

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE  
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE  
CURSO DE PSICOLOGIA

NOAM RAFAEL KRAMER

ESTUDO SOBRE A ESPONTANEIDADE EM MANIFESTAÇÕES  
ARTÍSTICAS

SÃO PAULO – SP

2018

## **RESUMO**

O presente estudo propõe a investigação de manifestações artísticas que tenham um aporte improvisador e espontâneo. A partir de definições psicodramáticas, foram analisados e discutidos fatores que tangem questões que se fazem concernentes à pesquisa. Além disso, extensa bibliografia sobre cada manifestação artística foi pesquisada, no intuito de contextualizar e aproximar a pesquisa de suas peculiaridades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Manifestações Artísticas; Definições Psicodramáticas; Conserva Cultural.

# SUMÁRIO

• Introdução.....	4
• Fundamentação Teórica.....	6
• Contextualização das Modalidades Artísticas.....	9
• Método.....	19
• Análise.....	21
• Discussão.....	26
• Considerações Finais.....	29
• Referências Bibliográficas.....	30

## INTRODUÇÃO

Jacob Levy Moreno, pai do psicodrama e grande pesquisador da espontaneidade e criatividade, propõe a revolução criadora, que significa o rompimento de padrões de comportamento estereotipado na participação da vida social, possibilitando novas respostas para situações repetidas ou inusitadas (Gonçalves; Wolff; Almeida, 1988, p. 46). A espontaneidade é a capacidade de um indivíduo dar respostas novas e adequadas para as situações que vivencia ao longo da vida (Moreno, 1975, p. 86). A criatividade seria o ato criador, a expressão da espontaneidade. Moreno afirma que esses dois conceitos são interdependentes. Visto as desvantagens da falta de espontaneidade e criatividade no nosso cotidiano, faz-se necessário investigar alternativas para o desenvolvimento de ambas as capacidades. Erich Fromm nos avisa sobre um aniquilamento de uma personalidade original, em troca de um estado autômato, onde o indivíduo adota uma personalidade imposta, que é esperada e cultivada entre milhões (Fromm, 1977, p. 150).

As diversas artes carregam a possibilidade de expressões espontâneas e criativas, além de serem uma ilustração da época. Dentre as artes, existem ainda manifestações que contam com a improvisação, sendo essa *performance* inesperada e cativante devido à sua genuína capacidade humana de improvisar sobre determinados parâmetros e métricas. Visto isso, tais artistas condicionam sua espontaneidade e criatividade (por mais que pareça contraditório), para assim realizarem *performances*, eventos ou até competições. Neste Trabalho de Conclusão de Curso, as modalidades artísticas pesquisadas serão: Batalha de MC's, Capoeira, *Jazz*, *Pole Dance*, Palhaçaria e Repente. Cada

manifestação será historicamente conceituada, e focalizará a capacidade de improvisação destas.

Cabe a esse processo de pesquisa investigar se a prática periódica de tais atividades confere ao indivíduo consequências positivas em outras áreas da sua vida relacionadas à espontaneidade e à criatividade. Se constatado verdadeiramente, tais atividades poderão ser definidas em certo grau e intensidade como libertadoras.

## FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Jacob Levy Moreno, pai do Sociodrama, estabelece em seu livro “Psicodrama” que a espontaneidade é uma habilidade volátil e constantemente treinável para dar respostas novas a situações repetidas ou inéditas (Moreno, 1975). A espontaneidade surge como um fator, uma qualidade variável, e sua origem vem do latim: *sponte*, significando “livre vontade”. Nas palavras do próprio criador do termo psicodramático: “A Espontaneidade é uma disposição do sujeito em responder como requerido. É uma condição – um condicionamento – do sujeito; uma preparação do sujeito para a livre ação.” (Moreno, 1975, p. 162).

Segundo Dias (2010), a ausência de espontaneidade chega a ter consequências patológicas. Dias cita o psicanalista Erich Fromm (1977), que denuncia um possível aniquilamento da individualidade genuína do ser humano caso não nos mantenhamos espontâneos. Consequentemente, o conformismo acaba levando-nos a um estado autômato, em que o indivíduo abre mão de suas particularidades e, mais que isso, do potencial de ser genuíno e particular, em troca de um comportamento uniforme e seguro. Erich Fromm explica sua tese no livro “O Medo à Liberdade” (1977, p. 150):

Este mecanismo em particular é a solução que a maioria dos indivíduos normais encontra na sociedade moderna. Para ser breve, digamos que o indivíduo cessa de ser ele mesmo; adota inteiramente o tipo de personalidade que lhe é oferecido como todos os demais são e como estes esperam que ele seja. [...] A pessoa que desiste de seu ego individual e converte-se em autômato, idêntico a milhões de outros autômatos em torno dela, não mais precisa sentir-se sozinha nem angustiada. O preço que ela paga, porém é alto: é a perda de sua individualidade.

Visto assim, indivíduos com baixo índice de espontaneidade mostram-se muitas vezes pouco adaptáveis, já que só sabem reagir a situações

repetidas, de forma mecânica: “[...] a não espontaneidade, quando persistente e de durabilidade elevada, remete a pessoa para esquemas rígidos de pensamento e comportamento” (Dias, 2010, p. 18).

Todo ato espontâneo e criador gera uma *conserva*, seja ela objetiva ou abstrata, física e objetiva ou ideal e subjetiva. Conserva Cultural é um termo cunhado também por J. L. Moreno (1975). Moreno utiliza-se do exemplo do livro: Alguém espontâneo capaz de realizar um ato criador original escreve um livro. Tal livro é a expressão da Conserva Cultural, já que um momento histórico está ali guardado, capturado em suas páginas. Logo, estamos cercados e adaptados a diversas conservas culturais, tanto materiais quanto imateriais. Se a conserva for ponto de partida para novas criações espontâneas, existe um aproveitamento positivo por parte dos indivíduos. Porém, caso a conserva cultural estiver enrijecendo e limitando o comportamento criativo dos indivíduos, o fator espontaneidade cada vez mais é suprimido, desabilitando o indivíduo a criar novas respostas. Jacob Levy Moreno, no início do Século XX, em Viena, propunha a revolução criadora, que nas palavras de Gonçalves, Wolff e Almeida (1988, p. 46) seria:

a recuperação da espontaneidade e da criatividade, através do rompimento com padrões de comportamentos estereotipados, com valores e formas de participação na vida social que acarretam a automatização do ser humano.

