



INGAIOLA: RELATO, ANTES DO ESQUECIMENTO, DE UMA ABORDAGEM HÍBRIDA DO CORPO

INGAIOLA: *REPORT, BEFORE THE FOREGOING, OF A HYBRID APPROACH TO THE BODY*

Gleydson Silva Moreira

Programa de Pós-Graduação em Artes ICA-UFC, Brasil
gleydsons.moreira@gmail.com

Antonio Wellington de Oliveira Júnior

Programa de Pós-Graduação em Artes ICA-UFC, Brasil
wellington-jr@uol.com.br

Resumo

Este é um ensaio de natureza acadêmica, narrado em primeira pessoa, que utiliza as fotografias como mediadoras ou fiadoras do ato de rememorar a poesia proporcionada pelo espetáculo InGaiola: Da fechadura à asa. A construção deste relato de experiência tem o objetivo de revisitar e registrar lembranças, em texto, do espetáculo a partir das poucas imagens guardadas da estreia. Dirigido por Dayana Ferreira, ele foi pensado e dançado por oito capoeiristas, todos puderam sugerir a melhor forma do próprio corpo existir dentro das cenas. Foi apresentado nos dias 25 e 27 de julho de 2014 no Teatro Antonieta Noronha em Fortaleza, integrando a programação do Festival Viva Capoeira Viva. Mais especificamente relatamos a estreia, pois no segundo dia de apresentação foram feitas adaptações para suprir a ausência de um integrante, machucado. A reflexão é articulada em torno da busca por referências conceituais para pensar os questionamentos suscitados pelo espetáculo, refletindo a possibilidade do InGaiola ter experimentado uma abordagem híbrida do corpo, a partir de autores como Paul Zumthor, Raimundo Júnior, Rita Magalhães, Gerardo Vasconcelos e Penna Real. A criação do espetáculo focou nas proposições emergentes da reunião de artistas com corpos e histórias diferentes, isso foi mais importante do que caracterizar as movimentações tradicionais dos capoeiristas. A reflexão do nosso processo necessita de um caminho diferenciado, por isso o foco metodológico do relato reflexivo está na instabilidade das lembranças, na busca de autoconhecimento e nas relações estabelecidas pelos integrantes do espetáculo. Entre imagens turvas e lacunas proporcionadas pelo tempo, a escrita é uma tentativa de minimizar o esvaecer natural de uma experiência transformadora, transformação do sonho de ser artista em realidade. Pesquisa desenvolvida junto ao Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte - LICCA com apoio da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico - FUNCAP.

Palavras-chave: InGaiola; capoeira; dança contemporânea; performance.

Abstract

This is an essay of academic nature, narrated in the first person, that uses the photographs as mediators of the act of remembering the poetry the spectacle InGaiola: Da fechadura à asa. The construction of this experience report aims to revisit and record, in text, memories of the show from the few images saved. Directed by Dayana Ferreira, it was thought and danced by eight capoeiristas, all could suggest the best way for the body to exist within the scenes. It was presented on July 25th and 27th, 2014 at the Teatro Antonieta Noronha in Fortaleza, integrating the Festival Viva Capoeira Viva. More specifically we report the debut, because on the second day of presentation were made adaptations to fill the absence of a member. The reflection is articulated around the search for conceptual references to think the questions raised by the

spectacle, reflecting the possibility that the InGaiola have tried a hybrid approach of the body, from authors such as Paul Zumthor, Raimundo Júnior, Rita Magalhães, Gerardo Vasconcelos and Penna Real. The creation of the show focused on the emerging propositions of meeting artists with different bodies and histories, this was more important than characterizing the traditional movements of capoeiristas. The reflection of our process needs a differentiated path, because the methodological focus of the reflective account lies in the instability of memories, in the search for self-knowledge and in the relationships established by the members of the show. Between blurred images and gaps provided by time, writing is an attempt to minimize the natural flushing of a transforming experience, transforming the dream of being an artist into reality. Research developed by the Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte - LICCA with the support of the Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico - FUNCAP.

Keywords: InGaiola; capoeira; contemporary dance; performance.

