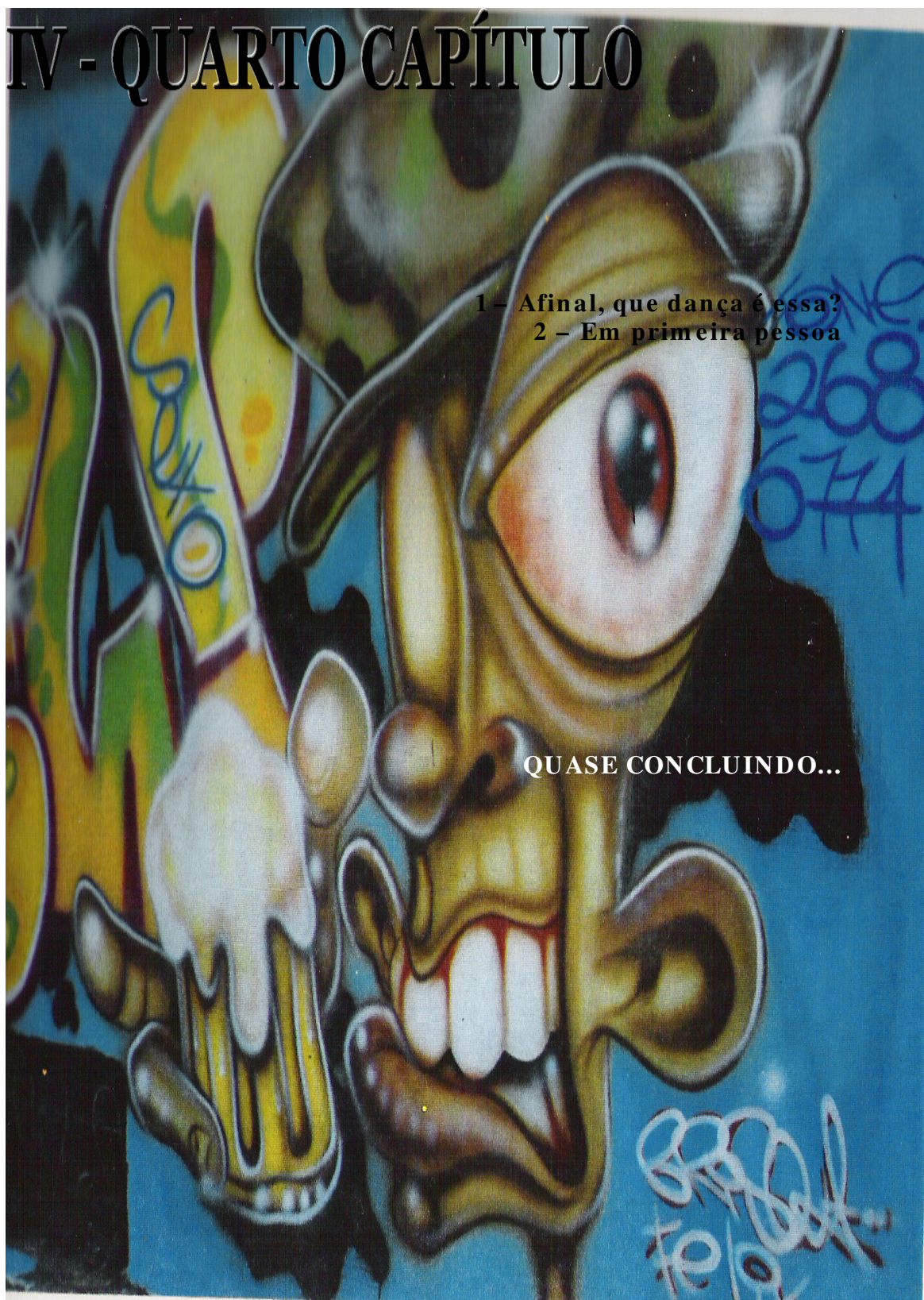
Conforme exposto no capítulo anterior a eucinéctica é, a grosso modo, o estudo das dinâmicas ou qualidades do movimento e a coreúctica o estudo do movimento no espaço. Se um performer realiza determinada ação corporal lentamente e em linha reta, vai expressar e causar impressão diferente daquele que realiza a mesma ação corporal em linha reta rapidamente. Isso por que a relação do corpo com o espaço e a qualidade do movimento dão o significado da ação corporal

e, mais do que isso, a poética. E essa é uma preocupação que fizemos questão de deixar para depois da composição para não “truncar” a criação.

Assim, a eucinéica e a coreúica auxiliaram, ressaltando aspectos de intensidade e expressividade. O trabalho foi feito de maneira minuciosa, utilizando os fatores de movimento e possibilidades do movimento no espaço para adequar cada parte da coreografia ao todo. Esses estudos também foram de muita valia para aproximar a movimentação dos intérpretes quando necessário.

O toque final ficou por conta da inserção de uma trilha sonora, realizada paralelamente, mas que respeitava ou mesmo seguia as qualidades estéticas da coreografia, atribuídas pelas qualidades coreúicas e eucinéicas.

IV - QUARTO CAPÍTULO



1 – Afinal, que dança é essa?
2 – Em primeira pessoa

QUASE CONCLUINDO...

BRIZOLA VERTICAL

1 – AFINAL, QUE DANÇA É ESSA?

“Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação verdadeira. Assim como o nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será proporcionado com a violência necessária. E o público acreditará nos sonhos do teatro com a condição de considerá-los de fato como o sonho e não como um decalque da realidade; com a condição de que os sonhos permitam liberar no público essa liberdade mágica do sonho, que ele só pode reconhecer enquanto marcada pelo terror e pela crueldade”
(ARTAUD, 1999: 97)

Afinal, que dança é essa? Pela maneira romântica com que por vezes foi descrita, há de se pensar que se trata apenas de uma utopia. De certa forma sim, já que a dança como arte do efêmero se faz, desfaz e refaz a cada momento, como um sonho, uma segunda realidade, ou melhor, uma irrealidade. Recorrer ao onírico para abordar o inefável pode ser uma boa saída, ou até um bom começo.