Segundo Moreno (1975): “(...) Assim, uma ‘Conserva Cultural’ é a matriz, tecnológica ou não, em que uma ideia criadora é guardada para sua preservação e repetição”. Faz-se necessário reafirmar que a conserva cultural é natural, e só é negativa quando excessivamente enrijecida. “A conserva cultural presta ao indivíduo um serviço semelhante ao que, como categoria histórica presta à cultura em geral (...) assegurando para ele a preservação e continuidade do seu ego” (Moreno, 1975).



Observando nossa sociedade, ainda é possível encontrar espontaneidade, seja de forma cotidiana, artística ou lúdica. O presente estudo buscará investigar práticas espontâneas em manifestações artísticas consagradas e contemporâneas. Tais artistas usufruem da espontaneidade como sua matéria-prima, adaptando-a a seus diversos estilos, regras e particularidades de cada expressão, gerando um movimento de reciclagem de conservas culturais. Serão estudadas as seguintes manifestações: *Jazz*, Batalha de MC's, Repente, Capoeira, *Pole Dance* e Palhaçaria. Tais práticas atribuem aos participantes um potencial de constante quebra de conservas culturais, por mais que existam padrões e repetições seguidos por cada modalidade. A partir da pesquisa, pretende-se descobrir se essas práticas periódicas interferem em outros momentos da vida. Caso positivo, tais práticas são, em certo grau e intensidade, libertadoras. São práticas que auxiliam no reagir do cotidiano de forma inovadora, genuína. Pode-se notar que a espontaneidade manifesta-se em diversas áreas da arte: Dança, Música, Teatro, Poesia, entre tantas outras. Faz-se necessário contextualizar cada expressão artística.

# CONTEXTUALIZAÇÃO DAS MODALIDADES ARTÍSTICAS

## HIP HOP

Sérgio José de Machado Leal, também conhecido como DJ 'TR que, além de ser escritor do livro “Acorda Hip-Hop! Despertando um movimento em transformação”, é Educador Social, palestrante e pesquisador da cultura hip-hop. Nascido na Cidade de Deus, favela do Rio de Janeiro e berço do rap carioca, TR tocou com MV Bill por quase 10 anos, além de ser ativista em movimentos sociais e colunista em importantes meios de comunicação da cena hip-hop. Em seu livro, Leal retoma a história do Hip-Hop desde sua origem no Bronx, em Nova York, década de 70. Por ser uma manifestação cultural, não existe apenas uma data definida que marca o início da expressão, ou apenas um idealizador. Porém, certos marcos da história combinados apontam para o surgimento de uma cultura. O surgimento de pinturas decodificadas nas paredes, muros e vagões de metrô; passos de dança em festas *Black* e *Soul*; festas de rua na periferia com músicas remixadas em toca-discos... O hip-hop tinha como proposta a renovação de arte e entretenimento, de forma expressiva e marginalizada, afastada das expressões artísticas que aconteciam em Manhattan, um dos palcos do fluxo cultural ocidental. O hip-hop representava uma população majoritariamente negra e latina, sendo que elementos são: o Grafite, o Break Dance, o DJ e o MC, que compunham e ainda compõem o ambiente dessa cultura. Um dos episódios marcantes para o nascimento do Hip-Hop foi uma festa de aniversário de 16 anos. Leal explica em seu livro (p. 24):

Em 1973, [Dj Kool] Herc estreia na festa de aniversário dos 16 anos de sua irmã (no conjunto habitacional onde residia, no sul do Bronx) um novo estilo de performance: utilizando duas réplicas de um mesmo disco, mixava-as

alternadamente, dando assim a impressão de uma instrumental infinita. Ele batiza sua invenção de *breakbeat*. A descoberta causa impacto no Bronx e suas festas tornam-se muito populares; por conta disso, muitos DJs, como Afrika Bambaata e Grandmaster Flash acabam aderindo ao novo estilo de discotecagem.

No Prefácio do livro, Marcelo Yuka descreve um pouco da cena do nascimento do Hip-hop: “Era a subversão do objeto, seja ele o corpo, a parede, a voz ou o toca-discos, em favor da diversão e do reconhecimento da necessidade de inclusão de minorias.” (p. 14). A partir daí o Hip-Hop começa a mudar a realidade periférica americana, e gradualmente estabelece-se como cultura popular mundial em algumas décadas, atravessando continentes até os dias de hoje.

Tendo como foco a batalha de MC's, nos ateremos à sua aparição. Ainda segundo Leal, os MC's surgiram a partir da necessidade dos DJs em tocar seus toca-discos e animar o público. Então, contratavam Mestres de Cerimônia (daí a sigla MC), inspirados nos *Toasters* das festas Jamaicanas. Muito da cultura jamaicana influenciou o Hip-Hop devido aos vários jamaicanos que viviam no Bronx, como DJ Kool Herc, nascido em Kingston. Os *Toasters* eram autênticos rimadores de improviso em festas Reggae e Dub, que tratavam sobre violência e política na Jamaica, além de assuntos polêmicos como sexo e drogas. Leal explica uma importante diferença (p. 26): “Ao contrário do que se imagina, o MC nada tem a ver com o rapper... o MC cria versos de pronto, enquanto o rapper os elabora antes no papel”. As batalhas de MC nasceram em festas da época, onde cada mestre de cerimônia enfrenta um adversário, rimando improvisadamente no tempo estipulado. O mais ovacionado pela plateia vence a disputa (p. 30).

Em terras brasileiras, o Hip-Hop aparece no fim da década de 70, primeiramente na estação de metrô São Bento com os *b-boys* (dançarinos de *break dance*), e os rappers na Praça Roosevelt, ambos no centro de São Paulo;

nomes como Thaíde, DJ Hum, Mano Brown e Ice Blue surgiam na cena. Também no Rio de Janeiro, nomes como Gabriel O Pensador, Black Alien, MV Bill e Marcelo D2 ajudavam a construir a cena do hip-hop nacional. Foi em 1997, no bairro da Barra da Tijuca, que aconteceu provavelmente a primeira batalha de MC's no Brasil. Um rapper americano, de nome Coolio, em mini-turnê pelo Brasil, ajuda a iniciar tal expressão em um ato espontâneo: “O rapper americano convoca quem desejar subir ao palco para participar da batalha” (p. 197). Ali nascia o *freestyle* no Brasil, até então desconhecido no país. Desde então, diversas Batalhas surgiram pelo país, e hoje mostram expressiva visibilidade e atenção dos jovens em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, entre outros locais.

A história do Hip-Hop tem ainda pilares como o Grafite e o Breakdance e diversos fatores históricos que interferiram e ainda interferem na realidade de milhões de pessoas no mundo inteiro, e principalmente nas periferias do mundo ocidental. Mas, para este estudo, atenhamos aos detalhes aqui citados.

