



ÁREA TEMÁTICA: Arte, Cultura e Comunicação.

REFLEXÕES SOBRE O USO DA CAPOEIRA NA DANÇA

SANTANA, Gabriela Santos Cavalcante

Mestranda

Universidade Federal da Bahia

gabiscs@yahoo.com.br

DOMENICI, Eloísa Leite

Professora Doutora

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

domeniceloisa@gmail.com

Resumo

Tendo em vista a expressiva interface entre capoeira e dança e a sua recorrente utilização no âmbito cênico, o presente estudo tem por objetivo identificar e analisar tendências presentes nas formas como alguns professores e criadores da dança, atualmente vêm pensando e relacionando as referidas linguagens, seja visando o enfoque pedagógico para o ensino da dança, seja visando processos de criação e pesquisas de linguagem. Com o objetivo de enriquecer nossa análise, consideraremos também registros a respeito dos modos de pensar e operar o encontro entre capoeira e dança na década de sessenta e setenta, na cena artística de Salvador, Brasil. Visamos, com isso, contribuir para o levantamento de questões relevantes para estas e outras pesquisas que misturam linguagens diferentes e que, nas artes em geral, assim como na dança, torna-se um traço atualmente em evidência na produção brasileira. Como escopo teórico, dialogaremos com Teorias do Híbridismo Cultural e da Semiótica da Cultura.

Palavras-chave: Dança; Capoeira; Mestiçagem; Textos Híbridos





REFLEXÕES SOBRE O USO DA CAPOEIRA NA DANÇA

Neste artigo desenvolvemos reflexões sobre modos de operar o entrecruzamento entre dança e capoeira em algumas pesquisas de propósitos e finalidades diferenciadas em dança. Este interesse provém do entendimento de que, qualquer arte produzida cenicamente, por ser desenvolvida em um dado local, neste caso o Brasil, tem em seu contexto, práticas culturais que podem servir como matéria-prima para a elaboração de processos artísticos. Partindo deste ponto, pretende-se refletir sobre possíveis modos de re-significar elementos presentes na prática da capoeira, tais como padrões de movimentos, gestos, simbologias, entre outros, que constantemente ao serem incorporados e (re) formulados, possibilitam a interpenetração de questões sociais, políticas e culturais.

A partir desta perspectiva apresentamos este texto como uma parte do mestrado em andamento, intitulado: *UM ESTUDO SOBRE CONEXÕES ENTRE DANÇA E CAPOEIRA: Contaminações e novas mestiçagens*, realizado no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, pretendendo com isto, trazer uma questão que interessa mais especificamente à dança para dialogar com pesquisadores da cultura, por termos como discussão, a criação de processos e produtos híbridos em dança que se misturam com práticas populares locais, como em nosso caso, em que falaremos sobre dança e capoeira.

Como referencial teórico, destacamos as Teorias do Hibridismo Cultural e da Semiótica da Cultura que, possibilitam rediscutir o papel da arte como uma forma de ler e compreender dinâmicas de renovação e atualização de manifestações culturais bem como, a criação de produtos e processos artísticos que, por serem multidimensionais, necessitam ser analisados por diferentes prismas.

Como ponto de partida para nossa reflexão, apresentamos o entendimento de cultura do semioticista russo Iuri Lotman:

Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva y una memoria colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y elaboración de otros nuevos. Em este sentido, el espacio de la cultura puede ser definido como um espacio de cierta memoria común, esto es, um espacio dentro de cuyos limites algunos textos comunes pueden conservarse y ser actualizados (Lotman, 1996: 157)

Sobre este aspecto, o historiador e sociólogo francês, Serge Gruzinski, em sua obra: *O Pensamento Mestiço (2001)* discute a maneira como o imaginário circundante de povos ameríndios é tratado sem exotismos em processos artísticos como do fotógrafo alemão Lothar Baumgarten, e, em paralelo com obras de Hélio Oiticica e de Mário de Andrade¹, destaca maneiras de como a arte pode questionar categorias de conhecimento impostas por paradigmas disciplinares, como verificamos na citação:



Será o caso de dizer que, nos campos que aqui nos interessam – o estudo e a compreensão das misturas-, a criação estética concebida na forma de um pensamento figurativo ou poético, tem tanto a nos ensinar quanto as ciências sociais, frequentemente atoladas nos caminhos batidos do discurso e da teoria? (Gruzinski, 2001: 38).