O berimbau chamou

Maré

Todo mar tem um pouco de mim.
Deixo ir, vou voltar, deixo e vou.
Em mim, tudo é tão mar,
descubro correntezas no peito.
Não se atormente, não se afogue.
Margear... Nade, respire e respirou.
Calmaria é ilusão.
Respirar é quase uma celebração.
(Gleydson Silva Moreira, 2016, no prelo)

Os espaços de capoeira por onde passo começam com música, por isso resolvi começar o texto com meu poema Maré, estou trabalhando uma melodia para cantá-lo em rodas. Essa é uma forma de buscar vitalidade (força de vida), sensibilizando o corpo para usar a meu favor a tensão da rotina, pois a performance musical do capoeirista indica pertencimento¹, escolhi começar este relato me apresentando como uma maré, pelo tanto de mim no mar de Fortaleza e, graças ao Oceano Atlântico, no mundo. E pelo tanto de sal e fluidez dele em mim, pois sou uma pessoa da areia, maresia e ondas.

Exponho no relato minha bagagem cultural e afeto, a conexão com tudo isso acontece de forma mais intensa com axé (boas vibrações energéticas). Vibração sentida em cada roda de capoeira (ou quando uma onda se destaca e pulo para sentir a sensação de voar por poucos segundos). Energia - entendida como a capacidade de transformação - é a palavra mais forte e recorrente relacionada à minha experiência com o espetáculo InGaiola: Da fechadura às asas, ele transformou minha timidez e limitação corporal em superação e orgulho. Mais especificamente falarei da estreia (25 de julho de 2014) pois no segundo dia (27 de julho de 2014) de apresentação tivemos adaptações para suprir a ausência do Kaio, machucado em uma roda.

¹ MELO, 2008, p. 03

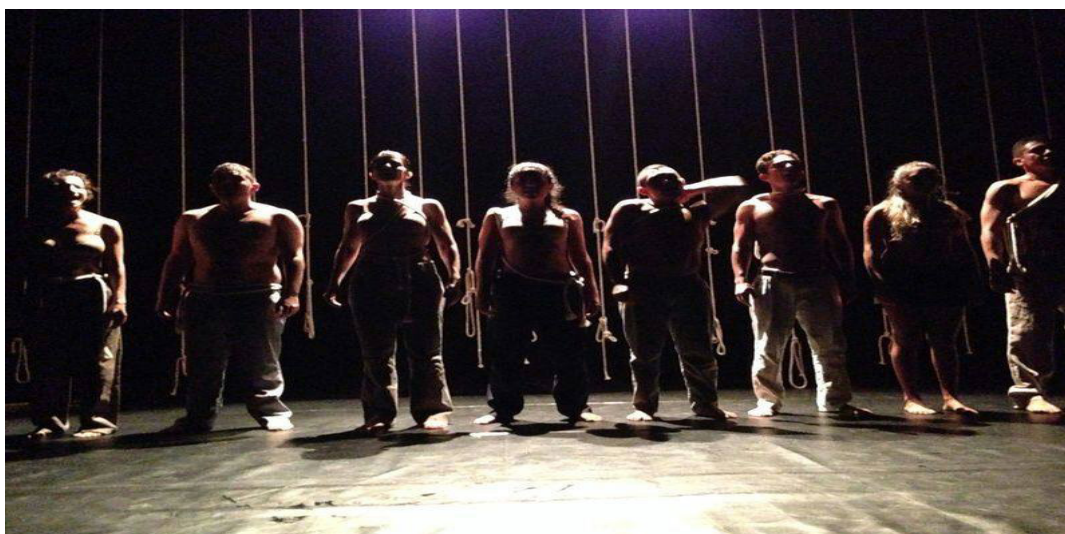


Foto 1: Reunidos no centro do palco para agradecer a plateia no fim do espetáculo e finalizar com jogos de capoeira.

Autor: Desconhecido

Fonte: Arquivo Pessoal

Na foto acima, começo o relato por um momento específico (no próximo tópico trabalho de forma mais linear), perto do final do espetáculo, as luzes voltavam aos poucos para nos revelar no centro do palco. Essa fotografia evoca uma sensação de orgulho pelo espetáculo e saudade da convivência proporcionada pelo processo. Diante do teatro cheio, Dayana, eu (Gagau), Karina, Cris, Hector (Batora), Kaio, Bia e Naílton (Makarrão), tínhamos uma ligação muito forte, sentia o corpo e a satisfação deles. Em um rápido olhar percebi a mistura de exaustão, alegria e alívio compartilhada. O orgulho era evidente na postura altiva de seus ombros, na força para encarar a plateia e a sinceridade como (ofegantes) demonstravam o cansaço sem disfarces.