## **JAZZ**

“Jazz”, originalmente, era uma gíria de origem africana que referia-se à relação sexual. Eric Hobsbawm, em seu livro “História Social do Jazz”, escrito em 1959, divide a história do jazz no seguinte formato: “(...) Em quatro fases principais: 1. A “pré-histórica”, de 1900 a 1917; 2. A “antiga”, de 1917 a 1929; 3. O “período médio, de 1929 até o início da década de 40, e 4. A “moderna”, daí em diante(...)”. (Hobsbawm, 2016, p. 102) De acordo com o sociólogo, a origem dessa manifestação cultural tem raízes na música africana dos escravos afro-americanos, principalmente do Sul do país, com suas *work songs* (canções de trabalho), ora sendo um passatempo cheio de ironia e improvisação para

seus trabalhos, ora sendo um código de alerta, porém, sempre sendo expressão cultural. De acordo com Hobsbawm (2012, p. 60), “Entre os africanismos musicais que os escravos trouxeram consigo estavam a complexidade rítmica, certas escalas não clássicas (...) e certos padrões musicais”. De acordo com o historiador, a região do Mississippi reuniu um importante choque cultural, que contribuiu para a concepção e complexificação do jazz: a região era ponto de intersecção das tradições espanhola, francesa e anglo-saxã.

Mas foi em New Orleans (já na “fase antiga”), estado vizinho do Mississippi, que surgiram as bandas de Jazz em bordéis e pequenos bares, apelidados de *honk tonks*, na virada do Século XX. Porém, “a mistura entre os elementos africanos e europeus estava se cristalizando em forma musical em muitas partes da América do Norte.” (2016, p. 69). Até então, o jazz era feito de negros para negros principalmente no Sul dos Estados Unidos. Bandas marcadas por arranjos rudimentares entre pianistas e cantores de blues, e *muita improvisação*. Com o fechamento de prostíbulos pela Marinha Americana, houve uma grande emigração dos músicos sulistas para cidades como Chicago, Nova York, St. Louis, entre outras (p. 76). Em questão de anos, o jazz era um dos grandes entretenimentos da população negra. Tal fato gerou um curioso fenômeno: as *race-records*. “A partir de 1920, as empresas de discos passaram a achar que valia a pena gravar exclusivamente para o mercado de negros” (p. 82). Uma companhia em particular era notável por um extenso catálogo de raro material folclórico, e grande parte do início da obra de Louis Armstrong, que já era consagrado na época com seu famoso “St. Louis Blues”.

Com o tempo, o Jazz começava a ser feito por artistas brancos. Com a democratização do jazz (agora não mais apenas às margens da sociedade),

houve um momento histórico em que o estilo musical torna-se mais rígido, buscando uma “perfeição sonora” por parte de orquestras mais comerciais. Hobsbawm (2016, p. 90) comenta que tal movimento começa a elitizar a música, até então totalmente popular, dançante e carregada de improvisação. Muitos da ala conservadora da sociedade abominavam o Jazz, seja por seu aspecto “indecente” na dança, pelo racismo enviesado e velado, ou pela dificuldade de encontrar novas tendências da sociedade (p. 87). Esse momento ocorria entre 1929 até o início da década de 40, e seu estilo musical marcante foi o Swing. Grandes nomes surgiram, como: Ella Fitzgerald, Billie Holliday e Benny Goodman.

A década de 40 marca o início do Jazz Moderno, também chamado de Bebop. A partir daí, o Jazz é extremamente intelectualizado e elitizado. Incorporado por todas as classes sociais, alguns dos maiores músicos surgiram nessa época: Miles Davis (que repercutiu também em movimentos futuros do jazz), Charlie “Bird” Parker, Sara Vaughan, John Coltrane, Art Blakey, entre vários outros. O Jazz explode no mundo, principalmente na Europa.

O Jazz, então, estrutura-se como estilo musical, revolucionando parte da música. Inicialmente um movimento marginal negro, sugado pela elite intelectual, e expandido para o mundo. Vale lembrar que o desenrolar ainda trouxe o Acid Jazz, o Jazz Rock, Fusion Jazz, e ainda reinventa-se em bares, clubes de jazz ou conservatórios. Quase sempre marcado pela improvisação, o jazz rompeu com barreiras morais, étnicas, acadêmicas e, entre outras, musicais. Para o presente estudo, tais informações serão suficientes.

## **CAPOEIRA**

Rego (1968, p. 21), autor de “Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico” sobre significado da palavra capoeira, diz que: “atualmente

são quase unânimes os tupinólogos em aceitarem o étimo *caá*, mato, floresta virgem, mais *puêra*, pretérito nominal que quer dizer o que foi e não existe mais.”

A origem da capoeira não é totalmente esclarecida, já que diferentes historiadores divergem quanto ao seu passado. Fontoura e Guimarães (2002, p. 141) discutem a história da capoeira em artigo científico, reunindo diversos pontos-de- vista para tal questão.

Para alguns autores, estudiosos do assunto, a capoeira foi uma invenção do negro na África, onde existia como forma de dança ritualística. Mais tarde, com o processo do colonialismo brasileiro e com a chegada dos negros escravos originários da África, aqui a capoeira apareceu como forma de defesa pessoal dos escravos contra seus opressores do engenho.

A capoeira era, ao mesmo tempo, um instrumento de luta, um treinamento para o enfrentamento sem armas, e também um disfarce lúdico. Vidor e Reis (2013) explicam em seu livro: “(...) Quando o Brasil ainda era colônia de Portugal, a capoeira era utilizada como meio de defesa pelos escravos em suas fugas, já que eles não portavam armas.” Por muito tempo perseguida, a capoeira sobreviveu ao período escravocrata (Fontoura, Guimarães, 2002, p. 144), mas mesmo assim continuava sendo assemelhada à contravenção. Em 1890, a capoeira foi considerada “fora da lei” pelo antigo Código Penal da República (2002, p. 144). É com o movimento de “nacionalizar” a capoeira e torná-la “gymnastica brasileira” (como escrito na época) que cada vez mais essa luta-dança-jogo invade o cenário nacional. Antes vista com repulsa, agora adotada como identidade. (Vidor, 2013, p. 37).