O entendimento da arte historicamente vista como subserviente a outros campos do saber, agora repensada como modo de auxiliar no entendimento de que a cultura se constitui em diálogo constante com a criação e re-criação de novos textos artísticos, ressalta como obras de arte, estão muitas vezes embebidas de informações de seu contexto cultural, oferecendo um recorte de leitura que, em continuidade com o ambiente, aumenta a complexidade da própria cultura, sendo apenas uma questão pragmática à separação entre “arte” e “cultura”.

Tal perspectiva nos auxilia na investigação e discussão sobre a mudança no modo como professores e criadores vêm relacionando capoeira e dança, tendo em vista que a aproximação entre as referidas linguagens já ocorre há várias décadas, como explicita o etnosociólogo Waldeloir Rego em sua obra *CAPOEIRA ANGOLA - ensaio sócio-etnográfico* (1968):

A capoeira é ensinada como educação física, nas forças armadas e nas escolas. Alunos da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia vão às academias aprenderem capoeira para utilizarem na criação de suas coreografias. A capoeira está no cinema, na música, nas artes plásticas, na literatura e nos palcos teatrais. ⁱⁱ(Rego, 1968: 316).

Apesar deste valioso registro da capoeira como objeto de interesse de dançarinos desde a década de sessenta, nos deparamos com escassa bibliografia sobre o tema no campo da dança e a necessidade de aprofundamento teórico sobre o assunto, tendo em vista ainda, o interesse anteriormente explicitado por profissionais renomados como Klauss Viana e Lia Robattoⁱⁱⁱ e hoje em dia, pela recorrente aplicabilidade da capoeira em processos artísticos de dançarinos contemporâneos.

A aproximação entre capoeira e dança encontra-se atualmente, em linhas gerais, relacionada a uma abordagem que considera a perspectiva artística da capoeira, como argumenta o dançarino e estudioso do assunto Flávio Soares Alves (2003: 175) “*que abre na verificação do gesto, uma percepção sensível que lê nas entrelinhas do padrão motor executado, uma expressão cultural integral, jogo, luta e dança*”. Por isso, a capoeira tem se apresentado cada vez mais como pauta para estudos acadêmicos, principalmente na área do teatro, que procurando promover aspectos da capoeira relevantes ao exercício do ator e do dançarino, apoiam-se em estudos que ressaltam a sua perspectiva artística, bem como expressa o reconhecido pesquisador da capoeira Frede Abreu, ao dizer que a capoeira é:



Uma arte de linguagem bem definida, cuja prática se exercita mediante a combinação de luta, dança música, poesia, mandingas, costumes e memórias. Ao seu domínio pertence um repertório de movimentos e golpes de fácil assimilação, aplicados para enfrentar as complexas situações que o jogo coloca no seu desdobramento e as muitas sugestões de improvisos que dele suscitam (Abreu, 2007, s/p).

Considerando então, uma ampliação do uso da capoeira em trabalhos de naturezas diversas, pontuamos o desdobramento de uma investigação ainda em andamento (na dissertação de mestrado já apresentada) sobre os trabalhos de três professores e criadores paulistas: Alexandre Tripiciano, Renata Lima e Cláudia de Souza, cujo interesse pela aproximação entre capoeira e dança incorre:

- 1) Como aporte para criar metodologias de ensino em dança, onde o interesse são aspectos diversos como ludicidade, fatores do movimento (tempo, espaço peso, fluência), padrões de movimentos e tônicos e entre outros.
- 2) Como aporte técnico para o treinamento e preparação corporal do dançarino.
- 3) Como estratégias no desenvolvimento de processos criativos e de improvisação.
- 4) Como fonte de pesquisas de linguagem e apropriação de movimentos para a criação de novas configurações híbridas que re-significam códigos, simbologias e metáforas, traçando relações em maior ou menor grau com a estética e o vocabulário de movimento da capoeira.

Notamos ainda, que diversas escolas de dança vêm introduzindo a capoeira em seus currículos, como o curso de graduação em dança da Universidade Federal da Bahia – UFBA, o curso de graduação em dança do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e o curso de educação técnico de nível médio em dança da Escola de Dança da FUNCEB/BA, além de workshops e cursos curtos ministrados para dançarinos em academias, entre outros^{iv}.