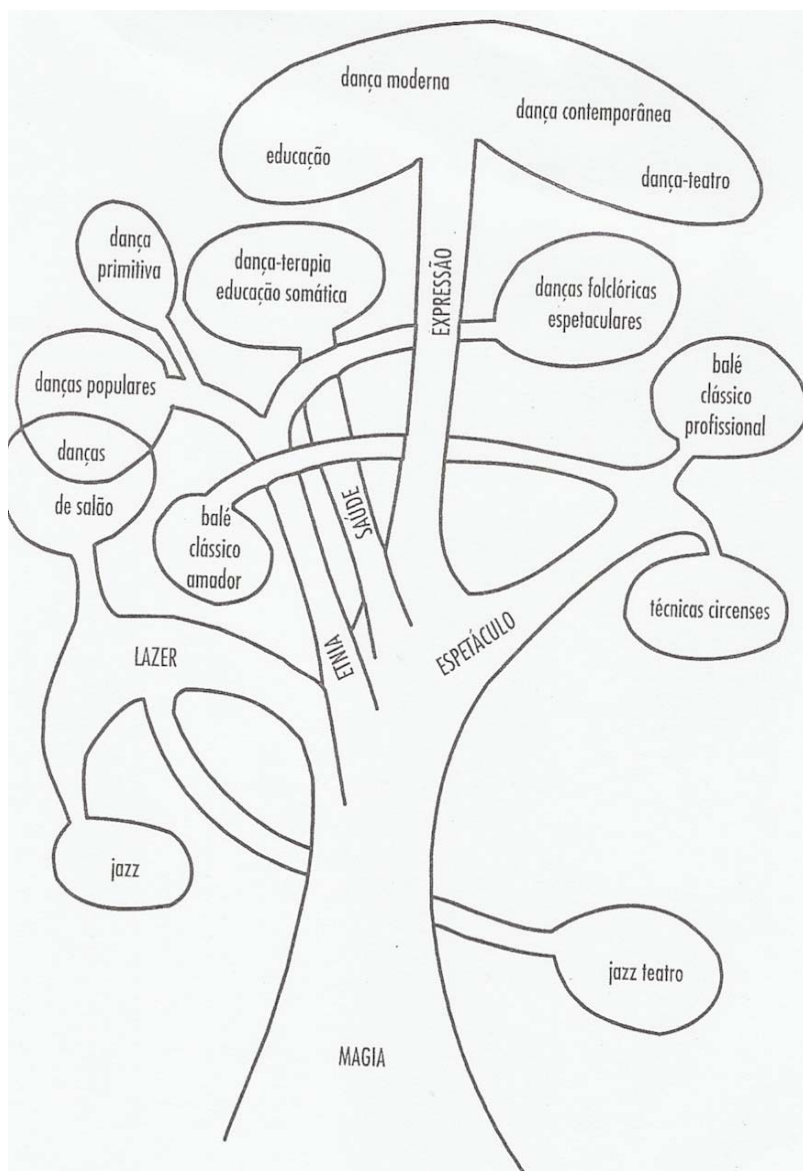
Doce, ilusão, desejo... O sonho também pode ser “aquilo que enleva, que transporta pela extraordinária beleza natural ou estética”⁶¹, assim como a obra de arte. Mas, sonho não é exatamente uma utopia, logo, essa tal dança não trata disso.

Por dança, podemos entender: o uso extracotidiano do movimento corporal. Uma definição uma tanto óbvia e abrangente, mas que não exclui nenhuma das inúmeras formas de dançar que existem, artísticas ou não. Poderíamos citar aqui centenas delas, do ballet ao zouk, do butoh ao jongo, mas isso não é necessário, a diversidade das danças é de conhecimento geral. Talvez bastasse diferenciá-las, o que por sua vez não se trata de tarefa simples.

O movimento dançado foi o primeiro transbordamento emotivo, manifestação desordenada dos temores, afetos, iras e recusas, que foi passando sucessivamente de conjuro mágico, rito, cerimônia, celebração popular para diversão e para além disso: espetáculos autorais (HERNÁNDEZ *apud* FERREIRA, 2001: 39)

⁶¹FERREIRA, A.B.H. *Dicionário Aurélio de Básico de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro. Ed Nova Fronteira, 1988.

A partir da árvore diagrama da história da dança, criada pela educadora francesa Jacqueline Robinson (1978), HERNÁNDEZ⁶² elaborou um diagrama na tentativa de adequar seu conteúdo à sociedade brasileira da atualidade⁶³.



Nesse diagrama, apontam-se três grandes troncos: o da expressão, o do espetáculo e o do lazer, que se ramificam em étnia e saúde. Como podemos ver esses troncos não aparecem de maneira isolada, eles se aproximam ou relacionam sendo a expressão, o eixo.

Com mais um pequeno “raminho” de ligação na árvore da dança, poderíamos visualizar um “caminho” para começarmos a resolver a primeira questão. Na apresentação deste

trabalho, dissemos que uma das principais motivações dessa pesquisa foi a necessidade de encontrar uma forma pessoal e talvez singular de expressão, no

⁶² “A expressão é a motivação mais significativa da dança, e está representada como o tronco principal. Embora apareça de forma destacada, ele está presente também nas demais ramificações, como lazer, motivação étnica, saúde e espetáculo. É nesse tronco que se situam a dança-teatro, as danças moderna e contemporânea e a educação. Ao redor desse tronco principal, com uma bifurcação para o lazer e outra para o espetáculo, estão as danças étnicas ou populares. Essas manifestações podem ser a expressão de uma comunidade, como rito ou jogo, e ainda serem exploradas em espetáculos. Dentre elas, há ainda as manifestações populares consideradas “puras”, ou seja, que não perderam seu caráter original de rito, situadas entre a recreação e a expressão intituladas “danças primitivas”, na falta de expressão melhor.”

⁶³ Cf. HERNÁNDEZ In FERREIRA, Sueli. O ensino das artes (org.). Ed. Papirus. Campinas, 2001.

entanto, se essa busca começasse do zero, no mínimo, reinventaríamos a roda. Isto significa, que o caminho já estava trilhado, só precisaríamos percorrê-lo com nossos próprios pés.

Vamos chamar esse caminho, ou melhor, essa linguagem de **dança brasileira contemporânea**, o que não se trata de uma terminologia oficial, mas que é muito freqüentemente é utilizada.

Chegar à revelação do nome não responde exatamente à questão, aliás, a torna ainda mais complexa: O que é que estamos chamando de dança brasileira contemporânea?