Manoel dos Reis Machado, conhecido como Mestre Bimba, foi um dos maiores responsáveis pela difusão da capoeira. Foi dono da primeira academia de capoeira de Salvador (aberta em 1932, até então ilegal), e esteve em dois marcos históricos, símbolo da aceitação da capoeira como esporte nacional: participou da inauguração do Estádio Odeon, em 1936, e apresentou-se no Palácio da Aclamação (em Salvador) à convite do presidente Getúlio Vargas, em 1953. É fato que, desde 1942, o presidente já tinha excluído o teor ilegal da capoeira do Código Penal. Mestre Bimba criou a Capoeira Regional, uma mistura de capoeira com lutas brancas e asiáticas, além de folguedos provenientes da cultura africana. A capoeira começava a conquistar outras

classes sociais, chegando desde universitários até círculos restritos e elitizados (Vidor, p. 51-56, 2013).

Vicente Ferreira Pastinha, conhecido como Mestre Pastinha, foi o pai da Capoeira Angola. De acordo com Vidor (p. 58-61, 2013): quando menino, frequentemente apanhava de um rival mais velho. Eis que um senhor de bastante idade vindo da Angola promete-lhe ensinar como defender-se. Esse senhor era Mestre Benedito, que o inicia na luta. Anos mais tarde, já professor clandestino de capoeira, Pastinha é convidado a abrir uma academia de capoeira. Em 1941, Pastinha abre sua academia. Não existe especificamente a origem do termo “angola”, mas Pastinha e seus discípulos o empregaram no intuito de diferenciar da então “nova capoeira”, que se atualizou em outras lutas e expressões.

Um termo da capoeira faz-se muito relevante para o presente trabalho: a mandinga. Dias (p. 54, 2009) explica: “Atualmente, o bom capoeira é o indivíduo mandingueiro que sabe disfarçar, enganar o adversário, que ganha o jogo pela esperteza, pela “arte da falsidade”, do fingimento.” Também conhecida por malícia, a mandinga é a arte da surpresa, do inesperado (Vidor, p. 63, 2013). Mestre Pastinha, em seu livro “Capoeira Angola” (1988, p. 34) explica no que consiste a técnica:

O capoeirista lança mão de inúmeros artifícios para enganar e distrair o adversário. Finge que se retira e volta-se rapidamente. Pula para um lado e para o outro. Deita-se e levanta-se. Avança e recua. Finge que não está vendo o adversário para atraí-lo. Gira para todos os lados e se contorce numa ‘ginga’ maliciosa e desconcertante.

Tal termo é de grande relevância, pois explicita o caráter maleável, improvisador e espontâneo da capoeira.

## ***POLE DANCE***



Segundo Oliveira (2016, p. 17), não existe uma única origem para exercícios físicos e/ou estéticos/artísticos que utilizem de barras fincadas ao solo. Na Índia, o *Mallakhamb* é praticado há mais de dois séculos. Esse esporte caracteriza-se pela combinação de arte e ginástica em um poste de madeira, misturando equilíbrio, força e flexibilidade. Na China e na França também houve manifestações desse tipo. O Cirque de Soleil utiliza de uma antiga forma de entretenimento chamada “Mastro Chinês”, que já é praticada há mais de um milênio (2016, p. 19). Na França, o famoso cabaré parisiense *Moulin Rouge* era famoso por exhibir em seus espetáculos apresentações burlescas que utilizavam de uma barra vertical: “Durante o século XIX, o *Moulin Rouge* foi pioneiro ao trazer aos seus palcos o *pole dance* dentro da modalidade burlesca, também conhecida como pole glamour” (2016, p. 18). É interessante ressaltar que os movimentos principais dessa modalidade consistem em movimentos de quadril e corpo sinuosos, ressaltando uma erotização da prática.

Ainda de acordo com Oliveira (2016, p.19), somente no Século XX, durante os anos 20, que o *pole dance*, como conhecido atualmente, teve início. Surgiu em circos itinerantes, onde se utilizavam das barras que sustentavam as tendas e picadeiros. Começou a fazer muito sucesso dos anos 20 aos 50 no mundo burlesco e apenas nos anos 90 que a modalidade *pole fitness* ganhou espaço.

No Brasil, a prática ganhou muita projeção graças à televisão. Na novela *Duas Caras* (2007), a atriz Flávia Alessandra interpreta uma dançarina em uma casa noturna.

## **REPENTE**

De acordo com Sautchuk (2009), o repente (ou cantoria pé-de-parede, ou somente cantoria) “assemelha-se a muitas outras artes de improviso poético da América Latina e Europa.” (Sautchuk, p. 4, 2009) Tal fenômeno poético-musical tem enorme expressividade no Nordeste brasileiro, e considerável expressividade em locais que receberam muitos migrantes nordestinos – como São Paulo, Distrito Federal e outros estados do Norte do país. De acordo com o autor, uma possível conexão com o trovadorismo medieval exista, mas discrimina a devida responsabilidade criadora das culturas que abrangem a cantoria e tantas outras manifestações poético-musicais existentes (2009, p. 5).

A estrutura que será explicada a seguir tem manifestações muito semelhantes tanto no Brasil quanto em Cuba, México, Espanha, Itália, Colômbia, entre outros (2009, p. 4) O repente tradicional (cantoria pé-de-parede) caracteriza-se por uma dupla de cantadores com um ou dois violões que se enfrentam a partir de versos improvisados, obedecendo um conjunto de regras, padrões silábicos e sequências muito característico. A disputa baseia-se em demonstrar superioridade de criação poética, e os temas são dos mais variados. Pode-se fazer um repente sobre um tema específico pedido pela plateia; zombar de algum aspecto pessoal do companheiro-adversário; conhecimentos de livros; vida cotidiana; a natureza, entre outros. Não existe um vencedor óbvio na cantoria, apenas em festivais destinados à modalidade. Vale dizer que a cantoria é normalmente vista em bares, praias, praças, feiras, programas de rádio, entre outros (2009, p. 6). O elemento plateia é de extrema importância para a cantoria. Os repentistas interagem sempre com algum expectador que contribui com dinheiro, ou alguém que sugere um tema, transformando a plateia em mais um assunto a ser usado na improvisação.

## **PALHAÇARIA**

Segundo Souza, “O conhecimento cômico foi herdado de cômicos ancestrais, presentes na sociedade muito antes do início do circo [moderno]” (Souza, 2011, p. 10). Ao longo da história da sociedade, sempre houveram agentes sociais que se utilizavam do ridículo ou do cômico. Segundo Thebas, palhaços ancestrais estavam no Egito Antigo, em Roma, na China Imperial, na Europa da Idade Média, entre outras civilizações (Thebas, 2005, p. 22-32).