Além de resistir toda a trajetória do InGaiola, resistimos à comodidade de fazer o comum (quando a capoeira é levada para os palcos), contando e cantando histórias. O texto possível da apreensão do espetáculo, resultado do encadeamento das cenas, foi berrado pelos nossos corpos (como acontece nos jogos de capoeira) e nas rupturas de fazer maculelê sem música e dialogar com dança contemporânea², experimentando “a não existência de uma técnica única de dança”.³ Essa mistura de influências e experiências proporcionou liberdade, “surgimento de um corpo que se convencionou chamar de ‘corpo híbrido’, isto é, um corpo construído a partir de várias experiências.”⁴

Golpes de capoeira (meia-lua de frente, queixada e meia-lua de compasso) e ginga puderam ser vistos em sequência de expressões corporais distantes da dinâmica da prática em

² JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 192.

³ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 192.

⁴ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 192.



treinos e rodas. A vontade de demonstrar as várias experiências, oriundas de cada participante, era mais importante do que caracterizar a capoeira. O processo de criação começou com quase vinte capoeiristas, apenas oito se apresentaram na estreia. Não foi uma caminhada fácil, questões como machucados, dúvidas, insegurança, timidez, limitações físicas, falta de compromisso e o desafio da construção coletiva geraram uma maior intensidade na partilha de saber e afeto.

Pensar nosso processo necessita de um caminho diferenciado, pois o foco metodológico do relato reflexivo está na instabilidade das lembranças, no autoconhecimento e relações estabelecidas pelos integrantes do InGaiola. O trabalho é um estudo descritivo, tipo relato de experiência, elaborado no contexto da falta de registros de um processo artístico, tendo como problema a reflexão da possibilidade do espetáculo ter concretizado uma abordagem híbrida do corpo. Como ferramentas metodológicas foram utilizados a roteirização do espetáculo com base nas lembranças, a análise das poucas fotografias da estreia, fichamento e diálogo com teóricos. Experimento no estudo qualitativo caminhos não convencionais para tentar uma aproximação com a pluralidade e rupturas do espetáculo.

Na construção do InGaiola a multiplicidade foi uma busca constante. Todos puderam propor movimentos e sugerir a melhor forma do próprio corpo existir dentro das cenas, pois o corpo materializa o que é próprio de cada ser, “realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior.”⁵ O corpo torna possível materializar e experimentar a existência. Conduzidos pela Dayana, optamos pelo respeito as particularidades de cada relação com o mundo na construção das cenas, busca de “uma linguagem própria para cada corpo e propor/trabalhar com um processo de desconstrução e reconstrução permanente dos corpos.”⁶ Lembro bem da Dayana nos falando da necessidade de buscar um encontro entre o mais rápido e o mais devagar, não adiantava nada dominar a movimentação ou expressão se o outro não acompanhasse.

No grupo formado para o espetáculo, alguns desejavam improvisar e outros pediam por uma coreografia a ser seguida. Como artista, gostaria de trabalhar apenas com direcionamentos, mas mesclamos essas duas possibilidades e isso foi muito significativo para contemplar o maior número de necessidades. Fiquei satisfeito em perceber como nos apropriamos das provocações da Dayana, com o tempo todos puderam assumir o lugar de provocador, e nos sentimos contemplados com o resultado.

⁵ ZUMTHOR, 2007, p. 23.

⁶ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 192.





Foto 2: Fizemos quatro jogos de capoeira para agradecer ao público.

Autor: Desconhecido

Fonte: Arquivo Pessoal

Durante o jogo (da imagem acima) de Dayana e Makarrão, tinha a sensação da minha respiração preencher todo o teatro (estava exausto), mas a vergonha e a timidez companheiras de toda vida estavam em segundo plano. A vontade de continuar os movimentos, o canto e o jogo era o mais forte em mim. Com direção e concepção de Dayana Ferreira, o espetáculo fez parte da programação do Festival Viva Capoeira Viva com apresentações nos dias 25 e 27 de julho de 2014 no Teatro Antonieta Noronha em Fortaleza. Ele serviu de grande aprendizado e quebra de algumas barreiras em minha produção artística. Estava acostumado a criar poemas e artes visuais protegido pelas paredes da minha casa e a ser mais um capoeirista despercebido perto do vigor e acrobacias de poucos, agora tinha luzes em mim.

