

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Ciências Sociais
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais

Poéticas e Saberes da Capoeira Angola:
Caminhos para Pensar a Performance Negra de Atrizes e Atores Narradores

JORDANA DOLORES PEIXOTO



Goiânia-GO
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

JORDANA DOLORES PEIXOTO

POÉTICAS E SABERES DA CAPOEIRA ANGOLA:
CAMINHOS PARA PENSAR A PERFORMANCE NEGRA DE ATRIZES E ATORES
NARRADORES

Goiânia-GO
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESE E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Jordana Dolores Peixoto

3. Título do trabalho

Poéticas e saberes da capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 15:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **JORDANA DOLORES PEIXOTO, Discente**, em 26/02/2021, às 17:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0,informando o código verificador 1904100 e o código CRC A84AAF68.

JORDANA DOLORES PEIXOTO

**POÉTICAS E SABERES DA CAPOEIRA ANGOLA:
CAMINHOS PARA PENSAR A PERFORMANCE NEGRA DE ATRIZES E ATORES
NARRADORES**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais na Faculdade de Ciências Sociais (FCS/UFG).

Linha de Pesquisa: Espaços, Materialidades e Teatralidades.

Orientadora: Profa. Dra. Renata de Lima Silva.

**Goiânia-GO
2021**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Peixoto, Jordana Dolores

POÉTICAS E SABERES DA CAPOEIRA ANGOLA: [manuscrito] :
CAMINHOS PARA PENSAR A PERFORMANCE NEGRA DE
ATRIZES E ATORES NARRADORES / Jordana Dolores Peixoto. -
2021.

137 f.

Orientador: Profa. Dra. Renata de Lima Silva.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, ,
Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2021.
Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, lista de figuras.

1. processo de criação. 2. atriz/ator narrador. 3. Performance Negra.
4. Capoeira Angola.. I. Silva, Renata de Lima, orient. II. Título.

CDU 7

**UFG**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 02 da sessão de Defesa de Dissertação de Jordana Dolores Peixoto, que confere o título de Mestra em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Ao vinte e seis dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e um, a partir das nove horas e trinta minutos, através de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “Poéticas e saberes da capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Renata de Lima Silva (UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Evani Tavares de Lima (UFSB), membro titular externo; Professora Doutora Luciene de Oliveira Dias (UFG), membro titular interno, cujas participações ocorreram através de videoconferência. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Renata de Lima Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Renata De Lima Silva, Professora do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 11:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Evani Tavares Lima, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 11:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciene De Oliveira Dias, Professora do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 12:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1892979** e o código CRC **5183741A**.

Referência: Processo nº 23070.005329/2021 71

SEI nº 1892979

*Dedicado à memória de
Mestre Moa do Katendê (1954-2018)*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Solange Mara, meu pai Antonio Lucio, minha irmã Julia Indira e meu irmão Lucio Antonio, por serem meu ninho de afeto, meus alicerces internos, a base que me dá segurança para alçar voos no desconhecido, sabendo quem sou e de onde venho.

Às minhas avós, Déa (em memória) e Amélia (em memória)

Aos meus avôs, Manolo (em memória) e Wilson (em memória)

Ao teatro e a Capoeira Angola, por me ensinarem a olhar para o mundo e para mim mesma, por movimentarem minha vida abrindo sempre novos caminhos e soprando sempre novos ventos, e por me presentear com tantos aprendizados, amizades e amores.

Aos mestres e mestras, Ananias (em memória), Gaguinho (em memória), Moa do Katendê (em memória), Ritinha (em memória), Francisco 45, Janja, Lua de Bobó, Jogo de Dentro, Limãozinho e Pedro Peu, por cada semente de encantamento pela Capoeira Angola que plantaram em meu coração e pelo mundo afora. Por zelarem e cultivarem com amor a arte da mandinga, transmitindo esse legado ancestral para a comunidade angoleira.

Ao meu Mestre Plínio. Sou discípula que aprendo, meu mestre me deu lição.

À minha orientadora e amiga, Renata de Lima Silva, por me fortalecer sempre e por compartilhar sua sabedoria e axé com tanta generosidade e carinho em tantas voltas que esse mundo já deu e ainda vai dar.

À Vívian Maria, por presentear-me com seu talento, amizade, sensibilidade, inteligência e bom humor em nossa parceria na vida e no Núcleo Histórias de Comadres.

À Thays Quadros e Nina Vieira pela amizade e importante parceria na vida e com o Núcleo Histórias de Comadres. E também à Isabella Santos pelas fotografias que foram utilizadas nesta dissertação, incluindo a usada na capa.

À Érika Kogui por sua amizade e carinho e por haver feito a arte da capa desta dissertação.

Às amigas de Wellington Campos, Thatianny Alves, Rafaela Francisco, Lorena Fonte, Flávia Honorato, Jorge Peloso, Kely Elias de Castro, Fabiana Castro, Luiza Ferreira e Maru Ambort, presenças afetuosas e imprescindíveis neste processo de estudos e escrita.

A todas e todos integrantes do espaço Águas de Menino, por me acolherem com tanto amor na cidade de Goiânia. E ao Núcleo Coletivo 22 pelos aprendizados em arte, pelas boas risadas que damos juntas, e pelas fogueiras ascendemos.