Essa tendência artística aparece no cenário das artes cênicas no Brasil, de diferentes formas, desde a década de 70. Podemos citar como um primeiro exemplo um movimento artístico que explodiu na capital baiana em meio a muita agitação política do movimento negro organizado e do processo de reafricanização do carnaval, com o ressurgimento dos afoxés e a formação de blocos afros⁶⁴. Trata de uma dança que se apropriou dos arquétipos e gestualidades dos orixás para estilizá-los, somando-se a outras heranças africanas e também com a influência de artistas americanos que desenvolveram pesquisas em danças étnicas, como Katharine Dunham e Clayde Morgam⁶⁵.

Podemos também citar o trabalho de pesquisa desenvolvido pela Profa. Dra. Inacyra Falcão dos Santos e pela Profa. Dra. Graziela Rodrigues, ambas docentes do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp. A primeira aborda a questão da ancestralidade e tradição nagô, tendo como princípio metodológico estimular seus alunos a “tomarem consciência do seu ser, a valorização da singularidade, da sua singularidade, da sua criatividade, levando em consideração o aspecto cultural”⁶⁶, enquanto a segunda propõe o processo “Bailarino-Pesquisador-Interprete”, no qual o bailarino é posto em contato com fontes da cultura brasileira, sendo essencial “a inter-relação dos registros

⁶⁴ Sobre o assunto cf: Risério, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador-BA. Ed. Corrupio, 1981.

⁶⁵ Informações colhidas com o Professor Eusébio Lobo da Silva, participante desse movimento na Bahia, nos anos 70.

⁶⁶ SANTOS, Inacyra Falcão. *Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Educação*. Tese de Doutorado. USP, 1996: 21

emocionais que emergem na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete”⁶⁷.

É possível observar, em muitos lugares, um movimento artístico latente sob essas influências, em artistas que passaram por essas escolas e em outros que também desenvolveram suas próprias pesquisas, como o pernambucano Antônio Nóbrega.

O estilo de Clayde Morgan, o trabalho de pesquisa da Professora Inaicyrá Falcão, o processo de Graziela Rodrigues e a obra de Nóbrega são diferentes leituras e abordagens sob um mesmo eixo – a cultura popular. Cada qual lançou seu olhar para determinado aspecto da cultura brasileira, evocando razões para novas criações.

A existência desse eixo comum é o que faz crer que há um grande gancho que segura essas e outras formas de expressão por “semelhanças”, isto é, uma linguagem que engloba as diferentes manifestações em dança contemporânea, que utilizam a cultura popular brasileira como propulsora de novas formas. E é exatamente isto que estamos chamando de dança brasileira contemporânea.

Trataremos a dança brasileira contemporânea como uma linguagem; esse olhar permitirá vê-la como uma forma social de comunicação e significação.

Citamos alguns artistas-educadores com a preocupação de deixar claro que esse movimento é um fato que ocupa os palcos e salas de dança do país. Todavia, não nos aprofundaremos na interessante pesquisa que cada um desenvolve e nos concentraremos na tentativa compreender o que seria essa linguagem, simplesmente para poder concluir e “encaixar” o nosso processo criativo.

Podemos entender as tais “semelhanças” pelos princípios fundamentais à arte da dança: forma, técnica e poética. Esses elementos, segundo DANTAS (2000), se articulam para construir uma concepção estética de dança, como manifestação do corpo. São princípios que podem ser observados na cultura popular e ser “transportados/traduzidos” na cultura cênica. É importante deixar claro que, ao nos referirmos à cultura popular e às artes cênicas como universos distintos, não

⁶⁷ RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro. Funarte, 1997.

negamos o que as artes cênicas têm de popular e muito menos a viva expressão cênica presente nas muitas manifestações da cultura popular brasileira.

Para prosseguir esse raciocínio, é necessário relembrar o conceito de cultura popular de que estamos fazendo uso. CARVALHO (2000:33), argumenta que cultura popular, hoje, poderia ser identificada como “aquele conjunto de produção e manifestação que, inseridas nos atuais contextos de produção e comunicação de massa, preserva ainda – ao menos no campo simbólico – consistentes dimensões ou aspectos de valores de características das culturas tradicionais”, ou ainda, “que funcionam como um núcleo simbólico para expressar um certo tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo que, ainda quando totalmente reinterpretado e revestido das modernas técnicas de difusão, continua sendo importante, porque remete a memória longa”.

Assim, poderíamos considerar que a cultura popular está em uma “zona de conservação” que se configura como acervo não só informativo, mas também como indutor e propulsor da criação em arte, como já o situa RABETTI (2000).

Criando uma analogia no argumento que RABETTI constrói para discutir o “Teatro Popular”⁶⁸, chegaríamos, ao nosso ver, à compreensão da dança brasileira contemporânea como uma linguagem híbrida, fruto de um diálogo criador entre a cultura popular e as artes cênicas, um vínculo entre tradição e contemporaneidade, considerando, neste contexto, a contemporaneidade como o encontro de diversas formas de pensar e fazer dança, teatro e performance na atualidade.

Quiçá pudéssemos dizer: o encontro da dança (tradicional) brasileira com a dança contemporânea. Sem dúvida cometeríamos um grande equívoco e até mesmo uma injustiça, pois essa justaposição não daria conta da complexidade da dança brasileira contemporânea. Haja visto que quando nos referimos à cultura brasileira não estamos falando especificamente das danças brasileiras, estamos de fato falando da cultura do povo brasileiro. Sabemos que isso pode parecer absurdamente abrangente, mas esperamos que isso tenha sido esclarecido ao longo do trabalho.

⁶⁸ Cf. RABETTI, Betti. *Memória e culturas do “popular” no teatro: o típico e as técnicas. O Percevejo, revista de teatro, crítica e estética*. N. 8. UNRIO, 2000.

Por outro lado, a dança contemporânea contempla o outro extremo, como uma representante das artes cênicas.

As Danças Contemporâneas, participantes que são de um processo em constante renovação, não podem ser amarradas em conceitos estáticos de uma estética com estilo formal, passos e posições corporais determinadas. Cada símbolo gestual ou movimento puro que surge é criado para apenas aquela determinada obra coreográfica e, pelo fato de ser único e original, terá, fatalmente, uma denominação inventada, de uso restrito ao trabalho em processo.