O principal motivo de participar do espetáculo era criar vínculos afetivos, não conseguia desenvolver com naturalidade o afeto construído entre 2011 e 2014 com os outros alunos do Formando Hebert (só a Dayana não era aluna dele). Esses foram anos muito complicados: o luto pela morte do meu irmão me desnordeou em boa parte de 2011 e 2012; no fim de 2012 quebrei o nariz (em uma roda) e precisei operá-lo; em 2013 minha vó faleceu. Só em 2014 estreitei os laços e consegui efetivar o nosso grupo, os alunos do meu mestre, como família para mim. Tivemos muitas incertezas pelas dificuldades dos movimentos, por ter de adaptar tudo a cada desistência e pelas lesões no processo. Toda essa adversidade nos desafiou a apostar uns nos outros e a trabalhar mais para oferecer o melhor de si ao outro e para o público.

Cortinas abertas

Ao entrar no Teatro as pessoas viam Bia, Cris, Karina e Batora espalhados pelo palco vestindo um tecido vermelho daqueles transparentes como se fosse uma grande saia coletiva, não tenho imagem dessa cena. Todos ajoelhados de costas, realizavam movimentos com os braços, o



tronco e a cabeça, alternando entre fluidez e contrações. Os mesmos movimentos eram repetidos, mas cada um podia fazer da sua forma e no instante desejado, até eles ficarem de pé. No segundo momento, em movimentos circulatorios eles se buscam e fortalecem essa conexão do tecido em volta da cintura.

Enquanto isso, eu esperava atrás da cortina, segurando quatro pares de sapatos, a hora de entrar no palco. Ali parado, controlando o nervosismo, comecei a embarcar na dança dos meus companheiros e entrei naquele mar de sangue capaz de unir e prender em um movimento de aproximação e afastamento; união e disputa; dor e alegria. Segurava sapatos, símbolos da exclusão quando eram proibidos aos escravos, pois “ter o que calçar significava liberdade.”⁷ O espetáculo provoca sobre esse conceito de liberdade, propondo uma reflexão sobre a forma de ser livre imposta pelo opressor. Ampliamos a discussão sobre liberdade ao experimentar outras formas de jogar capoeira e misturar movimentos da nossa arte com outras experiências corporais.

Bia, Cris, Karina e Batora saíram do palco pelo lado esquerdo da plateia e eu entrei pelo lado direito, trazendo os pares da metade dos integrantes e, pouco tempo depois, Dayana entrou do outro lado segurando os demais. Era difícil segurar, durante os ensaios os derrubei várias vezes, tinha muito medo de errar. Devíamos levá-los com o maior respeito e cuidado, eles eram como oferendas e precisavam parecer sagrados. Iria seguir uma diagonal do palco e ela a outra para encontrar com o Makarrão e o Kaio, respectivamente, trabalhando movimentos circulares da linha da cintura para cima nos planos médio e alto. Eles entraram pela porta do público tocando berimbau, no palco eles só podiam pisar nos sapatos, seguindo os caminhos criados por nós.



Fotos 3: Construção de caminhos com sapatos. (Dayana, eu, Kaio e Makarrão).
Autor: Desconhecido
Fonte: Arquivo Pessoal

Passamos a nos movimentar a baixo da linha da cintura ao começar a criar os caminhos. Entre idas e vindas para pegar e deixar sapatos, os tocadores de berimbau faziam

⁷ MOURA, 2014.

seu caminho até o outro extremo do palco onde eles guardariam os instrumentos. Meu corpo espantou-se, respondia aquela atmosfera de uma forma vigorosa, consegui realizar os movimentos em um nível de vigor e extensão não alcançados desde a adolescência. Exausto, atrevido e feliz eu dançava diante de um teatro lotado.

Depois do Kaio e o Makarrão pendurarem os berimbaus em armações em forma de gancho presas nas laterais, todos foram buscar seus sapatos. Calçamos e esperamos os outros parados no lugar determinado para cada um. Neste momento, dançamos uma das poucas cenas com passos iguais a serem seguidos por todos. Construída em conjunto durante os ensaios, tanto a Dayana nos provocava a sugerir a continuação do movimento como sugerimos livremente. Apresentamos movimentos de capoeira conectados com expressões não usuais em nossa arte como sentar no chão e abraçar as pernas; deitar e levantar o quadril; arrastar o braço no chão expandido o corpo. Essas movimentações são capazes de descaracterizar o aspecto de luta da capoeira na cena.