À CAPES, pelo apoio financeiro na forma de bolsa de demanda social, sem a qual o caminho da pesquisa teria sido mais difícil.

*Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade,
seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio
capoeirista. A capoeira é amorosa, não é perversa. É um hábito cortês
que criamos dentro de nós, uma coisa vagabunda.*
(Mestre Pastinha)

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado teve como intuito investigar e apresentar reflexões sobre as contribuições técnicas, poéticas, simbólicas, políticas e conceituais que a Capoeira Angola pode oferecer às Artes Cênicas, a partir de um olhar para o conceito de Performance Negra, o corpo limiar da/o capoeirista, a encruzilhada da roda de capoeira e a performance da oralidade de mestras e mestres, como bases que possam fundamentar processos de criação e a formação de atrizes/atores narradores. Para tanto, foram tomados como alicerces os Estudos da Performance, estudos teatrais e estudos sobre contra colonização. A metodologia que orienta este estudo se apoia nas noções de poenografia e campo vivido, e foi realizada a partir dos seguintes procedimentos: revisão bibliográfica; experiências em campo; narrativas pessoais e análise da performance na obra “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, desenvolvida pelo Núcleo Histórias de Comadres.

Palavras-chave: processo de criação; atriz/ator narrador; Performance Negra; Capoeira Angola.

ABSTRACT

This master degree research had the intention to investigate and present reflections about the technical, poetical, symbolic, political, and conceptual contributions that Capoeira Angola may offer to scenic arts from a look to the concept of black performance, the “limial body” of the capoeira practitioner, the crossroad of the “roda de capoeira” and the performance of the orality of masters as the basis that substantiate creating processes and the formation of narrating actors and actresses. For this purpose were taken as foundations Studies of performance, theatrical studies, counter colonization studies. The methodology that guides this study is supported by the notions of poethnography and lived field and was accomplished by the following procedures: bibliographic review, field narrative, personal narrative, and analysis of the artwork “Dikeledi e as voltas que o mundo dá” developed by the Núcleo Histórias de Comadres.

Keywords: creating processes, narrating actor/actress, Black Performance, Capoeira Angola.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Roda de capoeira no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô em evento realizado em Abril de 2019 na cidade de São Paulo.	31
Figura 2 - “Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá”, CCAASS, São Paulo, 2019.....	88
Figura 3: Captura de imagem a partir do vídeo (2min11seg) do jogo de capoeira com Mestre Moa do Katendê e Mestre Lua de Bobó.....	99
Figura 4: Logo criada pela designer Nina Vieira.....	104
Figura 5: Atrizes narradoras do Núcleo Histórias de Comadres.....	104
Figura 6: “Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá”, São Paulo, 2015.....	114
Figura 7: “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô -evento Ô Iaiá, vem Jogar, São Paulo, 10/2019.	114
Figura 8: “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, Espaço Águas de Menino, Goiânia, 2018.....	115
Figura 9: Capulana simbolizando saia da rainha Daurama.2018.....	115
Figura10: Capulana simbolizando a rainha Daurama grávida da Dikeledi. 2018.....	116
Figura 11: Capulana simbolizando o parto em que nasce Dikeledi. 2018.....	116
Figura 12: Capulana simbolizando Dikeledi bebê. 2018.	117
Figura 13: Capulana simbolizando Dikeledi bebê. 2020.....	117
Figura 14: Atriz em movimentos criados a partir de elementos da Capoeira Angola. Capulana usada como turbante da Dikeledi adolescente que brinca com a lagarta. 2018.....	118
Figura 15: Borboleta pousa no corpo de Dikeledi encantado em um berimbau.....	118
Figura 16: "Dikeledi e as voltas que o mundo dá", Sede do CCAASS em La Plata, Argentina. Personagem Vovô Babu.. 2016.....	119
Figura 17: "Dikeledi e as voltas que o mundo dá", Sede do CCAASS em La Plata, Argentina. Personagem Vovô Babu..	119
Figura 18:Vovô Babu. 2018.	120
Figura 19: Berimbau, dobrão, baqueta e caxixi em detalhes.....	120
Figura 20: Disposição do objetos cênicos na performance "Dikeledi e as voltas que o mundo dá". 2020. Fotografia de Victor Souza.....	121
Figura 21: Criações imagéticas (3) produzidas por crianças após performance.....	125
Figura 22: “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô - evento Ô Iaiá, vem Jogar, São Paulo, 10/2019.....	129

SUMÁRIO

“EU VIM AQUI PARA CONTAR... UMA HISTÓRIA EU VOU CONTAR”	14
PRIMEIRA HISTÓRIA	27
“Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora...Venha conhecer nossa Capoeira Angola”	27
SEGUNDA HISTÓRIA	39
Percorrendo os trieiros das que vieram antes.....	39
A presença da Capoeira Angola em metodologias de preparação corporal e processos de criação na práxis do Núcleo Coletivo 22	43
Abrindo novas encruzilhadas.....	50
TERCEIRA HISTÓRIA	53
Campo de mandinga e encruzilhadas.....	53
A performance da oralidade e as narrativas na encruzilhada da Capoeira Angola.....	60
Performances negras? Que história é essa?	67
Ainda parte dessa história: Menina, quem são suas mestras?.....	70
UMA OUTRA HISTÓRIA	75
Presença da Narrativa no Teatro Ocidental	75
Uma pausa para o encontro e a experiência.....	80
Atrizes e atores Narradoras/es	85
NOSSAS HISTÓRIAS	90
Imaginários afrocentrados.....	90
As narrativas do campo de mandinga	99
Histórias de comadres	104
Enfim, a história: Dikeledi e as voltas que o mundo dá	109
AS HISTÓRIAS QUE ESTÃO POR VIR	127
REFERÊNCIAS	130
ANEXOS	134