(ROBATTO, 1994:25)

A partir da citação a cima podemos verificar que a dança contemporânea caracteriza-se, justamente, pela busca de novas formas de expressão e permite a cada pesquisador seus próprios caminhos.

A partir do momento em que se estabelecer um vocabulário específico para ela, de caráter permanente, provavelmente estará sendo estabelecido, concomitantemente, um SISTEMA correspondente. Isso poderá levar a dança a uma estratificação de seus métodos de trabalho, e até de sua forma (estilo), tornando-a mais convencional. O que seria um contra-senso ao espírito de liberdade de criação, característica principal da dança contemporânea.

(ROBATTO, 1994:29)

Por estas características de busca constante de novas formas e de caminhos próprios, a dança contemporânea permite ao corpo estar presente, ser ficção inacabada enquanto corpo real, que não está paralisado pelo realismo acabado da imagem de estilo. A dança contemporânea tem como base de seu conteúdo o próprio movimento como o som é o conteúdo da música e a cor o conteúdo da pintura (LOPES, 1998:28).

Assim como selecionamos de um lado a capoeira e o hip hop como os representantes da cultura popular, foi necessário demarcar o nosso espaço do outro lado, ou seja, caminhar do geral para o específico. No entanto, essa demarcação não poderia dar limites ao trabalho criativo, deste modo, assumimos a dança contemporânea como o nosso ponto de partida. Além do mais, acreditamos que a dança contemporânea tenha sido o ponto de partida de todos os artistas que citamos como produtores de dança brasileira contemporânea, tendo a

conceitualização ou não. Isso por que a dança contemporânea é em essência a liberdade da expressão corporal, o rompimento com o paradigma do “passo”, a ascendência do movimento como principal conteúdo da dança. Se o movimento é o conteúdo, ele não tem forma pré-estabelecida, ele é o que cada corpo permite que seja. E essas são as regras. É o que podemos inferir a partir do nosso estudo prático e teórico da dança contemporânea.

Uma das características da dança contemporânea é seu caráter globalizante, isto é, dos *links* que freqüentemente cria com outras expressões artísticas, seja com o teatro, com meios multimídia, com a tecnologia, com a performance, com a música, com os rituais etc. Na abordagem feita neste trabalho tentamos criar uma relação direta com o teatro, na tentativa de trabalhar o corpo cênico em sua totalidade. Assim, em muitos casos, quando citamos o teatro e o ator estávamos também nos referindo à dança e aos bailarinos ⁶⁹.

A dança brasileira contemporânea com este ou qualquer outro nome é um movimento que há décadas pipoca em muitos lugares do país. E aqui, neste lugar, experimenta-se mais uma abordagem, que talvez não faça muito sentido sem a própria dança – expressa não por letras e sim pelo tão defendido corpo – mas, que não deixa de ser uma tentativa singela de se recriar um pedacinho do universo da cultura popular, comprometida com expressão de uma poética marginal.

2 – EM PRIMEIRA PESSOA

Ao longo do texto justificou-se academicamente o porquê o hip hop e a capoeira foram escolhidos como objetos de pesquisa, e agora no finalzinho, deu uma vontade de contar como a primeira pessoa desta pesquisa se envolveu com tudo isso, até chegar onde estamos...

A nossa história com o Movimento Hip Hop... Quer dizer, a minha história começou antes mesmo do ingresso a universidade, durante a adolescência. O Hip Hop me foi apresentado naturalmente nas ruas e bailes de São Paulo, exatamente naquele momento em que o rap surgia como um grande grito das periferias paulistanas, isto é, quando os jovens negros encontraram no Hip Hop uma alternativa de lazer, cultura, expressão e identidade. É interessante citar que foi o próprio Hip Hop que me despertou para o dançar, nas inesquecíveis “rodas” dos grandes e pequenos bailes, ao som de Public Enemy, RUN DMC...

As vozes do Hip Hop diziam, entre outras coisas, que os negros deveriam se unir, mobilizar-se e se “adiantar”, o que pode ser entendido como *“Chega de festejar a desvantagem e permitir que desgastem nossa imagem”*, nas palavras de Brown⁷⁰, ou então: lutar para conquistar espaços sociais, nos quais os negros se encontravam excluídos.

“Eu tenho algo a dizer e explicar para você, só não garanto, porém, que engraçado serei dessa vez, para os manos daqui para os manos de lá. Se você se considera negro para sempre será mano. Não sei que problema você tem de mais que nem na rua não te deixam na sua, entre madames fodidas e racistas fardados de cérebro atrofiado não te deixam em paz, todos ele com medo generalizam demais, dizem que os negros são todos iguais. Você concorda? Se acomoda então, não se incomoda em ver, mesmo sabendo que é foda, prefere não se envolver, finge não ser você. E eu pergunto: porque você prefere que o outro vá se foder?. Não quer ser um Mandela, apenas dar um exemplo, não sei se você me entende mais eu lamento que irmãos convivam, com isso naturalmente, não proponho o ódio, porém, acho incrível que o nosso compromisso já esteja nesse nível. Mas, Racionais, existente e nunca iguais afrodinamicamente manter a nossa hora viva. Sabedoria de rua. O rap mais expressivo. A juventude negra agora tem voz ativa”. (Racionais Mc's, **Voz Ativa**, 1992)

⁶⁹ Essa é uma discussão de fundo da Antropologia Teatral e pode ser conferida nos escritos de Eugênio Barba.

⁷⁰ Mc Brown cantor de rap do grupo Racionais

Em 1992, a música **Voz Ativa**, bem como outros temas do mesmo álbum, dos afamados Racionais Mc's, tiveram o efeito de um grande chamado, que ecoou por toda a periferia de São Paulo. Foi nesse momento que me sensibilizei profundamente com o Movimento Hip Hop e me encantei com a magia da expressão e com o poder da comunicação.

Altamente influenciada e imersa no mundo do Hip Hop, engajei-me na dança de rua e só abandonei quando encontrei outras formas de expressão na dança, no entanto sem perder a admiração pelo estilo.