Fotos 4: Movimento coletivo de calçar os sapatos e repetir passos iguais.

Autor: Desconhecido

Fonte: Arquivo Pessoal

No final da cena, os homens saíram do palco com movimentos livres de capoeira até a coxa, as mulheres ficaram para realizar uma coreografia, não lembro como ela era. Nós nos dividimos entre as entradas para o palco, cada um tinha sua hora para entrar. Não sei se todos faziam a mesma coisa, eu e o Batora caminhávamos entre as meninas. Os passos eram contados, três passos para frente e um para trás. As recomendações da Dayana eram para manter a postura ereta e olhar para frente.

Não tenho mais a precisão da sequência das cenas e seus conteúdos, tomei a decisão de não recorrer aos demais integrantes do espetáculo para tirar dúvidas (quero fazer uma surpresa). Estou escrevendo deste lugar onde dialogo os sentimentos e imagens resistentes em minha memória com as poucas imagens guardadas. Não apresento nenhum link de vídeo porque não existe nenhum, a câmera colocada para filmar no dia da estreia foi derrubada por alguém. Após a cena em conjunto (de acordo com a memória) ficam no palco Karina, Makarrão e Kaio, ela caminha calmamente enquanto os dois jogam capoeira e se perseguem usando-a

como escudo, até ela sair desse estado de apatia e entrar na luta. A cena foi feita pelos três em um ritmo acelerado e com golpes de linha, são golpes mais objetivos como a benção, o martelo, a ponteira e o gancho. O jogo foi muito ensaiado, mas a capoeira sempre exige improviso, ainda mais em um ritmo acelerado. Foi diferente de todos os jogos feitos em ensaios, foi de tirar o fôlego, era impossível não ter medo de algum golpe passar um pouco da conta e pegar, era um novo ufa pensado a cada segundo da cena.

A Cris entrou em cena, após os três jogarem, e se juntou a eles para uma cena feita em duplas, uma mistura de passos de capoeira e dança contemporânea, tive essa impressão por não se prender a nenhum estilo específico⁸. Tiramos as blusas e os sapatos na coxia, esperando eles terminarem a cena para fazerem a mesma coisa. Aos poucos com os bastões de maculelê — dança popular afro-brasileira introduzida nos shows folclóricos no século XX — mantínhamos uma postura não ereta e realizávamos movimentos típicos de animais, simulando movimentos como coices, cavar a terra com os pés e o trotar de um cavalo. A movimentação era uma preparação para os jogos simultâneos e coreografados de maculelê, feitos em duplas no palco. Sem música, talvez tenha sido o momento mais desconfortável para mim, fizemos duas filas uma de frente para outra com quatro pessoas cada e jogamos. Eram movimentações típicas das desenvolvidas em rodas dessa dança, mas a ausência da musicalidade transformou o som das batidas dos bastões em algo bem estranho, as pancadas das marcações e o som do palco a cada passo criou outra experiência sonora. O estranhamento se transformou em satisfação por mostrar para uma plateia com muitos capoeiristas a possibilidade de experimentar dentro da cultura popular.

É prudente enfatizar que “o processo de trabalho, principalmente em arte, não é algo linear, é um processo de idas e vindas, de intuição e de racionalidade que se interpõem no caminho da reconstrução representativa de uma realidade”⁹. A decisão de fazer essa cena sem música demorou, a ausência do toque não foi aleatória. Foi mais uma tentativa de recriar (causando estranhamento) com elementos ligados à capoeira. Entendo, com base na afirmação do autor, a necessidade de proposição do artista em relação ao ato artístico, possibilitando a realização da obra.

Propomos recriar questionamentos relacionados ao movimento e sua interpretação, “pois a recriação do mundo é pura criação: e é preciso que exista um pensamento para se poder falar em arte”¹⁰. Os direcionamentos e concretizações do artista são as formas encontradas de recriação do mundo nas diversas linguagens artísticas. Não propomos com o espetáculo mudanças aos capoeiristas, o objetivo era provocar a reflexão do porquê a nossa prática artística é ensinada dessa forma e lembrar a possibilidade de experimentar. A recriação foi buscada não na grande transformação, ela foi experimentada no pequeno detalhe capaz de contemplar a subjetividade dos integrantes do espetáculo ou a identidade dos capoeiristas participantes.