“EU VIM AQUI PARA CONTAR... UMA HISTÓRIA EU VOU CONTAR”

A investigação da prática da Capoeira Angola como fundamento para a preparação de artistas da cena tem se dado de maneira empírica em minha trajetória como atriz e contadora de histórias (atriz-narradora) profissional desde 2004, ano de meu encontro com o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô que é liderado por Mestre Plínio¹. A percepção de que a experiência na capoeira seria muito significativa para o amadurecimento de meu trabalho como atriz-narradora se deu à primeira vista e ao longo dos anos essa intuição se confirmou, sendo a Capoeira Angola o principal suporte de meu trabalho artístico nos últimos dezessete anos.

Comecei a estudar e fazer teatro dez anos antes de iniciar minha vivência com Capoeira Angola, de maneira que acredito que não seria possível fechar os olhos para as relações e semelhanças entre as duas expressões artísticas. Tal percepção, que se deu já nos primeiros contatos com a Capoeira Angola, hoje posso fundamentar através dos Estudos da Performance e da Antropologia Teatral, que compreendem práticas performativas de cunho ritualístico e as artes performativas, como a Capoeira Angola e o teatro respectivamente, de maneira interdisciplinar. Desta maneira, abordo a cena teatral e a Capoeira Angola a partir de um mesmo ponto de percepção, com a preocupação de não ignorar as diferenças e peculiaridades de cada manifestação, mas com a intenção de refletir os sobre os pontos de convergência, sobretudo de como a Capoeira Angola pode colaborar no fazer teatral.

A capoeira é uma manifestação cultural afro-brasileira que articula em sua prática diferentes linguagens e expressões, podendo incluir dança, luta, música, dramatização, brincadeira, jogo e espiritualidade. Entre diferentes formas de expressão dessa prática, compreende-se a Capoeira Angola como uma das vertentes da capoeira, que se caracteriza como tal a partir de um discurso sobre tradição estabelecido num vínculo orgânico de caráter mítico e histórico, com sua ancestralidade africana. Desta maneira, afirmando sua identidade² negra, a

¹ Plínio César Ferreira dos Santos, é fundador e responsável pelo Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, que atualmente é sediado no bairro da Lapa na cidade de São Paulo e possui núcleos em distintas cidades do Brasil e do mundo. Desde de sua fundação em 1993 o centro se dedica ao ensino da Capoeira Angola, tendo como principais referências o Mestre Jogo de Dentro (que o reconheceu como mestre em 2007) e Mestre João Grande, dentre outros.

² O conceito de identidade é amplamente discutido nas Ciências Sociais e pelos Estudos Culturais, no entanto, a despeito das múltiplas possibilidades de debate acerca deste assunto, nesta dissertação não aprofundaremos nestas questões. Todavia, considera-se identidade como uma construção cultural e social que perpassa por questões socioeconômicas e ideológicas.

Capoeira Angola se caracteriza também como uma manifestação de resistência e enfrentamento às lógicas racistas coloniais estruturantes da sociedade brasileira.

No que diz respeito às confluências entre o teatro e a Capoeira Angola, destaco que da mesma maneira que é característico do fazer teatral a conjugação de diversas linguagens expressivas como música, artes visuais, dança, circo e tantas outras, uma roda de Capoeira Angola necessita de capoeiristas que sejam instrumentistas, cantadoras/es, artesãs/ãos, dançarinas/os e jogadoras/os. Outra questão importante que deve ser apontada é que as duas expressões artísticas são necessariamente relacionais, ou seja, um evento teatral ou uma roda de capoeira não se pode fazer sozinha/o.

A vivência na Capoeira Angola envolve práticas que podem auxiliar na ampliação de diversas habilidades que interessam às/aos artistas da cena, tais como expressividade, ritmo, musicalidade, espontaneidade, resistência e destreza corporal, presença, disponibilidade, prontidão, refinamento da percepção para o jogo e vocabulário para o improviso. Além do potencial que a Capoeira Angola possui no desenvolvimento e treinamento de tais habilidades, é importante ressaltar que sua identidade cultural negra, que se expressa por meio de seus elementos rituais, poéticos, simbólicos e políticos, na relação com o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores, também é de extrema relevância, pois reside aí uma possibilidade prática para um fazer teatral afrocentrado.

Pesquisas acadêmicas como as de Evani Tavares Lima (2002, 2008), professora da Universidade Federal da Bahia, e de Renata de Lima Silva (2010, 2012), que é contramestra do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e também orientadora desta dissertação, entre outras, trouxeram importantes contribuições no sentido da reflexão e sistematização de caminhos por meio da Capoeira Angola para se construir um corpo cênico. Assim, é em diálogo com as pesquisas já existentes e no desejo de continuidade e ampliação destas que a presente dissertação de mestrado se insere.