Já na universidade, o primeiro trabalho acadêmico sobre o assunto foi na disciplina Estética e História da Arte. Apesar de bastante simples, o trabalho rendeu vontade e incentivo (por parte do professor) para ser aprofundado e relacionado com a área de dança. No ano seguinte, na disciplina: Danças Brasileiras IV, ministrada pela Professora Graziela Rodrigues, o Hip Hop foi alvo de investigação e criação artística. Essa proposta, desenvolvida durante um semestre, teve como suporte o método Bailarino-pesquisador-intérprete, criado pela própria professora.

Esse processo tem como um de seus fundamentos o “co-habitar com a fonte”. De acordo com Rodrigues (1997), não basta fazermos uma visita ao local da pesquisa e relatarmos apenas o que os nossos olhos vêem, é necessário penetrar no universo que a envolve, ultrapassando o limite entre o pesquisador e o pesquisado⁷¹. O pesquisador coabita com o campo para coletar dados que irão ficar registrados tanto em relatórios quanto em sensibilidade, para serem reelaborados em laboratórios com vistas à criação artística. Ao meu entender, esse processo propõe que a emoção seja o motor da criação artística, daí a necessidade de se procurar uma fonte de pesquisa que seja, de alguma forma, um meio de transporte do bailarino-pesquisador-intérprete para a profundidade de “si mesmo”. Tendo o hip hop como fonte me vi em um retorno surpreendente.

Esse trabalho rendeu muita emoção, mas, artisticamente, não fiquei satisfeita. Era preciso buscar mais alimentos para digerir mais dança. Foi então que

⁷¹RODRIGUES, Graziela. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

começou a parceria com o Professor Eusébio, para dois anos de iniciação científica, que desembocaram diretamente no mestrado.

No primeiro projeto de Iniciação eu custei a entender, por mais que meu orientador tentasse, que o meu foco de pesquisa não era o Hip Hop em si, mas em *que e como*, este poderia contribuir em um processo de criação. Mas meus esforços não foram em vão: era uma necessidade compreender o Hip Hop intelectualmente e foi bom ter respeitado esse momento. No segundo projeto tive a oportunidade de avançar um passo: realizar uma montagem cênica a partir de elementos do Hip Hop, podendo dedicar-me mais ao estudo da montagem cênica, uma vez que os motivos do Hip Hop já estavam coletados.

Ao redigir o último relatório a ser entregue pude perceber que, apesar da transposição de elementos da cultura de rua para dança contemporânea ter acontecido, era difícil explicar e até mesmo entender o **como**, talvez por ter se tratado de um processo altamente intuitivo. Deste modo, senti-me artisticamente satisfeita, mas academicamente incompleta.

Encarei isso com um sinal para seguir a carreira e continuar com o Hip Hop na trilha.

Ao elaborar o projeto a ser enviado para seleção da pós, vi-me cheia das inquietações que vieram à tona no final da segunda iniciação científica. As principais delas eram: em que tipo de dança eu acredito e como explicar um processo criativo?

Em todas as maneiras de pensar e fazer a dança, dentro e fora da faculdade, sentia que faltava alguma coisinha que já tinha visto ali ou acolá. Perante a possibilidade de ingressar em um curso de pós-graduação, vi-me tentada a conjugar as experiências e aprendizados para, quem sabe, encontrar uma dança que eu de fato acreditasse.

Essa seria uma dança que procurasse expressar emoções, não por elas mesmas, mas pela fisicalidade, sem perder a oportunidade de recriar universos buscando, assim, a sua verdade cênica. Acredito enfim, numa dança mestiça, que mescle conhecimentos vindos de todas as partes, mas, principalmente ligado a “brasilidade”.

Buscando encontrar essa dança através de um processo criativo que não fosse somente fruto da intuição, acreditei ser a construção da personagem a solução de meus problemas. Não aquela personagem teatral, mas uma personagem própria da dança, que não precisa ter nome nem endereço, apenas um corpo que a caracterize.

Assim, o objetivo inicial desta pesquisa era estudar a construção de personagem a partir de elementos do Hip Hop. A idéia da personagem como protagonista de uma dança é, também, a de se trabalhar o corpo cênico em sua totalidade e não limitar a atuação do bailarino à expressão de si e nem a uma representação literal. O que não significa “fingir” ser outra pessoa ou persona. Seria algo como: fazer com que uma coisa se tornasse outra mesmo continuando a ser ela mesma. Essa noção de personagem se sustenta na idéia de Representação não interpretativa, defendida, entre outros, por Luís Otávio Burnier em sua tese de doutorado.

Na representação, busca-se a expressão, essencialmente, por meio de ações físicas e vocais. Sob esse ponto de vista, a personagem é criada na relação entre o “representante” e o espectador, a partir dos signos gestuais emitidos pelo corpo em cena.

Apesar do termo personagem ser muito utilizado no mundo da dança, foi pouco discutido e vence um senso comum que define personagem como propriedade do teatro. Por esses motivos, aceitei, depois de muitos conselhos por parte da orientação, que discutir a construção de personagem na dança poderia ser tema para uma dissertação inteira e que, se eu insistisse em seguir por esse caminho, certamente me perderia na volta e desvalorizaria o objetivo principal da pesquisa – a transposição de elementos da cultura popular para a cena contemporânea.

Desta maneira, coloquei a personagem em um segundo plano e adotei o termo “corpo cênico”, sem abandonar a idéia de utilizar o conceito de representação não-interpretativa. Foi então que a capoeira começou a ter algo a ver com isso.

Um processo de criação baseado na representação não-interpretativa tem, como principal base, o corpo. Um corpo que precisa ser cuidadosamente lapidado, preparado, treinado para o exercício criativo.

Como uma das forças que moveu esse trabalho foi a necessidade pessoal e profissional de encontrar a tal dança mestiça, que fosse é pluricultural e contemporânea e, principalmente, brasileira, pressupôs a necessidade de uma corporeidade brasileira para caracterizá-la. E como resposta à pergunta: “Qual o treinamento apropriado para um processo de criação em dança brasileira contemporânea?”, em letras garrafais e luminosas aparece escrito: capoeira.

Mas porque a capoeira? Apesar da necessidade de uma forma de treinamento para tornar possível experimentar o processo criativo a que me propus, criar um seria novamente desviar-me do objetivo central da pesquisa. De tal modo, necessitava de algo que estivesse pronto, com sua eficácia comprovada e que fosse adequado para a construção de um “corpo cênico” segundo as necessidades do trabalho.