⁸ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 192.

⁹ ZAMBONI, 2001, p. 57.

¹⁰ HUISMAN, 1984, p. 71.

No fim da cena, a Cris ficou no palco sozinha para cantar uma música, ela estava muito empolgada na época com a musicalidade da capoeira: cantando, aprendendo a tocar os instrumentos e compondo músicas. Ela ensaiou muito para adaptar “Jogo de Angola” de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro para a sua voz e forma de cantar. Adoro quando ela canta, sua voz fica bem grave e levemente rouca. Ela o faz com a alma, projeta a música de forma forte e se falta fôlego ela compensa na emoção.

A palavra ritmada na capoeira, juntamente com as musicalidades, propaga energia capaz de transformar ao nosso favor o estresse do cotidiano e manifesta as tramas costuradas da arte, “a voz é palavra sem palavras, depurada, fio vocal que fragilmente nos liga ao Único.”¹¹ Essas musicalidades são experiências ligadas as formas de organizar e desenvolver as “rodas de capoeira, bem como das práticas de seus educadores. Assim, abarcam: cantos e instrumentos musicais; letras de músicas; formas de confeccionar instrumentos; e as maneiras de organizá-los nas rodas de capoeira.”¹²

Divido nossa experiência com o espetáculo, também, com a finalidade de demonstrar “como o capoeirista pode produzir uma leitura consciente e crítica da nossa história.”¹³ Isso foi feito com uma abordagem subjetiva, focada nas lembranças resistentes e nas relações estabelecidas com a poucas imagens guardadas, resguardando um relato sobre nossa experiência e os diálogos teóricos proporcionados pelo seu lembrar. Relatar a performance no espetáculo é um caminho de afirmação da minha identidade¹⁴ e das relações estabelecidas para realização do processo de criação, reflito no relato como “a complexidade da capoeira é marcada pela desconstrução de limites da corporeidade.”¹⁵ Ao falar da relação corpo e capoeira, falamos da ruptura com a normatividade de comportamento. (Entre imagens turvas e lacunas proporcionadas pelo tempo, escrevo uma tentativa de minimizar o esvaecer natural de uma experiência transformadora. Transformação de um sonho de ser artista em realidade.)

Corpo aberto

Cris interpretava a canção enquanto nos juntávamos no canto do palco, quase fora de cena, agrupados formando um bloco. Neste momento tenho a maior confusão em minha memória, lembro da Dayana soltando os bastões no chão em determinado trecho da música. Esse era o sinal para correr pelo palco em busca de experimentar correr com a capacidade limitada do palco. O direcionamento era observar e buscar os espaços menos ocupados pelos integrantes, essa cena era

¹¹ ZUMTHOR, 1997, p. 13-14.

¹² CORTE REAL, 2014, p. 02.

¹³ MELO, 2008, p. 01.

¹⁴ MELO, 2008, p. 01.

¹⁵ VASCONCELOS, 2006, p. 121.



feita ao som do toque de cavalaria no berimbau — criado para avisar capoeiristas da chegada da polícia. A dúvida é porque lembro do caminho da coxia até a Cris ser feito em bloco, o último tinha de passar pelos demais para chegar a frente e fazer o grupo avançar, sentindo a resistência do outro (cansado, suado e ofegante). Onde estavam os bastões de maculelê nesse momento? Não lembro se passávamos eles no começo da cena ou só no final quando Dayana estava prestes a deixá-los cair sobre o palco. Acho difícil ela ter feito toda essa movimentação abraçando todos eles.



Foto 5: Experiências de expansão e contenção de movimento.

Autor: Desconhecido

Fonte: Arquivo Pessoal

Durante os ensaios, criamos uma ordem entre cinco dos oito integrantes do espetáculo. Em um momento específico, não consigo lembrar se era determinado pela música ou pela própria Dayana em cena, parávamos de correr e fixávamos o olhar em uma pessoa por vez. Então, oscilávamos de quase cem por cento de nossa capacidade de se mover para quase zero quando olhávamos para o próximo a deixar de seguir a maioria. Um por um, colocavam a corda sem cor sobre os olhos e de forma mais lenta buscavam uns aos outros no mesmo ritmo, ao se encontrarem iniciavam um jogo lento de capoeira. Depois do Makarrão (o último) colocar a corda sobre os olhos, Karina, Dayana e eu nos deitamos onde estávamos e rolando nos direcionamos para o canto esquerdo do palco. As luzes foram diminuindo e uma foi direcionada para nós três.