As atividades citadas e descritas acima refletem os modos de ocorrência da dança na contemporaneidade, que incluem maior liberdade estética e a pluralidade de escolhas, de treinamentos técnicos, o que justifica o interesse por práticas corporais de naturezas diversas, como aponta Robatto (2002), a seguir:

É notável o incremento de múltiplas técnicas corporais na formação do dançarino, que além da base do balé clássico e dança moderna inclui vários tipos de trabalho de correção de postura e fisioterapia com bases científicas, condicionamento físico, musculação, e treinamento esportivo, técnicas milenares de lutas marciais, práticas psicofísicas orientais e técnicas peculiares de danças étnicas regionais com a belly dance, as danças sufistas, adotadas também aqui no Brasil, infelizmente explorando ainda timidamente nossas manifestações regionais. (Robatto, 2002: s/p).



Este modo de pensar a dança vem modificando a forma como tais cruzamentos segundo Rego (1968), eram materializados cenicamente; através da representação da capoeira, em shows folclóricos, ou em coreografias onde a estética era baseada em pressupostos do Ballet Clássico e da Dança Moderna.

Nos palcos teatrais, a capoeira aparece totalmente estilizada. Quando não se estiliza nas coreografias de danças modernas, fazem-no nos espetáculos de conteúdo afro-brasileiro, como se vem fazendo, dentre outros, Solano Trindade. Quando isso não acontece, fazem-se espetáculos montados, onde se cantam músicas com conteúdo de capoeira, como fazem Ellis Regina e Baden Powell, na boíte Zum Zum, batizando o espetáculo com o nome de *Berimbau*¹ (Rego, 1968: 322).

Nas configurações relatadas acima e situadas na década de sesenta, identificamos dois pontos de convergência para a aproximação entre capoeira e dança, sendo o primeiro ponto, a escolha de temáticas que, como fio condutor de um espetáculo ou coreografias, serviam-se da capoeira para representação de uma informação específica, como por ex: cultura baiana. Já o segundo ponto, diz respeito ao empréstimo de padrões de movimento e do virtuosismo presente na capoeira; possibilitando a inovação de passos e de repertório de movimentos nas técnicas tradicionais de dança, contudo adaptando linhas e formas da capoeira à estética do ballet clássico ou da dança moderna. Este procedimento aproxima-se da idéia de fusão de técnicas corporais distintas, à medida que um elemento serve como tradutor do outro, no caso, as técnicas acadêmicas servem como filtro pelo qual a capoeira é traduzida para a academia, sem permitir que aquela técnica que recebe a outra se modifique durante o processo de contato. Entretanto, mesclas e misturas podem também apresentar pontos de tensões e atritos, assegurando traços materiais e imateriais peculiares, como, dinâmicas corporais e lógicas próprias para suas respectivas permanências e transformações. Quando tais diferenças não são descartadas e sim consideradas, há possibilidades da mistura resultar em processos ricos em significados e metáforas, distanciando-se da pasteurização ou homogeneização de formas similares.

Percebemos deste modo que, as configurações relatadas na década de sessenta na cena baiana, apresentavam o interesse em coreografias que combinassem e ressaltassem o aprimoramento técnico existente nas formas da dança moderna, do ballet clássico e da capoeira, confluindo pontos comuns entre capoeira e danças regionais afim de, contextualizar e dar sentido lógico à inserção da capoeira em shows folclóricos.

Configurações famosas, como por exemplo, a coreografia *Capoeira do amor*, criada em 1970 por Mestre Acordeon (Ubirajara Almeida), e reproduzida segundo a etnomusicóloga Emília Biancardi (2006), por outros grupos parafolclóricos, podem ser analisadas como inovadoras para a época e como primeiros passos para processos inventivos em pesquisas de linguagens em dança com capoeira, como relata o renomado pesquisador, mestre de capoeira, e Professor Doutor Livre Docente do curso de graduação em dança da Universidade Estadual de Campinas, Eusébio Lobo ao dizer que a mesma etnomusicóloga citada a cima, Emília Biancardi, também diretora do grupo Viva Bahia, foi ainda uma das pioneiras na prática de transpor para palcos italianos, como o principal teatro de Salvador, Teatro Castro Alves, a prática da capoeira, além dos grupos [...] “Olodum, de Mestre Camisa Roxa, aluno de Mestre Bimba (que depois passou a ser chamar Olodumaré) e por último, Brasil Tropical, que se transferiu para a Europa, onde permanece até hoje”. (2004:12)¹.