Dialogando com tais pesquisas, com intento de aprofundar os estudos sobre as contribuições da Capoeira Angola para o teatro, abordo a noção do corpo da/o capoeirista na roda de capoeira como corpo limiar na encruzilhada, apresentada por Silva (2010), no entanto, arrastando essa discussão para o campo do teatro, já que a autora discute a partir da dança. Neste deslocamento, chamo a atenção para questões relacionadas com a vocalidade e a oralidade e penso esse corpo limiar como um corpo-voz limiar. Pois, compreendo que investigar a corporeidade da/o capoeirista, o evento da roda de capoeira e a performance da oralidade dos mestres e mestras, seja uma via potente para se pensar sobre o processo de criação em teatro e a formação de atrizes e atores em suas especificidades.

A partir do deslocamento acima descrito, a presente pesquisa possui a particularidade de voltar-se para o trabalho criativo, bem como para o processo formativo de atrizes/atores narradores e os subsídios técnicos, poéticos e simbólicos que estes e estas podem encontrar na performance da oralidade dos mestres e mestras de Capoeira Angola.

Ao olhar para as contribuições que a Capoeira Angola pode fornecer às Artes Cênicas, pretende-se também discuti-la como uma Performance Negra, problematizando esse conceito como uma ação decolonial. Assim sendo, embora compreenda Performance Negra como um conceito amplo que abarca distintas manifestações, poéticas e produções artísticas, esta investigação, a partir de uma análise de minha prática e trajetória como artista e capoeirista, volta seu olhar para a performance de caráter narrativo que busca abordar a cultura e a imagem do povo negro de forma afirmativa, engajada com a luta antirracista e feminista, já que não seria coerente discutir raça sem problematizar a questão de gênero em uma perspectiva interseccional³.

Desta maneira, o objetivo da presente pesquisa é apresentar e construir uma reflexão sobre as contribuições técnicas, poéticas, simbólicas, políticas e conceituais que a Capoeira Angola pode oferecer às Artes Cênicas. Tal reflexão é realizada a partir de um olhar para o conceito de Performance Negra, o corpo limiar da/o capoeirista, a encruzilhada da roda de capoeira e a performance da oralidade de mestras e mestres de capoeira como bases para pensar o processo de criação em teatro e a formação de atrizes/atores narradores.

O conceito de Performance Negra é utilizado no sentido de compreender e analisar processos formativos e criativos com engajamento contra colonial, assim como estudado por Monica Pereira de Santana (2017, p.65), doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, que compreende a Performance Negra como “[...] uma ação estética, criativa que visa provocar transformações culturais e sociais, tendo no corpo seu campo simbólico e estratégico”.

Para pensar a corporeidade da/o capoeirista e a roda de capoeira, parto de proposições de Silva (2012), em seu estudo “Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança”. Neste estudo a Capoeira Angola é vista como uma manifestação que ocorre na encruzilhada, que é entendida, a partir do pensamento da pesquisadora e dramaturga Leda Maria Martins (1997) como metáfora de um lugar de intersecções, e o corpo da/o capoeirista em sua performance é entendido como corpo limiar.

³ Interseccionalidade é o estudo da sobreposição ou intersecção de identidades sociais e sistemas relacionados de opressão, dominação ou discriminação. No Brasil, ganhou grande projeção a partir da publicação “O que é Interseccionalidade” (2019) de Carla Akotirene, pela coleção Feminismos Plurais.

Segundo Silva (2012, p. 67-69) “A encruzilhada é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõe e, ainda, onde perpassam questões relacionadas ao sagrado no culto pela ancestralidade [...]”. Já o “corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro”. O corpo limiar recria, atualiza a tradição brincando, cantando, dançando e batucando. Na encruzilhada da roda de capoeira os corpos se transformam, transbordando a objetividade do cotidiano, brincamos, cantamos, tocamos instrumentos, jogamos, lutamos, dançamos e nos conectamos com a ancestralidade.

A complexidade da performance da/o capoeirista na encruzilhada da roda de capoeira, que pode potencializar o trabalho de atrizes e atores, é descrita por Lima (2008, p.40):

A performance realizada pelo capoeirista nunca se dissocia do contexto em que está inserido; ao contrário, na maioria das vezes, funciona como suporte necessário. Em sua ação, nada deve escapar-lhe, nem lhe bastar. Tudo lhe deve ser consoante e pleno. O capoeirista deve abarcar o mundo que se apresenta na roda, deve estar atento a todos os elementos que a compõem e não descuidar de si. Deve, ao mesmo tempo, camuflar suas intenções, dizer sim, dizendo não. Enfim, ele deve atender a uma multiplicidade de estímulos simultâneos. Desse modo torna-se imprescindível que ele se inter-relacione com a música cantada pela bateria, com a cadência estabelecida, com seu adversário, com o espaço circundante e consigo mesmo.

Esse exercício de atenção global é um dado primordial para o capoeirista, pois todos os atos que realizar, no jogo, deverão advir desta percepção do seu entorno, sob pena de ser surpreendido em sua estratégia de ataque ou defesa. (LIMA, 2008, p.40)

A descrição feita pela autora evidencia alguns aspectos que nos mostram o quanto uma preparação para artistas da cena que leve em conta a performance de capoeiristas na roda de Capoeira Angola pode auxiliar o trabalho técnico de atrizes e atores. Afinal, este exercício de expressividade, presença e atenção global exercido pela/o capoeirista é também de extrema relevância para atrizes e atores em cena.