Neste momento estávamos “embolados”, paramos de girar e ficamos uns sobre os outros. Tínhamos de decorar uma poesia, acredito ser Navio Negreiro de Castro Alves o poema escolhido pela Dayana, eu não consegui aprender todo o texto. Então, elas recitaram os versos e eu só sussurrei os trechos aleatórios lembrados na hora. As diferentes vozes apresentadas criaram três camadas de poesia e sonoridade. Até mesmo as duas apresentaram o poema de forma diferente, Karina falou como se estivesse lendo naquele instante de forma segura, pausada e forte, ela não deixou nenhuma palavra e sua força escapar, e Dayana encenou o poema como se fosse seu monólogo e o sentimento fosse o mais importante a ser apresentado.

As luzes foram apagadas no fim do texto, nesse momento iríamos nos encontrar no meio do palco para agradecer ao público e fazer quatro jogos rápidos de capoeira, mas no meio do caminho as luzes foram acessas e fomos obrigados a improvisar. Os corpos exaustos



transformaram-se em expressões aleatórias de dança e a caminhada em uma ginga, cantando e batendo palmas nos abraçamos e nos dirigimos para mais perto do público. Após nos inclinar até as mãos alcançarem o piso batemos nele como forma de agradecimento e reverência aos aplausos. Dois a dois jogamos para finalizar aquele momento especial: Cris e Batora; Karina e Kaio; Bia e eu; Makarrão e Dayana.

Todo o nosso processo tem destaque na minha vida por ter desafiado minha timidez. A correnteza no meu peito acelerava minha alma e deixava quase impossível ficar parado. Diante do fluxo só me restou margear... Respirar. Calmaria é ilusão, o capoeirista encontra o equilíbrio em movimento. O berimbau avisa: a vadiação não vai parar! O toque é a referência central para os capoeiristas, pois dita o tipo de jogo — a cena performática construída através das relações costuradas e das regras que cada um associa à capoeira. Zumthor¹⁶ define performance relacionando-a “ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial — um engajamento do corpo.” Ação do corpo para o corpo, pois ele é o centro deste momento sensorial e o direcionamento é sensibilizar, ou seja, o engajamento corporal.

Não é fácil deixar o próprio corpo falar (livre), tomando a arte como espaço de significação do corpo.¹⁷ Não é fácil ouvir o corpo do outro. O caminho escolhido foi desafiador porque “de um lado a racionalidade não consegue abarcar o mundo e de outro as classificações são insuficientes e, nesse caso, sempre vaza algo ou alguma coisa.”¹⁸ Esses vazamentos que alguns podem pensar como fragilidade do estudo são encarados como uma força desse desafio de lidar com o precário e movente.¹⁹ Ao pensar sobre o espetáculo InGaiola percebo uma capoeira privilegiando os aspectos da performance e do espetáculo - dança e teatralidade²⁰ - envolvidos. Particularidades de um corpo no trânsito contínuo entre capoeira e dança, construído a partir de várias experiências.²¹ Mesmo com a possibilidade de alguns grupos excluírem técnicas de uma forma taxativa, a capoeira subverte as amarras e demonstra o caráter performativo pela implicação do corpo²² e das linguagens. “É inegável que existe uma forte pressão para o corpo atender a expectativas normativas” e isso também acontece na construção da identidade do capoeirista no canto, nos jogos e na ideologia da arte-luta.²³ É natural privilegiar determinada dimensão como a da dança ou da luta ou acrobática, mas impor isso aos outros é romper com toda carga de liberdade presente na história da capoeira.

¹⁶ 2007, p. 18.

¹⁷ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 184.

¹⁸ VASCONCELOS, 2006, p. 122.

¹⁹ OLIVEIRA JUNIOR, 2011, p. 11.

²⁰ VASCONCELOS, 2006, p. 129.

²¹ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 192.

²² ZUMTHOR, 2007, p. 18.

²³ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 184.