1



A Professora Emília Biancardi Ferreira criou uma nova forma de apresentação do Espetáculo Folclórico, com novas interpretações em todos os aspectos formais, a exemplo do modo como elaborava a apresentação do canto de músicas tradicionais e do uso do instrumental; no primeiro, utilizou-se das mesmas letras das músicas tradicionais, acrescentado uma melodia atualizada; no segundo, acrescentou novos instrumentos como a Guitarra Elétrica. O mesmo ocorreu com o tratamento do cenário, do figurino, da iluminação. Posso arriscar dizer que em termos de Espetáculo, a Professora Emília Biancardi Ferreira deu à Arte Mãe uma configuração espetacular aproximando-a do contexto de sua época. (Silva, 2004, caderno 2:12)

Dessa forma, entendemos quão importante se faz considerar este 'movimento', que em seu contexto, mostrava-se inovador e que hoje desdobra-se em experimentos que investem na diluição de padrões de movimentos e na mestiçagem das fronteiras entre as duas linguagens. Contudo, percebemos que esses processos compositivos desde 1960 até os dias atuais, transformaram-se entre outras questões, pelo surgimento de novos paradigmas, a exemplo do caráter experimental que orienta misturas entre elementos aparentemente inclassificáveis, colocando à risca categorias duais e conseqüentemente abrindo espaço para outros aspectos importantes da capoeira. Olhar para dinâmicas como a da improvisação em tempo real, pode contribuir para entender como o jogador, e em nosso caso, o dançarino, acessa uma gama de movimentos suscitados pela tensão do jogo e em decorrência como o mesmo expande possibilidades de mistura e de criação de novas relações estéticas. Com isso, novos processos de mesclas e misturas tendem a incorporar além de pontos de convergências, pontos de divergências, assegurando a hibridação de aspectos mais sutis e tão importantes quanto o padrão de movimento.

Gruzinski (2001) contribui para a compreensão sobre a mudança de entendimento que orienta os processos misturas na contemporaneidade, ao afirmar que:

A realidade já não corresponde a essa visão das coisas. Em vez de enfrentar as perturbações ocasionais baseando-se num fundo de ordem sempre pronto a se impor, a maioria dos sistemas manifesta comportamentos flutuantes entre diversos estados de equilíbrio, sem que exista necessariamente um mecanismo de retorno à normalidade. Ao contrário, a longo prazo a reprodução de estados aparentemente semelhantes ou vizinhos acaba criando situações novas. Quanto mais as condições são perturbadas, mais ocorrem oscilações entre estados distintos, provocando a dispersão dos elementos do sistema, que ficam oscilando em busca de novas configurações. Os movimentos do sistema flutuam entre a regularidade absoluta e a irregularidade absoluta, mantendo uma margem importante de imprevisibilidade. Nessa perspectiva, misturas e mestiçagem perdem o aspecto de uma desordem passageira e tornam-se uma dinâmica fundamental. (Gruzinski, 2001: 59)

Assim, os processos de hibridação presentes nas artes contemporâneas, interessam-se em indagar, ou ainda em desconstruir, códigos já estabelecidos, por exemplo, re-significando movimentos da capoeira ou de outros estilos de dança e criando novos códigos estéticos, ampliando as possibilidades de criação e,



nesse sentido, expandindo as possibilidades de redes de cruzamentos mais complexas. Nos processos de desconstrução destes códigos materiais, verifica-se a possibilidade de interpenetrações de informações variadas, como por exemplo, o uso de metáforas e o fluxo constante e variado de elementos em busca de novas configurações.

Como sugere Gruzinski (2001), estes objetos mestiços apresentam-se como produtos de um movimento, de uma instabilidade estrutural das coisas, deixando gradualmente de configurar-se como justaposições, combinações e bricolagens de linhas estéticas diferenciadas, para dar lugar a investigações de movimento e de linguagens que consideram a presença do aleatório e da incerteza, conferindo à cena seu caráter subjetivo e abstrato. Esses novos objetos desafiam as categorias clássicas de pensamento:

Complexidade, imprevisto e aleatório parecem, pois, inerentes às misturas e às mestiçagens. Partiremos da hipótese de que possuem, como vários outros fenômenos sociais ou naturais, uma dimensão caótica. Por isso é que nossas ferramentas intelectuais, herdadas da ciência aristotélica e elaboradas no século XIX, não nos preparam a enfrentá-los. (Gruzinski, 2001: 61)

Estes pressupostos inerentes aos processos de hibridação nas artes apresentam um aspecto de obra sempre em movimento, como observa a professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, Christine Greiner (2007):

Ao criar [dançarinos contemporâneos] estão interessados na presença traçada em contextos específicos como o inacabamento e a instabilidade característica de quem vivem em processo e, portanto, não abre mão da história, apesar de conviver o tempo todo com a plasticidade inerente ao estar vivo (Greiner, 2007: 16).