Tive o primeiro contato com a capoeira, quando os b.boys e b.girl da minha época, começaram a procurá-la, para se aperfeiçoarem na dança de rua. Então, comecei a praticar capoeira já podendo constatar os benefícios que a capoeira trazia para desenvolvimento na dança. Na faculdade, essa constatação se tornou ainda mais clara, já que a capoeira faz parte da formação curricular dos alunos.

Conseqüentemente, ficou estabelecido: o hip hop como poética incidental e a capoeira com técnica no processo de investigação e construção de poéticas corporais. Contudo, no decorrer da pesquisa prática e teórica, as possíveis relações entre a capoeira e hip hop impregnaram o trabalho, o que acabou por ser determinante no processo de criação.

A princípio, essa relação me preocupou – será que estou fugindo do meu projeto original? – depois percebi que não tinha para onde correr, que eu estava na verdade, descobrindo o projeto, para poder então, começar a pesquisa.

E agora, finalizando a nossa gostosa aventura... Quer dizer, minha... Ou melhor, nossa mesmo, por que nunca estive sozinha, concluímos que o interessante desta história toda foi a possibilidade de se criar uma relação não só entre diferentes manifestações, mas também entre mundos, de um lado o hip hop das

periferias e guetos e, do outro, a dança dos teatros e universidades. Sem contar a possibilidade de valorizar o hip hop e a capoeira como legítimos depositários de símbolos da cultura popular e de contribuir para divulgação e desenvolvimento de uma dança mestiça que também escreve a história da dança no Brasil.

V - CONSIDERAÇÕES FINAIS



BRIZOLA VERTICAL

DESARRUMANDO AS MALAS

Se olhássemos o pesquisar artístico pelo lado lúdico, que certamente existe, o descreveríamos como uma grande viagem. Claro que não uma viagem turística, pois, não somente de prazer, é feita com labor. Uma viagem de exploração em trilhas abertas, escuras, novas, desconhecidas... Ora percorrendo caminhos que não levam a nada, ora, que levam a gostosas descobertas.

O passaporte da nossa aventura foi nada mais do que a curiosidade. E curiosidade, já viu, não sossega enquanto não se fuça em tudo que se tem para fuçar. Por isso, fomos procurar o hip hop e a capoeira e os encontramos na cultura popular urbana. Para entender o que estes faziam lá, visitamos o conceito de cultura e seus desdobramentos, verificando que a idéia de cultura popular, ao mesmo tempo em que está próxima da noção de tradição e autenticidade, está aberta para questões que, inevitavelmente, fazem parte da atualidade.

Fizemos essa primeira parada por que tivemos como ponto de partida a hipótese de que na cultura popular se encontra um valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos que podem ser transpostos para a dança cênica, valorando traços da identidade cultural. A possibilidade de articular a identidade pessoal e a identidade cultural, em um processo de construção cênica – amparado por técnicas e teorias do movimento expressivo – foi o principal alimento de nossa curiosidade.

Por uma questão de identidade, gingamos no balanço da capoeira – com o seu poder de desafiar o corpo, de fazê-lo jogar e de jogar com ele; e pelas ruas vimos o hip hop saindo da periferia e invadindo toda a cidade, repleto de urbanidade, marginalidade, enfrentamento, gestualidade, “violência”, negritude e ritmo. Foi impossível deixar passar a evidente semelhança: o caráter de resistência, a negritude, a malandragem, a violência e a masculinidade delataram o inegável parentesco entre o hip hop e a capoeira.

Colocamos todas essas informações na mala e juntamos com a bagagem pessoal, que a essa altura estava toda remexida, isso porque o hip hop e a capoeira, de alguma forma, já estavam lá, junto com a dança.

Hora de voltar para o ponto de partida – a hipótese. A viagem ainda não tinha acabado, mas se fôssemos muito longe nos perderíamos. Partimos então para o outro lado e andamos à luz de velhos mestres, sendo guiados para entender melhor a arte de se transformar o corpo em corpo cênico sem deixar de ser corpo.

Inserimos esses novos dados junto aos outros e voltamos ao ponto de partida, ainda sem saber pra onde ir. Começamos a desarrumar as malas e arrumar tudo do lado de fora. A idéia era unir as informações dos dois lados da viagem sem ignorar a bagagem pessoal. Uma verdadeira alquimia, o que não deixou de ser a própria viagem, só que o passaporte dessa vez foi a criatividade, não no sentido de inventar o que não existe, mas de **criar-atividade**.

E a atividade foi criada no corpo, que enraizando os pés no chão asfaltado e com a cabeça no novo, ou melhor, no hoje, trouxe para a cena contemporânea o que o hip hop insiste em dizer para os “*manos daqui e para os manos de lá*”.

E assim, com a mandinga que vem da rua, tivemos a oportunidade de discutir e experimentar o fazer artístico em dança brasileira contemporânea, na **busca de um corpo poeticamente crítico**. Crítico, não relativo à crise e ao caos como a palavra pode ser interpretada, e sim àquele que faz a crítica, Poeticamente por que faz essa crítica através de movimento, do movimento cultural e político ao movimento artístico e corporal.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Elaine Nunes. **Movimento Negro Juvenil: Um Estudo De Caso Sobre Jovens Rappers De São Bernardo Do Campo**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FE/USP, 1996.

AREIAS, A. **O que é Capoeira**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de Francois Rablis**. Trad. Yara Frateschi Viera. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

BARBA, E. & SAVARESSE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**. Campinas – SP: Ed. Hucitec Unicamp, 1995.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. Trad. Luis Octávio Burnier. São Paulo / Campinas – SP: Ed. Hucitec Unicamp, 1991.

_____. **Canoa de papel – Tratado de Antropologia Teatral**. Trad. Patrícia Alvez. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

BARBIERI, C. **Um jeito brasileiro de aprender a ser**. Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre Capoeira (CIDOCA/DF), 1993.

BARÃO, Adriana de Carvalho. **A performance ritual da “Roda de Capoeira”**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas. 1999.

BLOM, Lynne Anne e CHAPLIN, L. Tarin. **The Moment of movement: Dance Improvisation**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1988.

BOITELLO Jr. Norval (org.) **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1999.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis – RJ: Ed. Vozes, 1970.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação-Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator**. Tese de doutorado. São Paulo: PUC, 1994.