É só no fim do Século XVIII que o circo moderno começa a surgir. Philip Astley, suboficial da cavalaria inglesa da Inglaterra “construiu um edifício permanente, em Londres, para exibição de habilidades sobre o dorso de cavalos.” (Souza, 2011, p. 11). A partir daí, saltimbancos, malabaristas, equilibristas, artistas de rua e também os cômicos da época começaram a aglutinar-se nessa nova instituição voltada ao espetáculo. Os cômicos tiveram diversas aspirações e influências, como a *Commedia dell’Arte*, os bufões, bobos da corte, entre outros (Thebas, 2005, p. 35-36). A partir dessas circunstâncias que a figura do palhaço moderno vai se lapidando. A partir do circo de Philip Astley foi possível surgir a imagem do palhaço Branco, criado por ele mesmo (Thebas, 2005, p. 38). Na mesma época, a imagem do palhaço Augusto também nascia, criado por Tom Belling, um americano de muito sucesso na Alemanha que atreveu-se a invadir o palco de uma apresentação que tinha sido expressamente proibido de participar. Tom Belling entrou com uma postura desajeitada, com roupas grotescas, e gritaram a ele “Auguste! Auguste!”, o que em alemão quer dizer tonto, desajeitado (Thebas, 2005, p. 39).

O circo, então, tornou-se uma febre pelo mundo, e junto ao circo, o palhaço também complexificou-se. O nariz vermelho é um símbolo

mundialmente conhecido, mesmo que a *performance* do palhaço não dependa apenas do seu traje. Vale lembrar grandes nomes do universo da Palhaçaria, como Charles Chaplin, Mazzaropi, a dupla Stan Laurel e Oliver Hardy (O Gordo e o Magro), e os brasileiros Arrelia, Patati e Patatá, Chacrinha, Tiririca, Domingos Montagner, entre outros.

## MÉTODO

A pesquisa seguiu um escopo qualitativo. Baseado em Nogueira-Martins e Bógus (2004, p. 48):

Diferentemente da pesquisa quantitativa, a qualitativa busca uma compreensão particular daquilo que estuda; não se preocupa com generalizações populacionais, princípios e leis. O foco de sua atenção é centralizado no específico, no peculiar, buscando mais a compreensão do que a explicação dos fenômenos estudados. Isso não significa, entretanto, que seus achados não possam ser utilizados para compreender outros fenômenos que tenham relação com o fato ou situação estudada. Para que isso possa ocorrer, o pesquisador precisa, com os dados obtidos, atingir um nível conceitual, que é o que vai possibilitar o aproveitamento da compreensão obtida no estudo específico.

A partir disso, formulou-se um questionário de perguntas abertas orientadas à luz de conceitos-chave da obra moreniana (Espontaneidade, Criatividade, Teoria dos Papéis) e literatura que contextualiza cada manifestação artística, contribuindo para aquisição de linguagem e adequação de perguntas. Após isso, foram reeditadas com a supervisão do orientador da pesquisa.

Um representante de cada manifestação artística foi previamente contatado, e, voluntariamente, aceitaram a pesquisa, deixando claro o total anonimato, sendo necessário focalizar na atividade artística e em possíveis respaldos em outras áreas. Foi enviado um questionário virtual com 21 perguntas cada. Adequamos um questionário aos moldes de uma entrevista para um candidato que preferia expressar-se verbalmente. Tanto questionário quanto entrevista baseiam-se em Nogueira-Martins, Bógus:

Nas pesquisas qualitativas, o instrumento de coleta de dados denominado “roteiro de entrevista” deve sofrer modificações sucessivas, em decorrência da aplicação de pré-testes, ou seja, de entrevistas preliminares. Muitas vezes, nessas entrevistas, o pesquisador percebe que o roteiro proposto está inadequado, retirando alguns itens do mesmo e/ou acrescentando outros. (2004, p. 50)

A entrevista semiestruturada é aquela que parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, que interessam à pesquisa e que, em seguida,

oferecem amplo campo de interrogativas (...) É útil esclarecer que essas perguntas fundamentais que constituem, em parte, a entrevista semiestruturada, são resultado não só da teoria que alimenta a ação do investigador, mas, também, de toda a informação que ele já recolheu sobre o fenômeno que interessa. (2004, p. 50)

e Belei: “Para a elaboração e adequação do roteiro de entrevista, considera-se a vivência do pesquisador, a literatura sobre o tema em estudo, a apreciação de juízes e as informações obtidas no pré-teste.” (2008, p. 189).

Consideramos o processo de responder o questionário em dois aspectos. De um lado, serviu de aquecimento para os representantes conectarem-se com as questões perguntadas, por outro lado, foram selecionadas as perguntas que os participantes responderam com mais abertura e sensibilização. Com os questionários respondidos, pudemos analisar primeiramente resultados individuais, e, posteriormente, comparamos as perguntas de forma longitudinal, a fim de elegermos as perguntas que foram mais efetivas e identificar núcleos de sentido similares; tais núcleos foram elaborados ao longo do processo. Ao aglutinarmos os núcleos de sentido, foi possível traçar considerações que discutem com a teoria moreniana.

## ANÁLISE

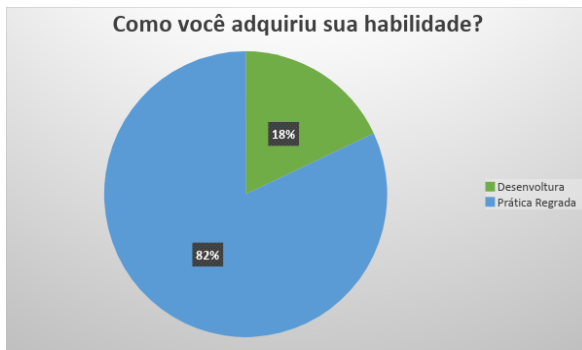
Nesta seção, serão apresentados os gráficos que sustentam a análise deste trabalho, como a seguir:

**Figura 1** – Como você conheceu e se envolveu com a manifestação cultural?



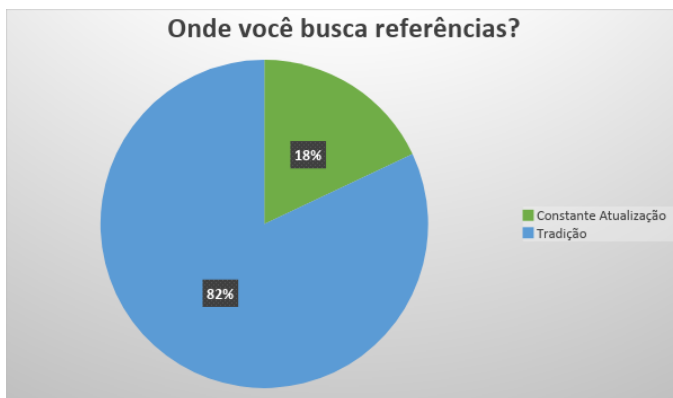
- Vivência: Acontecimentos que se repetem ao longo da vida, e convergem para um aprofundamento.
- Orientação/Direção: Na direção de uma ação há decorrências. O caminho trilhado desemboca em inevitabilidades.
- Inovação: Prática surge como resposta inédita devido à uma busca de novas práticas.