Ao debruçar-me sobre a performance da oralidade de mestres e mestras de Capoeira Angola, e sobre a especificidade da formação de atrizes/atores narradores chamo a atenção para o fato de que para observar a performance da oralidade de mestres e mestras é necessário ampliar o olhar, observando não apenas a roda de capoeira ou os treinamentos, mas também o contexto da convivência na capoeira como um todo, isto é, as conversas antes e depois das rodas e treinos, as falas em eventos e até mesmo em situações do cotidiano, compreendendo como nesses momentos reside uma parte fundamental da formação da/o capoeirista

Elucido que quando utilizo o termo atrizes/atores narradores, refiro-me tanto a artistas que trabalham no âmbito profissional da narração/contação de histórias, como aos atores e atrizes que atuam no denominado Teatro Narrativo, uma dentre outras tendências da produção

teatral contemporânea, que tem como uma de suas principais características a forte presença de elementos épicos articulados a elementos dramáticos e líricos no conjunto da encenação. Nesta articulação, a narrativa, característica do gênero épico, cumpre papéis importantes como o de contextualizar socialmente e historicamente os dramas vividos pelas personagens, ou até mesmo o de ser a via mais direta de comunicação entre atriz/ator, personagem e a imaginação do público.

A imaginação do público ganha grande importância no Teatro Narrativo na medida em que características como a manutenção de uma fábula e o acontecimento coletivo que se estabelece entre atrizes/atores e interlocutoras/es para a comunicação da mesma, opta pela simplicidade da relação “olho-no-olho”, quebrando assim a “quarta parede”, convenção que cria uma divisão imaginária entre palco e plateia, característica do sistema dramático de encenação. Considerando que a instituição da “quarta parede” estabelece uma separação entre imagens do mundo vivido pelas personagens dentro do espetáculo e as do “mundo real” vivenciadas pelo público no presente, a quebra desta “parede” convoca a imaginação do público para a construção das imagens da narrativa. (ABREU, 2000)

Ao abordar o contexto da Capoeira Angola, sobretudo no que diz respeito às suas formas de transmissão, vemos que os mestres e mestras são figuras centrais dos grupos de Capoeira Angola desde meados do século XX. Para olhar para a performance de mestres e mestras, abordo o conceito de performance na perspectiva de Richard Schechner (2003, p.4): que chama a atenção para o fato de que “[...] performances existem apenas enquanto ações, interações e relações.”

Nesta afirmação de Schechner, importante estudioso estadunidense do campo das performances, o autor chama a atenção para como a performance é um fenômeno relacional e interpretativo. Um mestre ou mestra de capoeira quando ministra uma aula, canta, joga numa roda de capoeira ou conta uma história numa mesa de bar, após um roda de capoeira, não está necessariamente performando, está sendo ele/ela mesmo/a em seu cotidiano de capoeirista, mas estas ações podem ser percebidas, lidas e analisadas como performance, a partir da percepção de como cada gesto desse/a mestre ou mestra, restaura comportamentos⁴ vivenciados por eles/elas ao longo de suas trajetórias com capoeiras, isto é, dão forma à memórias e contornam a cultura.

Neste sentido, compreendo que a performance da/o mestra/o de capoeira influencia profundamente a performance de cada discípula/o capoeirista. Essa relação e interação entre

⁴ Segundo aborda Richard Schechner (1988), a teoria do “comportamento restaurado” diz respeito às ações corporais que podem ser repetidas, atualizadas, restauradas pelos sujeitos em performance.

mestras/es e discípulas/os acontece nos treinos, nas rodas ou na convivência do cotidiano e é baseada na experiência, na observação e escuta atentas, engajada não apenas no desejo de aprender capoeira mas também em um encantamento por esses/as guardiões de saberes tradicionais. E muito embora todas/os as/os envolvidas/os neste processo estejam aprendendo, a centralidade da figura de mestres e mestras na Capoeira Angola se apoia fundamentalmente no respeito à sabedoria das/os mais velhas/os e no reconhecimento do papel que estas pessoas cumprem como guardiãs e transmissoras da tradição e da ancestralidade.

A despeito dos inúmeros recursos e arsenal de informações, disponíveis na internet e em outras mídias, que na atualidade, podem ter impacto na formação das/os capoeiristas, parto do pressuposto que na qualidade de manifestação da cultura popular de caráter tradicional, a Capoeira Angola tem na oralidade um importante fundamento para os processos de ensino-aprendizagem e fazer cultural. A oralidade, conforme aponta Rosângela Janja Costa Araújo (2004, p.33), a Mestre Janja⁵, docente da Universidade Federal da Bahia e Mestre de Capoeira Angola, é um “[...] campo privilegiado da perpetuação da memória (também na dimensão corporal) dos africanos e seus descendentes brasileiros”. Em sua tese de doutorado, “Iê viva meu mestre: A Capoeira Angola da ‘*escola pastiniana*’ como práxis educativa” (2004), Mestre Janja apresenta a oralidade como principal via de transmissão do conhecimento no contexto da Capoeira Angola:

Como oralidade, apresentamos a principal via de repasse do conhecimento que, embora podendo variar nas estruturas individuais de relacionamento (mestre-discípulo) e/ou coletiva de envolvimento (mestre-discípulos e, estes entre si), corresponde à valorização de uma técnica de educação tradicional africana. (ARAÚJO, 2004, p.14)

A transmissão oral, compreendida aqui a partir da concepção de Paul Zumthor (1993), historiador e crítico literário suíço, que a situa no presente da performance, acontece no contexto da capoeira através da voz e palavra dos mais velhos e mais velhas, isto é, as/os que chegaram primeiro nesta prática, e que ao contar e cantar histórias e músicas da capoeiragem que ouviram de suas/seus mestras/os ou de outras/os capoeiristas às suas/seus discípulas/os, utilizando palavras e expressões próprias deste contexto cultural, cumprem seus papéis de zeladoras/es da tradição. Aqui é importante, mencionar que zelar pela capoeira é, em grande medida, garantir sua continuidade, o que depende diretamente dos processos de transmissão.

⁵ Rosângela Janja Costa Araújo é professora doutora do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Mestre de Capoeira Angola, é co-fundadora e coordenadora do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Banto no Brasil.

Na sociedade contemporânea, em que as relações virtuais crescem de maneira vertiginosa, sobretudo nos tempos atuais de pandemia⁶ e isolamento social, estudar o teatro narrativo e atrizes/atores narradores ganha sentidos éticos e políticos à medida em que a experiência da narração, entendida aqui também a partir da noção de comunicação oral apresentada por Zumthor (1993), se realiza pela presença do outro, no contato afetivo entre corpos e vozes.

[...] a comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis porque o verbo poético exige o calor do contato; e os dons de sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou emocionar [...] (ZUMTHOR, 1993, p.222)

No tocante a linguagem teatral, concordo com o dramaturgo Luis Alberto de Abreu (2000) que diz que a perda de conteúdos narrativos dificultou a comunicação entre artistas e público. O autor também sugere que a transmissão de experiências através da narrativa contribui para a restauração de um imaginário coletivo comum entre artistas e espectadores que abra caminhos para esta comunicação, pois sem a imaginação do público o teatro narrativo não se sustenta, já que este se apoia fundamentalmente nas construções imaginárias que o público pode fazer, por exemplo: um tecido que em um determinado momento é um turbante e em outro é utilizado para simbolizar um bebê, é um arranjo cênico que não pretende que o público acredite que aquilo é de fato um bebê, mas o convida a criar essas imagens.

A performance de mestras e mestres de capoeira se mostrou importante aporte para meu trabalho criativo e técnico de atriz-narradora a partir de algumas experiências profissionais. Em meados do ano de 2008 sugeri aos membros do Coletivo Quizumba, grupo teatral da cidade de São Paulo que integrei entre os anos de 2008 à 2013 e do qual fui membro fundadora, que a Capoeira Angola fosse o principal fundamento para a preparação das atrizes e atores no processo de criação do espetáculo “Quizumba!, espetáculo teatral com forte conteúdo narrativo, que teve sua estreia em maio de 2011, no qual atuei e realizei a preparação corporal do elenco em parceria com o treinador⁷ Ednaldo da Costa, capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

⁶Essa dissertação foi desenvolvida entre o ano de 2019 e o início de 2021, o processo de escrita atravessou o ano de 2020, profundamente marcado pela pandemia de coronavírus (Covid-19), que assolou o Brasil com altos números de mortes cotidianas.

⁷Treinel ou treinelã é o nome dado a um/a capoeirista que já acumula alguma experiência com a prática da capoeira e portanto, está autorizado/a a conduzir treinamentos e determinado rituais.

Também com o Coletivo Quizumba, criamos o espetáculo de contação de histórias “Cantos de Aiyê”, trabalho focado na investigação da narração, que tinha como temática a mitologia dos orixás, e que foi apresentado para público infantil e infanto-juvenil em diversas escolas públicas e centros culturais da cidade de São Paulo.

No ano de 2014, com a narração “Dikeledi e as voltas que o mundo dá⁸”, dei início aos trabalhos do Núcleo Histórias de Comadres. A narração de estreia do núcleo consiste na recriação de uma lenda sobre a origem do berimbau. Dikeledi é uma princesa que nasceu para trazer a paz entre os povos da África. Ela cresce aprendendo com seu avô, personagem construído a partir do olhar para performance de velhos mestres de Capoeira Angola, as lições sobre as “voltas que o mundo dá”, e ao morrer tem seu corpo “encantado” num instrumento nunca antes visto por sua comunidade, o berimbau. Este trabalho foi o disparador do primeiro projeto de pesquisa do núcleo que teve como objetivo explorar a potência dos instrumentos musicais presentes na roda de Capoeira Angola como aporte para gerar matrizes estéticas, narrativas e imagens.

Dando prosseguimento a este projeto de contação de histórias, o núcleo criou mais duas narrativas: “Passando de raspão” e “O agogô de ogum”. Estas histórias tiveram como motivações criativas respectivamente os instrumentos reco-reco e agogô, que fazem parte do conjunto de instrumentos da bateria⁹ da roda de Capoeira Angola e também de outras manifestações afro-brasileiras.