Interpretamos que este olhar a respeito das relações convencionalmente tratadas por criadores e professores de dança, tem ocorrido pela sensibilização dos mesmos diante da rica complexidade cultural existente no Brasil, como argumenta Domenici, ao defender o processo de incorporação de danças populares brasileiras nos cursos de graduação em dança.

Recentemente, a ação de alguns criadores da dança contemporânea em busca de novas matérias primas, reacende o interesse pelo assunto. O desafio de integrar as danças populares no ensino acadêmico não se coloca desta vez sob a bandeira ufanista do modernismo, mas pelos novos pressupostos abertos pela própria dança contemporânea, que incluem o interesse por diferentes possibilidades de ignições corporais, de dramaturgias e procedimentos técnicos. Ou seja, não se trata de afirmar que o Brasil é só o que interessa, mas de assumir que as culturas locais também interessam e com a mesma importância que as culturas estrangeiras. (Domenici, no prelo).



Tal discussão aponta questões relevantes para dançarinos que produzem no Brasil e, que atuam como agentes “negociadores” de duas ou mais culturas: a popular e a global, “pós-moderna”, considerando que as técnicas corporais que estudamos na academia são formuladas em sua maioria, no eixo Europa - Estados Unidos.

Na reflexão sobre tais processos inventivos, temos a oportunidade de repensar a importação de técnicas de danças formuladas em contextos sócio-culturais diferenciados do nosso, e que ainda assim, alimentam a hegemonia de técnicas de danças européias e norte-americanas enquanto técnicas básicas para o exercício de dança em nosso país. Nesse sentido, quando um professor ou criador em dança, além de absorver técnicas estrangeiras, considera a cultura local enquanto recurso para inovação e re-invenção de novos códigos artístico-estéticos, exercita a construção do que o semiótico Russo, Iuri Lotman^{vi} (1996), conceitua como texto multivocal, que combina diferentes “vozes” em um único todo textual, ^{vii} um enunciado que em sua codificação é capaz de comunicar mais de um significado, em uma linguagem qualquer, capaz de ser, por exemplo, comunicado através do corpo ou da dança.

Esta argumentação possibilita a compreensão proposta pelo autor no que diz respeito à dinâmica interior de textos artísticos, que são criados em diálogo com os símbolos e signos da cultura, e apresentam-se como “[...] uma parte orientada a aumentar a unidade interna e a clausura imanente do próprio texto [artístico], sublinhando a importância das fronteiras do texto, e, por outra, a incrementar a heterogeneidade, a contrariedade semiótica interna da obra, o desenvolvimento de subtextos estruturalmente contrastantes dentro desse texto, que tendem a uma autonomia cada vez maior.” (Lotman, 1996:79).

Levar em conta está possibilidade de análise para o pensamento estrutural do que em cena é materializado sob forma de dança, permite ampliar as possibilidades de abordagem no que se refere o entrecruzamento da cultura popular local com linguagens de naturezas distintas, sem, contudo, exigir do artista-propositor e do público, a obrigação do reconhecimento de formas literais de movimento e da reprodução destas manifestações culturais tais como são produzidas em seus respectivos contextos sócio-culturais. Ao contrário da manutenção das fronteiras entre os textos, o entremeamento de suas lógicas e a diluição dos seus contornos é o que torna o processo de hibridação mais complexo e interessante.

De hecho, los textos que por la complejidad de su organización alcanzaron el nivel de arte, no pueden, en absoluto, ser depósitos pasivos de una información constante, puesto que no son almacenes, sino generadores. Los sentidos en la memoria de la cultura no <<se conservan>>, sino que crecen. Los textos que forman la <<memoria común>> de una colectividad cultural, no sólo sirven de medio de desciframiento de los textos que circulan en el corte sincrónico contemporáneo de la cultura, sino que también generan nuevos textos (Lotman, 1996: 158).

Consideramos que a re-formulação no entendimento que embasa atualmente, alguns produtos e processos artísticos híbridos entre a dança cênica e as culturas populares locais, como o apresentado no presente artigo, não traz respostas afirmativas, técnicas ou metodologias definidas sobre como aproximar a capoeira da dança. Contudo, permite rever a lógica representativa e literal que isola elementos e aspectos da capoeira como via potencializadora para processos inventivos da dança em busca de re-leituras de símbolos e gestos que formatizam o vocabulário do jogo corporal da capoeira.