**Figura 2** – Como você adquiriu sua habilidade?



- Desenvoltura: Treinamento que habilita o criador a criar de forma segura.
- Prática Regrada: Treinos constantes e com algum grau de rigidez.

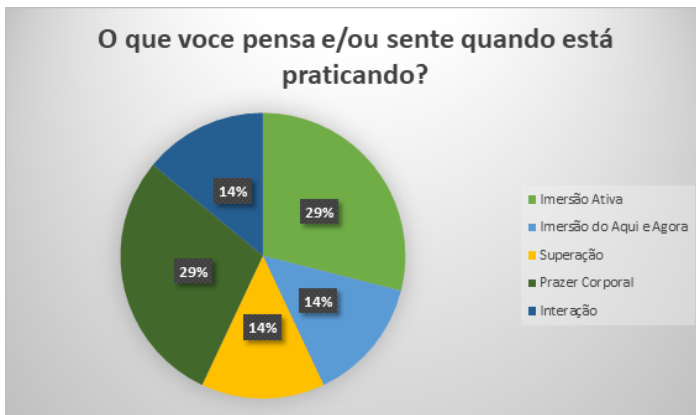
**Figura 3** – Onde você busca referências?



- Tradição: Busca nas *performances* famosas e outras referências próximas.
- Constante Atualização: Busca atualizar-se sempre, com temas antigos e contemporâneos.

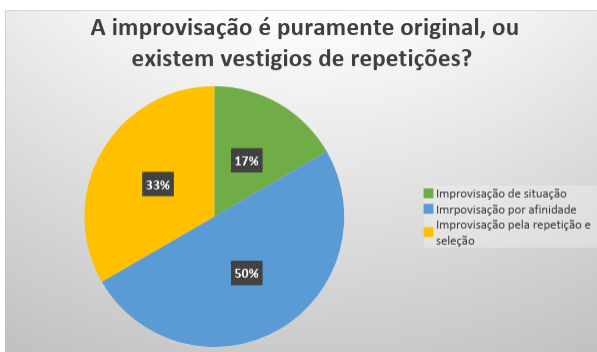
**Figura 4** – O que você pensa e/ ou sente quando está praticando?





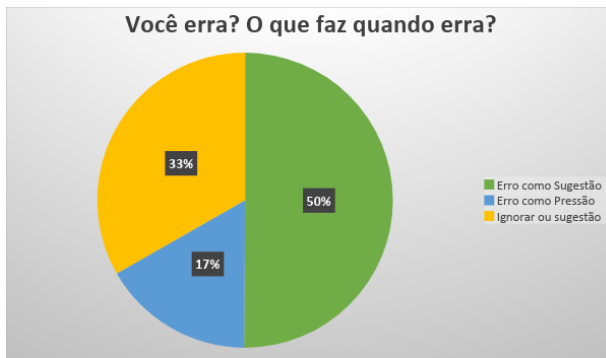
- Imersão Ativa: Estar focado, concentrado e ativo perante uma situação lógica, considerando a situação social
- Imersão do Aqui e Agora: Estar concentrado e conectado de forma extracorpórea na atividade executada e nos indivíduos presentes.
- Superação: Quebrar formatos de *performance*, inovando-a.
- Prazer Corporal: Desfrutar corporalmente do momento de forma espontânea.
- Interação: Reconhecer a humanidade do outro, e então demonstrar algo via arte.

**Figura 5** – A improvisação é puramente original, ou existem vestígios de repetições?



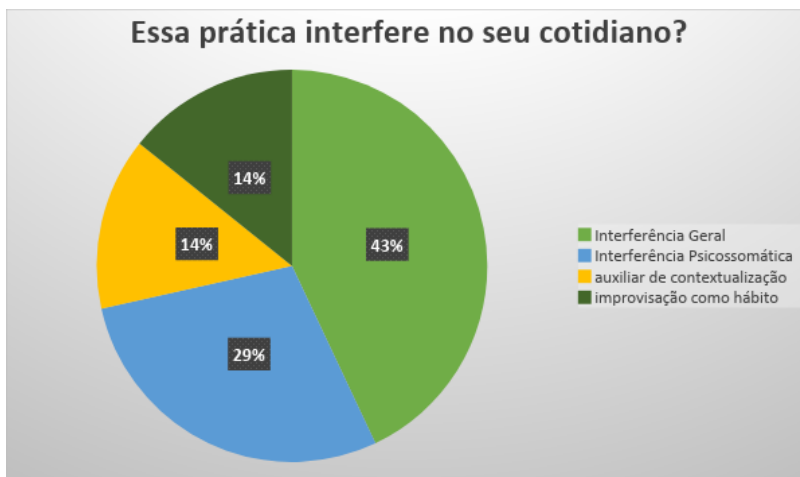
- Improvisação de Situação: Inspira-se em manifestações passadas, é original mesmo com limitações da situação. Não existe repetição.
- Improvisação por afinidade: As possibilidades giram em torno de um universo em que o participante está imerso.
- Improvisação pela repetição e seleção: Inspira-se em manifestações passadas; com o processo, o praticante seleciona suas evoluções.

**Figura 6** – Você erra? O que faz quando erra?



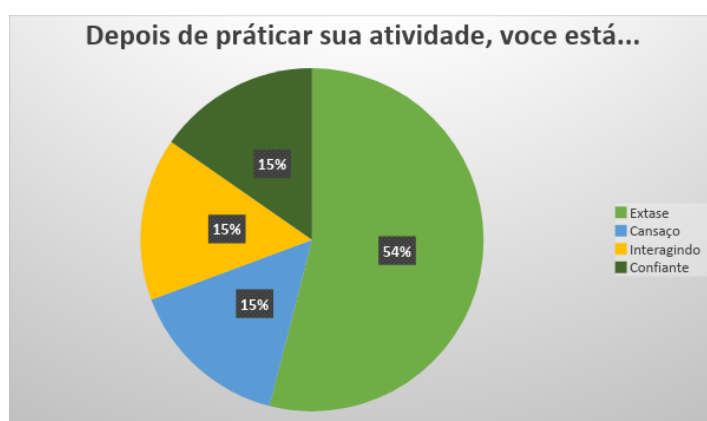
- Erro como Sugestão: Adequar o erro à sua *performance*.
- Erro como Pressão: Quando se erra, é preciso tentar superar-se em uma próxima oportunidade.
- Ignorar ou Sugestão: é possível ignorar o erro e seguir com a linha de raciocínio, ou adequar o erro à sua *performance*.