_____. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2001.

BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa 1500 – 1800**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

CALLOIS, Roger. **Os Jogos e os Homens – A máscara e a vertigem**. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CAPOEIRA, Nestor. **Galo já cantou**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORDEIRO, HOMBURGER e CAVALCANTI, C. **Método Laban – Nível Básico**. São Paulo: Ed. Laban Art, 1989.

DA MATTA, Roberto. **A casa e a rua**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

_____. **Carnavais, malandros e heróis - para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1980.

DAL FORNO, Adriana. **A organicidade do ator**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/ Unicamp, 2002.

DANTAS, Mônica. **O Enigma do Movimento**. Rio Grande do Sul: Ed. Universidade, 1999.

DAOLIO, Jocimar. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1994.

DUARTE Jr. João Francisco. **O sentido dos sentidos – a educação do sensível**. Curitiba –PR: Criar editora, 2001.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/Unicamp, 2001.

FERREIRA, Sueli. **O ensino das artes (org.)**. Ed. Papirus: Campinas, 2001.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto editorial, 2000.

FREIRE, Roberto. **Soma, Uma terapia anarquista – A Alma é o Corpo**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1988.

KATZ, Helena Tânia. **1,2,3, A Dança é o pensamento do corpo**. Tese de Doutorado, Comunicação e Semiótica/PUC-SP, 1994.

KUHN, Daniela. **No rastro da carreta**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/Unicamp, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GROTOWISK, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1998.

HADDAD, Luiz N. **A presença cênica na obra de Antônio Nóbrega**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/ Unicamp, 2002.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: ed. Perspectiva, 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. [The Mastery of Movement] trad. Lisa Ullmann. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LARA, Arthur Hunold. **Grafite: Arte Urbana Em Movimento**. São Paulo: ECA/USP, 1996.

LOPES, Joana. **Coreodramaturgia: A Dramaturgia do Movimento**. Campinas: Unicamp, 1998.

_____. **Pega teatro**. Campinas: Ed. Papirus, 1989.

LOPES, Sara Pereira. **Diz Isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro**. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1997.

LUZ, Marco Aurélio (organizador) **Identidade Negra e Educação**. Salvador: Ed. Ianamá, 1989.

LYRA, Bernadette; GARCIA, Wilton (org). **Corpo e Cultura**. São Paulo: ECA/USP: Xamã, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **Tempos das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARQUES, Isabel M. M. de Azevedo. **Movimento de reorientação curricular - Educação Artística - Visão de Aréa - Dança**. São Paulo: Secretária Municipal e Educação, 1992.

MAUSS, Marcel. **“As Técnicas Corporais” In Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Edusp, 1974.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SANTOS, Milton. “O retorno do território”. In SANTOS, Milton (org.). **Território, globalização e fragmentação**. São Paulo: Hucitec, 1996.

MINAYO, Cecília de Souza (organizadora). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 1994.

MORAIS, Regis. **Cultura Brasileira e Educação**. Campinas: Ed. Papirus, 1989.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude: usos e sentidos**. São Paulo: Ed. Ática, 1986

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

OSTROWER, Fayga **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Acasos e Criação Artística**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1988.

PIMENTEL, Spensy. **O Livro Vermelho Do Rap**. Disponível na Internet: <http://www.bocadaforte.com.br>.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

POTTER, Russell A. **Spectacular Vernaculars: Hip Hop and the Politics of Post-Modernism**. State University Of New York. New York, 1995.

REGO, Walderloir. **Capoeira Angola**. Salvador – BA: Ed. Itapoá, 1968.

RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá**. Salvador – BA: Corrupio, 1981.

ROBATTO, Lia. **Dança em Processo: A linguagem do indizível**. Salvador – BA: Ed. UFBA, 1994.

ROCHA, J; DOMENICH, M; CASSEANO, P, **Hip Hop – a periferia grita**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SANTANA, Sandra. **Capoeira angola e técnica da dança: análise de movimento e descrição de princípios para o treinamento técnico corporal de dançarinos**. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2003.

SANTOS, Inaicyra. **Da Tradição Africana Brasileira a uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação**. Tese de Doutorado. São Paulo: FE/USP, 1996.

SANTOS, J. L. **O que é cultura?** Campinas – SP: Ed. Brasiliense, 1996.

SCHILDER, Paul. **A Imagem do Corpo**. São Paulo: Martins Fontes, 1971.

SILVA, Eusébio. **"Método de Ensino Integral da Dança: Um Estudo do Desenvolvimento dos Exercícios Técnicos Centrados no Aluno"**. Tese de Doutorado. Campinas: Unicamp, 1993.

_____, **O corpo na capoeira**. Livre docência a ser publicado. Campinas, SP: [s.n.], 2004.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues. **Da Terra das Primaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural**. São Luiz: Edufma, 1995.

SILVA, José Carlos Gomes. **O Rap na cidade de São Paulo: Música Etnicidade e Experiência Urbana**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA/Unicamp, 1998.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. **Busca e retomada: um Processo de Treinamento para a Construção da Personagem pelo Ator-bailarino**. Dissertação de mestrado: IA/Unicamp, 2000.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

SPOLIN, Viola. **O Jogo Teatral no Livro do Diretor**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

STANISLAVISKI, C. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.

TAVARES, Mônica. **Processos Criativos com os meios eletrônicos – poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento rap como voz da periferia**. São Paulo: PUC, 2000.

TEXEIRA COELHO, José. **Usos da cultura: política de ação cultural**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1986.

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

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura – notas para uma antropologia da sociedade contemporânea**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1987.
_____. **O fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

VENÂNCIO, Silvana. **Corporeidade e suas dimensões ontológicas**. In **Imaginário e representações sociais em Educação Física**. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2001.

VIANA, Hermano. **O mundo Funk**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1988.

VILELA, Lilian Freitas. **O corpo que dança: os jovens e suas tribos urbanas**. Dissertação de Mestrado: FEF/Unicamp, 1998.

ARTIGOS E ENSAIOS

BORGES FERREIRA, J. B. “**Negro e cultura negra no Brasil atual**”. In Revista de antropologia. Vol. 26, São Paulo, FFLCH/USP, 1983.

CARVALHO, J. J. “**O Lugar da Cultura Tradicional na sociedade Moderna**”. In Revista O PERCEVEJO - revista de teatro, crítica e estética. N. 8. Rio de Janeiro: UNRIO, 2000.