Nos últimos anos o núcleo vem ampliando seu campo de pesquisa e repertório de histórias. Atualmente, além dos saberes e poéticas da Capoeira Angola, nossas narrativas abarcam outros temas como a mitologia dos orixás, reflexões sobre identidades afro-brasileiras, as implicações do racismo na infância, e também biografias de mulheres negras que marcaram a história do Brasil

Nos trabalhos de contação de histórias que venho realizando com o Núcleo Histórias de Comadres¹⁰ nos últimos sete anos, as motivações provenientes da Capoeira Angola, tanto no

⁸ É possível conhecer esta performance através de uma gravação feita em maio de 2020, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bU375lzbXNY>. Esta gravação foi realizada à convite do projeto Pra Ler o Mundo, que foi idealizado pela Cia. Ju Cata-histórias e contemplado pelo Edital de Fomento à Literatura 10/2018 do Fundo de Arte e Cultura do Estado de Goiás 2018. Em princípio o projeto Pra Ler o Mundo havia convidado o Núcleo Histórias de Comadres para compor sua programação realizando apresentações em bibliotecas públicas da cidade de Goiânia, mas em virtude da pandemia de coronavírus, foi realizada esta gravação da performance “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, que foi disponibilizada na internet nos canais do projeto no dia 16 de junho de 2020.

⁹ “Bateria” é o nome dado ao conjunto de instrumentos utilizados na roda de Capoeira Angola.

¹⁰ É possível ver registros da trajetória e trabalhos do Núcleo Histórias de Comadres nos perfis do núcleo nas redes sociais Instagram: <https://www.instagram.com/nucleohistoriasdecomadres/?hl=pt-br>, Facebook:

que diz respeito às simbologias, elementos da roda de capoeira e a todos os seus saberes e fazeres, tais como a corporeidade e musicalidade, como também à forte referência da performance da oralidade de mestres e mestras, são algumas das principais bases do trabalho que o núcleo desenvolve.

Minha investigação sobre o processo de criação em teatro e a formação de artistas da cena a partir da performance da Capoeira Angola também encontra subsídio teórico e prático na práxis do Núcleo Coletivo 22, do qual faço parte desde 2011. Este coletivo é o encontro de artistas-pesquisadoras/es que, através da dança, da música e do teatro, materializam seus desejos e inquietações em forma de arte, propondo-se a estudar a performance de manifestações da cultura popular brasileira e a compor trabalhos artísticos a partir da construção de dramaturgias do corpo.

Atualmente o Núcleo Coletivo 22 se configura como um grupo artístico e também se expandiu para o formato de grupo de estudos vinculado Universidade Federal de Goiás – Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC) coordenado pela professora doutora Renata de Lima Silva, também orientadora deste trabalho. Neste contexto, articula pesquisas acadêmicas, de graduação e pós-graduação à produções artísticas.

Como algumas pesquisadoras e pesquisadores do campo das Artes Cênicas já assinalaram, o mergulho em contextos de manifestações das culturas populares brasileiras pode oferecer valiosa contribuição no que diz respeito à preparação e ao processo de criação de artistas da cena. Há poucas décadas atrás essas/es artistas-pesquisadoras/es se aventuravam por trilhas ainda obscuras, pela carência ou ausência de pesquisas e publicações neste campo e pelo desafio de legitimar no contexto acadêmico as manifestações populares, historicamente marginalizadas. No momento atual, percebo a possibilidade de continuidade e verticalização deste “mergulho” ou tipo de abordagem metodológica, sendo possível estabelecer diálogos, desdobramentos e até mesmo atritos, com as produções artísticas e/ou acadêmicas sobre esse tema, que se encontram disponíveis em artigos, dissertações, teses e livros.

A escolha por buscar na cultura popular brasileira, e em especial nas Performances Negras Tradicionais, subsídios para um processo de criação em Artes Cênicas vai na contramão das concepções hegemônicas de construção de conhecimentos pautadas em um racismo epistemológico que alijou os saberes dos povos africanos, indígenas e afrodescendentes das tradicionais escolas de teatro, por exemplo. Afinal, Performances Negras Tradicionais como a Capoeira Angola, dentre outras, inerentemente insurgentes e contra coloniais, preservam e

reinventam os valores simbólicos, filosóficos, artísticos, intelectuais e socioculturais das populações contra colonizadoras através do culto às ancestralidades em suas práticas culturais ritualísticas.

Ao problematizar as estratégias de dominação colonial e os processos de luta e resistência dos povos tradicionais negros e indígenas no Brasil, o escritor, quilombola e militante, Antônio Bispo dos Santos (2015), apresenta o conceito de contra colonização em oposição ao de colonização:

Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios (BISPO, 2015 p. 47)

Fomentar reflexões sobre a práxis de processos criativos e a formação de artistas da cena a partir de uma postura contra colonial, que tenha seus fundamentos enraizados nos saberes e poéticas dos povos que foram subalternizados pelo processo de colonização, preservando e ressignificando suas cosmopercepções, símbolos e significações, reflete uma perspectiva que está engajada com as lutas antirracistas, e também dá possibilidades para pensar em lutas antipatriarcais e anticapitalistas nos processos de construção e compartilhamento dos saberes em arte.