**Figura 7** – Essa prática interfere no seu cotidiano?



- **Interferência Geral:** Interfere em grande parte das atividades/momentos de vida.
- **Interferência Psicossomática:** Interfere no corpo e na forma como o usa e o vê.
- **Auxiliar de Contextualização:** Auxilia a entender o contexto cotidiano, além da própria visão.
- **Improvisação como Hábito:** Pratica a atividade em diferentes momentos cotidianos.

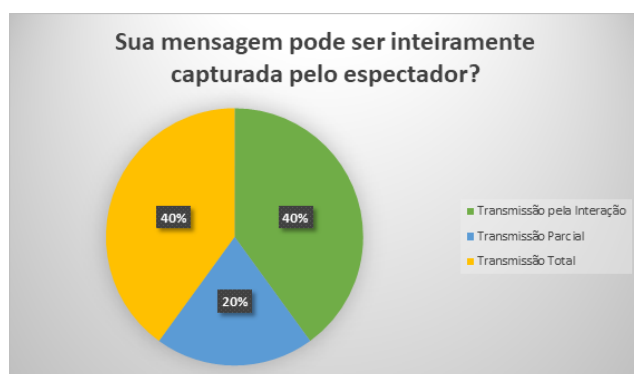
**Figura 8 – Depois de praticar sua atividade, você está...**



- **Êxtase:** A prática é prazerosa e realizadora.
- **Cansaço:** A prática leva a um cansaço corporal.

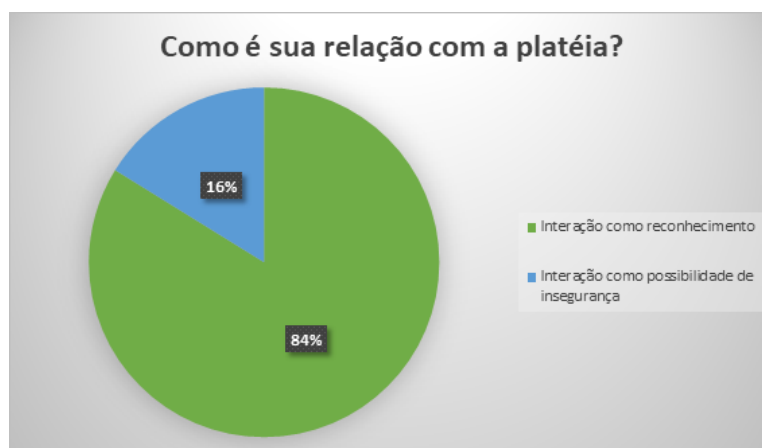
- Interagindo: A sensação depende de como os envolvidos reagem.
- Confiante: A prática bem-sucedida traz confiança.

**Figura 9** – Sua mensagem pode ser inteiramente capturada pelo espectador?



- Transmissão pela interação: Mensagem só é capturada plenamente se o espectador é imerso no universo da manifestação.
- Transmissão Parcial: A mensagem é parcial capturada pela plateia.
- Transmissão Total: A mensagem é inteiramente capturada pela plateia.

**Figura 10** – Como é sua relação com a plateia?



- Interação como Reconhecimento: Partilhar o momento da arte é reconhecer a humanidade do Outro.
- Interação como Possibilidade de Insegurança: Interação pode confortar ou pressionar o artista.

# DISCUSSÃO

## 1. Necessidade das conservas culturais para tornar-se espontâneo

Parece ambíguo dizer que é preciso imergir-se nas conservas culturais para, assim, aguçar a espontaneidade improvisadora de uma atividade artística específica. Se, por um lado, a improvisação mostra um lado adaptativo e maleável, o treino constante mostra uma face repetitiva e tradicional. É preciso treinar sua capacidade para diferentes respostas. Um treino engessado seria treinar para as mesmas situações; idênticas. É preciso imergir-se nas conservas já estabelecidas, mirando novas situações até então desconhecidas. As influências artísticas têm origem no conservado, e depende do artista reinventá-la, adaptá-la.

Os altos índices de (1ª Pergunta) “Vivência”, (2ª Pergunta) “Prática Regrada”, (4ª Pergunta) “Tradição”, (6ª Pergunta) “Improvisação Por Afinidade” e “Improvisação pela repetição e seleção” corroboram tal tese. É fato que para aguçar o estado de espontaneidade, uma caminhada longa e imersiva se faz necessária.

Moreno (1975, p. 182) concorda quando diz:

Como pode haver um adestramento da espontaneidade? E ainda mais: Como pode alguém empregar técnicas, deliberadamente, para estimular um desempenho espontâneo? (...) O ‘aprender a ser espontâneo’ pressupõe um organismo apto a manter um estado flexível, de um modo mais ou menos permanente, e isto está, aparentemente, em discordância com muitas teorias psicológicas.

e também em (1975, p. 82)

O sistema do treino em espontaneidade tem um objetivo o que difere do objetivo do ensaio dramático legítimo. A memória do ator deve estar tão treinada que ele disponha de um reservatório de “liberdade”, de um tão grande número de movimentos variáveis, de prontidão, quanto seja possível, de tal modo que disponha de muitas alternativas de resposta, ficando assim

capacitado a uma escolha da resposta mais própria, dentre todas, à situação que o defronta.

## 2. Prática focada e improvisada como realização

A execução da atividade improvisadora, e consequentemente espontânea, traz ao executor a sensação de realização. Para isso, é preciso estar ativamente disponível, necessitando um esforço mental e/ ou corporal. A partir da criação de formas artísticas regradas, treinadas, e até então inéditas, é praticamente unânime a sensação extasiante, realizadora e catártica.

As categorias (15ª Pergunta) “Êxtase”, “Confiança”, (5ª Pergunta) “Prazer Corporal”, “Superação”, corroboram o entendimento que a atividade improvisadora por si só já é extasiante e catártica. Já os índices de (5ª Pergunta) “Imersão Ativa”, “Imersão do Aqui e Agora”, “Interação”, (15ª Pergunta) “Cansaço”, “Interagindo” atentam para a postura ativa, produtiva e focada para uma boa execução.