DEVESSE, Eloisa. “**Subversão Colorida**”. In Revista Caros Amigos Especial. São Paulo: Ed. Casa Amarela. Setembro/1998.

DIAS, José. A. B. F. “**Arte e antropologia no século XX**”. Reciprocidade e Sobreposição – Revista etnográfica C. E. A. S. Centro de Estudos de Antropologia Social. Vol 5. nº. 1 J.A.B. Lisboa, 2001.

FRIGERIO, Alejandro. “**Capoeira: de Arte Negra a Esporte Branco**”. Revista Brasileira de Ciências Sociais. N. 10, Vol. 4. Junho/1989.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. “**As mulheres do Oriashé: música e negritude no contexto urbano**”. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

_____. “**Identidade negra, cultura e imaginário urbano**”. São Paulo: FFLCH/USP, s/d.

RABETTI, Betti. “**Memória e culturas do ‘popular’ no teatro: o típico e as técnicas**”. O PERCEVEJO - revista de teatro, crítica e estética. N. 8. Rio de Janeiro: UNRIO, 2000.

ROSA, Celso. **“O corpo performático na Cultura Rap”**. Anais do III Congresso Brasileiro de Pesquisa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis, ABRACE, 2003.

SIQUEIRA, Adilson. **Outra fenda na parede**. Campinas: IA/ Unicamp, 1999.

SPOSITO, Marília Pontes. **A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade**. Revista Tempo Social de sociologia da Usp. Vol. 5, nº.1-2, 1993.

SITES (INTERNET)

www.realhiphop.com.br

www.hiphopbrasil.com.br

www2.uol.com.br/manuscrito

<http://www.bocadaforte.com.br>

ANEXO A

Programa de Estágio Docente (PED)

O estágio foi realizado com alunos do segundo ano. O curso teve como objetivo a prática sistemática da Improvisação, buscando propiciar aos alunos a oportunidade de compreender seus princípios básicos e desenvolver trabalhos corporais criativos, conduzindo-os a uma exploração aprofundada do processo. O conteúdo programático perpassou pelos seguintes pontos: a) A improvisação como propulsora da criação em dança; b) A utilização da idéia de “Jogo” como ferramenta para a improvisação; c) Reconhecimento do corpo como principal conteúdo; d) A improvisação a partir de temas da cultura brasileira; e) A exploração do vocabulário expressivo do aluno; f) O uso de estímulos (visuais, sonoros, táteis, espaciais) para o desenvolvimento de jogos de improvisação;

As aulas foram conduzidas segundo o ritmo da turma, buscando continuar o trabalho iniciado na disciplina Improvisação I, tendo a preocupação de fazer uma abordagem da Improvisação como uma linguagem própria (e não somente como exercício de dança), utilizando o Jogo como recurso técnico e criativo.

Nas dez primeiras aulas, trabalhamos com o processo de Instalação (ferramenta 1), que foi parcialmente aplicado com o grupo com a intenção de possibilitar aos alunos uma maior percepção do corpo e domínio da concentração, através de um estudo minucioso de si próprio. À instalação foi acrescentada uma “ginga”. Não a ginga da capoeira propriamente dita, mas algo similar, já que não houve o modelo, mas o referencial da capoeira era conhecido pela turma.

A idéia de adicionar a ginga surgiu da necessidade de ligar o aluno ao espaço externo, depois de um processo de internalização promovido pela instalação.

Além do mais, a ginga trabalha noções corporais fundamentais para o trabalho do bailarino, como: a torção (oposição), o enraizamento dos pés, o peso da bacia e transferência de peso. O pano de fundo dessa história toda com certeza foi a questão da brasilidade, intrínseca a esse gingar.

Após a instalação, um jogo era proposto. Trabalhamos em um processo bastante contínuo de criação, que a cada dia ia ganhando um elemento a mais. O final de tudo isso foi a sistematização de um roteiro coreográfico, criado pelos

próprios alunos, tentando somar todas as experiências anteriores. Esse roteiro representou uma possibilidade de improvisação temática e coletiva, estruturada a partir do jogo. A execução deste roteiro, com base no estudado sobre Jogo e Improvisação, seria a própria cena coreográfica como produto estético. A outra metade do curso foi preenchida com “seminário-performances”, que teve como proposta a criação de jogos de improvisação pelos próprios alunos e aplicados por eles aos outros colegas. Além da experiência de preparar o trabalho, os alunos se viram na posição de condutores de uma aula, experimentando a responsabilidade de um professor e, ao mesmo tempo, de um artista que interage diretamente com o público. Tentamos conduzir a discussão sobre o resultado de cada seminário de uma maneira bastante positiva, tirando aprendizados para o processo de criação em dança e para a cena em si, refletindo sobre a linguagem artística em diferentes âmbitos, seja em relação ao anseio do artista, à expectativa do público, à produção, ao universo simbólico e à estética.

Foi solicitada aos alunos a leitura dos textos: trechos extraídos da obra. BLOM, Lynne Anne. CHAPLIN, L. Tarin **The intimate act of choreograph**. Pisttsburgh Prees, 1988. (Págs 06 e 07); CAILLOIS, Roger. **O jogo e os homens – a máscara da vertigem**. Lisboa. Ed. Cotovia, 1990(Págs. de 09 a 56); LOPES, Joana. **Pega Teatro**. Campinas. Ed. Papirus, 1987. (Págs. 59 a 102); OTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis, Ed. Vozes 1991; SIQUEIRA, Adilson. **A busca e retomada: um processo de treinamento para a construção da personagem pelo ator-bailarino**. Unicamp, 2000 (Págs. 21 a 35); LAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro, Civilizações Brasileiras, 1984. (Págs. 225 a 259); PETERSON, W. A. **A arte do pensamento criativo**. Ed. Best Seller, 1991 (Págs. 19 a 28).

ANEXO B

“MANDINGA DA RUA” (composição coreográfica)

FICHA TÉCNICA

Concepção:	Renata Lima
Estudo coreográfico:	Renata Lima, Milena Jordão e Juliana Klein
Trilha sonora:	Décio Cecci
Representação:	Renata Lima e Juliana Klein
Cenário:	Mônica Cardim
Figurino:	Renata Lima



Mônica Cardim



Simone Peixoto