Trata-se de valorizar, qualificar e re-pensar o desenvolvimento de pesquisas e práticas corporais que consideram o rico potencial artístico presente na capoeira, bem como em outras manifestações populares, já tão exploradas enquanto produtos exóticos pela cultura global e 'pós-moderna', em lugar de serem reconhecidos como uma riqueza local capaz de fecundar a produção cênica nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Frede (no prelo), A interface da capoeira e dança.

ALVES, Flávio Soares (2003), <<Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira>>, em Motriz, Rio Claro, v.9, pp.175-180.

BIANCARDI, Emília (2006), Raízes Musicais da Bahia, Salvador-BA, Emília Biancardi.

DOMENICI, Eloisa (no prelo), A pesquisa das "Danças Populares Brasileiras"- Por uma epistemologia do corpo brincante.

GRUZINSK, Serge (2001), O Pensamento Mestiço, São Paulo, Companhia das Letras.

LOTMAN, Iuri (1996), La Semiosfera, Universitat de València, Fronésis Cátedra.

REGO, Waldeloir (1968), Capoeira Angola, Ensaio sócio-etnográfico, Salvador-BA, Itapuã.

SILVA, Eusébio Lobo, O corpo na capoeira, Campinas-SP, 2004. Tese (Livre Docência), Unicamp.

ROBATTO, Lia.(s/d), Um olhar sobre a cultura brasileira – Dança, Protocolo disponível em: <http://www.minc.gov.br/textos/olhar/danca/>, [Data de acesso: 23 de set, 2006].



ⁱ Segue citação que ilustra a discussão proposta por Gruzinski (2001) sobre a arte como meio para desmistificar categorias rígidas de análise.

“ É pelas manipulações de materiais inesperados, de efeitos de composição ou de ângulos imprevistos, jogando com as armadilhas da percepção, que Baumgarten ou Oiticica, ao rejeitarem o exotismo, questionam categorias do conhecimento e inventam os meios de libertar nosso olhar. Partindo de outros processos, a obra de Mario de Andrade os precedera no mesmo caminho. (GRUZINSKI, 2001: 37).

ⁱⁱ Trecho da carta redigida por Juracy Magalhães (Interventor Federal na Bahia) a Waldeloir Rego em 1966. (926) *Jornal do Brasil*, Guanabara, 18/1/67, Caderno B, pág 5.

(927) *Jornal do Brasil*, Guanabara, 18/1/67, Caderno B, pág 6.

ⁱⁱⁱ Mais informações nas referências indicadas a seguir:

Vianna, Klaus (1990), *A dança*, São Paulo, Siciliano.

Robatto, Lia (1994), *Dança em Processo: A linguagem do indizível*, Salvador, Centro Editorial e Didático da UFBA.

^{iv} A aplicação da capoeira no curso de licenciatura em dança pela Universidade Federal da Bahia, bem como no Curso de educação profissional técnica de nível médio em Dança, da Escola de Dança/ FUNCEB, está inserida nos respectivos componentes curriculares: Módulo de Estudos do Corpo e Técnicas Alternativas. Tais atividades referidas anteriormente podem ser detalhadas no contato direto com as instituições citadas. Mais informações sobre o curso de extensão de Capoeira oferecido pelo Instituto de Artes pela Universidade Estadual de Campinas no site www.iar.unicamp.br/extensao/

^v A página indicada de número doze, é referente ao Caderno 2, intitulado: Breve Panorama: Estórias e História da Capoeira, da tese (Livre Docência): *O corpo na Capoeira*, do Prof. Doutor Livre Docente Eusébio Lôbo Silva.

^{vi} O semiótico russo Iuri Lotman, em sua obra: *La Semiosfera: semiótica de la cultura e del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, apresenta a definição de semiosfera, por analogia ao conceito de biosfera, como o funcionamento dos sistemas de significações de vários tipos e níveis de organização ou ainda como “o espaço semiótico fora do qual é impossível a existência da semiose”. (1996:24) Nessa obra, o autor discursa sobre o conceito de cultura enquanto inteligência coletiva e sobre as estratégias pertencentes a cultura para a transmissão da memória cultural através do conceito de texto.

^{vii} Iuri Lotman é um notável representante da escola semiótica de Tartu, cujo trabalho foi dedicado à semiótica da cultura, a qual trata dos inter cruzamentos estruturais entre os textos literários com os textos não verbais, tais como a música, a dança, o gesto, a palavra falada, a arquitetura, entre outros, sendo todos estes tratados como textos da cultura.