Os temas abordados merecem sensibilidade. É preciso enriquecer a discussão sem, em relação ao cerne performático, tentar enrijecê-la, aplicando-lhe uma essência eterna e imutável²⁴. Isso foi feito neste artigo, pois capoeira e a apropriação dela no espetáculo também são performance no tocante a implicação corporal em momentos relacionados a “uma percepção sensorial”²⁵. Discutir sob o viés da performance - somando abordagens aos caminhos mais tradicionais trilhados pelo viés da educação física ou pedagogia - aumenta o repertório sobre esse corpo efervescente.

No espetáculo experimentamos “lugares” do capoeirista - dançarino, lutador, cantador, tocador, espectador, artista, professor e aluno. O espetáculo foi, sobretudo, um processo de reflexão e expressão da capoeira. Não descartamos nossas influências e referências, apenas decidimos buscar a criação de proposições emergentes da reunião de oito capoeiristas com corpos e histórias bem diferentes. Constituímos um grupo de artistas decididos a utilizar o corpo - todo seu significado biológico fica implicado em “contexto sócio-histórico-cultural”²⁶ e lhe possibilita superar seu caráter orgânico - para contar a própria história²⁷ e subjetividade. Exploramos o corpo como um todo, mesmo quando o foco do movimento fosse o braço, por exemplo, a expressão era construída pelo e para o corpo e não para o braço. Algo semelhante ao que acontece no mar, a onda nasce em um local e termina em outro. Erguer o braço deve ser a finalização, mesmo sendo o objetivo, do encadeamento complexo de micro movimentações.

Referências

CORTE REAL, Márcio Penna. As musicalidades das rodas de capoeira: investigação de um campo de saber/poder? **Inter-Ação**, v. 39. Goiânia: 2014.

FIALHO, Lia Machado Fiuza; Silva, Sammia Castro; Vasconcelos, José Gerardo. **A capoeira no Ceará**. Fortaleza: EdUECE, 2014.

VASCONCELOS, José Gerardo. A dança do bêbado: embriaguez e teatralidade na arte da capoeiragem. In: SALES, José Albio Moreira de; VASCONCELOS, José Gerardo (Org.) **Pensando com Arte**. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

HUISMAN, Denis. **A Estética**. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984.

JÚNIOR, Raimundo Severo; MAGALHÃES, Rita de Cássia Barbosa Paiva. Um olhar contemporâneo sobre o corpo que dança. In: SALES, José Albio Moreira de; VASCONCELOS, José Gerardo (Org.) **Pensando com Arte**. Fortaleza: Edições UFC, 2006.

²⁴ OLIVEIRA JUNIOR, 2011.

²⁵ ZUMTHOR, 2007, p. 18.

²⁶ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 183.

²⁷ JÚNIOR; MAGALHÃES, 2006, p. 190.

MELO, Sálvio Fernandes de. A poesia oral da capoeira: fonte de leituras sobre o negro afro-brasileiro. **XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. 13 a 17 de julho de 2008. USP: São Paulo.

OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington. A performance ensaiada: sobre a atualidade das investigações em performance. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.) **A performance ensaiada: ensaios sobre a performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica/LICCA, 2011.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. - 2. ed. - Campinas, SP: Autores Associados, 2001.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Editora Hucitec. São Paulo, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

Documentos eletrônicos

MOURA, Athos. Sapatos: sinônimo de liberdade para os escravos. **História em Pauta**. Julho, 2014. Disponível em: <<http://historiaempauta.com.br/2014/07/15/sapatos-sinonimo-de-liberdade/>>. Acesso em: 16/01/2018.

Minicurrículos

Gleydson Silva Moreira

Artista visual, capoeirista da Associação Sociocultural Viva Capoeira Viva, pós-graduando em Gestão Cultural pela UVA, mestrando em Artes do PPGARTES-UFC, graduado em Comunicação Social–Publicidade e Propaganda do ICA-UFC (2011) e pesquisador ligado ao Laboratório de Investigação em Corpo, Comunicação e Arte (LICCA).

Antonio Wellington de Oliveira Junior

Graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará-UFC (1992), mestre (1997) e doutor (2001) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo-PUC e realizou estágio Pós-Doutoral em Artes na Universidade de Aveiro-UA. Atualmente é professor Associado III do Instituto de Cultura e Arte-UFC, professor dos Programas de Pós-Graduação em Artes-PPGARTES e em Comunicação-PPGCOM.