Moreno concorda, quando diz:

- (...) Não é algo dado, como as palavras e as cores. Não está conservado, nem registrado. O artista improvisador deve ser “aquecido”, deve fazê-lo galgando a colina. Uma vez que tenha percorrido o caminho ascendente até o “estado”, este desenvolve-se com toda sua potência e energia. (Moreno, 1975, p. 86)
- (...) No drama grego, ao contrário a purgação espiritual, é um processo que tem lugar no espectador, é uma “catarse Passiva”. Na experiência religiosa, a purificação produz-se no próprio indivíduo, sua vida pessoal torna-se um espetáculo público. É uma “catarse ativa” (1974, p. 368)

## 3. Catarse Ativa *Versus* Catarse Passiva

A partir da última citação de Moreno, sobre a catarse passiva e catarse ativa, podemos considerá-la válida também para analisarmos a relação do artista com a plateia. Visto que as *performances* estudadas são comumente apresentadas ao público, uma catarse com determinado viés e intensidade

ocorrerá nos espectadores, e outro formato de catarse ocorrerá no artista. Os dados recolhidos apontam para tal tese, e sinalizam a diferenciação entre quem produz catarse e quem presencia catarse.

As opiniões divididas sobre a captura da mensagem dos artistas improvisadores, na 19ª Pergunta, dão a entender que a catarse modula em diferentes formatos nos diversos papéis sociais. Na 20ª pergunta, já o alto índice de “Interação como Reconhecimento” demonstra que os artistas conectam-se intensamente com a platéia, e é via essa conexão que surge a catarse. A alternativa “Interação como Possibilidade de Insegurança” denota a força de tal conexão, podendo até atrapalhar a *performance*.

#### **4. O Erro como movimento necessário para a espontaneidade**

Ao serem questionados sobre o erro, foram respondidos: “ignorar ou sugestão”, “Sugestão” e “Erro como pressão”. A resposta “Sugestão” é a alternativa que mais adequa-se à teoria psicodramática. As três alternativas elaboradas pelos entrevistados dialogam diretamente com a seguinte citação de Moreno:

A quarta consideração é a da adequação. Um homem pode ser criativo, original ou dramático mas nem sempre tem, de um modo espontâneo, uma resposta adequada a novas situações (...) há três reações possíveis que um indivíduo pode manifestar: (a) nenhuma resposta numa situação. Isto significa nenhum fator e está em evidência (...) (b) uma velha resposta a uma nova situação (...) uma resposta para qual não havia precedente – e é neste ponto que entra em jogo o fator e (...) (c) nova resposta a uma nova situação (...) uma nova resposta não pode ser produzida sem e, embora outros fatores devam participar (...). (Moreno, 1975, p. 142-144)

Nota-se que os artistas, quando erram, tentam adequar o erro, tratando-os como uma nova possibilidade de resposta, fazendo com que o imprevisto seja um disparador para a espontaneidade. Moreno, em sua citação, mostra que quanto mais desenvolvido o fator, mais facilidade terá o



participante em criar uma saída para uma situação inesperada. Vale, então, ressaltar um pensamento de Moreno: “Um certo grau de imprevisibilidade dos eventos futuros é uma premissa em que deve assentar a ideia de fator e.” (Moreno, 2014, p. 137)

Tal citação corrobora a ideia de adaptação do imprevisível, sendo o erro uma oportunidade, não uma barreira.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da pesquisa realizada, e posteriormente analisada à luz da teoria psicodramática, podemos afirmar que a prática improvisada requer um treinamento constante. Tal treinamento mostra-se baseado em conservas culturais advindas do passado da prática. Também, é notável que o erro é encarado como uma oportunidade de ressignificar a atividade, pois dependendo do nível de espontaneidade, o artista poderá adaptar seu erro no discurso artístico. Tais *performances* também geram sensações realizadoras e extasiantes, tanto em quem a assiste, quanto quem a executa. Os citados sentimentos e sensações são compartilhados, praticamente, de forma unânime, e compactuam com as ideias formuladas por Jacob Levy Moreno no que tange à Espontaneidade, Criatividade, Conserva Cultural e Catarse.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELEI, R. O uso de entrevista, observação e videogravação em pesquisa qualitativa. **Cadernos de Educação**. FaE/PPGE/UFPel, Pelotas, 187-199, 2008.
- CRUZ, F. V.; JUSTO, J. S. O Jazz e a Educação Musical do Século XX. **Encontro de Ensino, Pesquisa e Extensão**, Presidente Prudente, 2012.
- CUKIER, R. **Palavras de Jacob Levy Moreno: vocabulário de citações do psicodrama, da psicoterapia de grupo, do Sociodrama e da sociometria**. São Paulo: Editora Ágora, 2002.
- DIAS, A. A. A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras (Salvador, 1910-1925). **Revista de História**, 1, 2, 2009, pp. 53-68.
- DIAS, A. F. R. Bem-Estar Psicológico e Espontaneidade: um estudo correlacional. Tese submetida como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em psicologia, Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 2010.
- FONTOURA, A. R. R.; GUIMARÃES, A. C. A. História da Capoeira. **Maringá**, v. 13, n. 2 p. 141-150, 2. sem. 2002.
- FROMM, E. **O Medo à Liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1977.
- GONÇALVES, C. S.; WOLFF, J. R.; ALMEIDA, W. C. **Lições de Psicodrama**: introdução do pensamento de J. L. Moreno. São Paulo: Ágora, 1988, p. 46.
- HOBBSAWM, E. J. **História Social do Jazz**. 7ª ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2012.
- LEAL, S. J. M. **Acorda Hip-Hop!** Despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

MORENO, J. L. **Psicodrama**. (1975) 13<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

NOGUEIRA-MARTINS, M. C. F.; BÓGUS, C. M.; Considerações sobre a metodologia qualitativa como recurso para o estudo das ações de humanização em saúde. **Saúde e Sociedade**, v. 13, n. 3, p.44-57, set-dez. 2004.

OLIVEIRA, A. K. S. Pole Dance: Contextos e Aproximações com os Estudos de Rudolf Laban. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Dança da UFRN como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em Dança, 2016.

PASTINHA, M. **Capoeira Angola**. Salvador: Secretária de Cultura da Bahia, 1988.

REGO, W. **Capoeira angola**: ensaio sócioetnográfico. Salvador: Itapuã, 1968.

SAUTCHUK, J. M. M. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Tese apresentada ao Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, como um dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Antropologia, Brasília, 2009.

SOUZA, C. F. V. O corpo cômico em jogo: um estudo acerca da improvisação do palhaço. Tese submetida à UNESP como requisito parcial exigido pelo programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2011.

SOUZA, K. C. A. I Encontro Nacional de Rap e Repente: à procura pela rima entre identidade e alteridade. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 18, p. 145-163, 2009.

THEBAS, C. **O livro do palhaço**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2005.

VIDOR, E. **Capoeira**: uma herança cultural afro-brasileira. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Selo Negro Edições, 2013.