Investigando as contribuições que a performance da Capoeira Angola pode fornecer às Artes Cênicas, com subsídio teórico e metodológico dos Estudos da Performance e de estudos teatrais, se pode compreender a potencialidade artística do corpo da/o capoeirista na roda de capoeira em busca de uma preparação e formação que esteja fora de referenciais etnocêntricos e seja capaz de incorporar as tradições afro-brasileiras.

Deste modo, o problema de pesquisa que se apresenta nesta investigação é: Como a Capoeira Angola pode contribuir para o processo de criação e formação da atriz-narradora engajada com a Performance Negra? Com especial atenção na performance do corpo-voz limiar dos mestres e mestras de capoeira, que agenciam a partir de si um elo entre a capoeira do passado, do presente e do futuro, onde o conceito de tradição atua de forma incorporada.

É importante dizer também que esta pesquisa que se apoia no saber sensível, mas igualmente lança o olhar para o fenômeno da capoeira no sentido de compreendê-la do ponto de vista antropológico e histórico, pois tal dimensão é essencial para a percepção estética dessa prática e de seus possíveis desdobramentos.

A realização desta investigação envolveu três principais frentes de trabalho: 1) estudos e reflexões teóricas a partir dos conceitos de performance, Performance Negra, Teatro Narrativo, narrativa, capoeira, oralidade, encruzilhada, corpo limiar e ancestralidade; 2) pesquisa de campo no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS), nos núcleos São Paulo e Goiânia (Projeto Águas de Menino¹¹), e eventualmente em outros grupos de Capoeira Angola, através da continuidade e aprofundamento de minha vivência como capoeirista nos treinos, rodas e eventos de Capoeira Angola, e através do convívio com mestres e mestras. Aqui vale mencionar que minha experiência de 17 anos de vivência com e na Capoeira Angola aqui também é considerada; 3) E, por fim, análise da performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá” desenvolvida pelo Núcleo Histórias de Comadres.

No que diz respeito à pesquisa de campo é importante dizer que desde o início da pandemia por coronavírus, vários/as capoeiristas em todo mundo foram convidadas/os a reinventar formas de dar continuidade aos seus trabalhos, muito a partir da premissa de que a “capoeira não pode parar”. Assim, no Projeto Águas de Menino e no CCAASS como um todo, as atividades passaram acontecer de modo remoto, após algumas discussões e receios sobre como isso poderia alterar os modos de transmissão dessa prática.

Os procedimentos metodológicos acima elencados serão orientados pelas noções de poeetnografia e campo vivido, conceitos correlacionados propostos por Silva e Lima (2014). O entendimento de poeetnografia, em constante processo de elaboração das autoras, desde a publicação do artigo e pensada como um processo dramatúrgico que tem a encruzilhada presente na experiência com o campo vivido, como mola propulsora do processo de criação.

Já a ideia de campo vivido sugere que a pesquisa de campo deste estudo não tem pretensões de buscar um olhar de pesquisadora imparcial, e propõe que a artista-pesquisadora, usando neste caso dos procedimentos da observação participante e dos registros em diário de campo, seja afetada por suas/seus interlocutoras/es e tenha consciência de que também afetará as/os mesmas/os, em uma relação de alteridade e experiência estética, social e política. Diz respeito a “estar” em um determinado campo não apenas para colher dados para uma pesquisa, e sim para “ser” em campo, permitindo ser atravessada por ele em termos de trocas e aprendizagens que são para o trabalho, mas sobretudo para vida.

As noções de poeetnografia e campo vivido são utilizadas nesta pesquisa como ponto de partida para a discussão sobre a performance “Dikeledi e as volta que o mundo dá” do Núcleo

¹¹ O Projeto Águas de Menino é coordenado por Renata de Lima Silva e vinculado ao Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, de Mestre Plínio. Mantém suas atividades na cidade de Goiânia e tem como proposta uma educação de fundo de quintal a partir da prática da Capoeira Angola.

Histórias de Comadres, que aqui é utilizada como objeto empírico do estudo, e também como chave de compreensão da minha vivência na Capoeira Angola.

A narrativa, importante elemento das poéticas populares afro-brasileiras, também é usada como recurso metodológico desta pesquisa, estabelecendo uma interlocução com Silva (2010). Na tese de doutorado “O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea”, a narrativa é utilizada como recurso metodológico que dialoga com os fundamentos, poéticas e saberes da Capoeira Angola. Nesta investigação a autora utiliza a narrativa semificcional “José Firmino da Silva” para apresentar os dados de sua pesquisa de campo e os elementos que fundamentam a hipótese de que na performance ritual da Capoeira Angola e dos sambas de umbigada existe um corpo limiar.

Com o intuito de apresentar e discutir a performance ritual da Capoeira Angola e a performance da oralidade de mestres e mestras, em relação com a narrativa como caminho metodológico, recorro à história de “José Firmino da Silva”, estabelecendo uma interlocução da mesma com reflexões teóricas, mas também com narrativas pessoais, através das quais compartilho algumas experiências do campo vivido em meu processo formativo como capoeirista.

Por esta dissertação estar situada no contexto dos Estudos da Performance, que também reconhece os saberes e fazeres de povos tradicionais, soterrados e silenciados pela epistemologia eurocêntrica, peço a licença poética para apresentar a organização dessa dissertação não por capítulos, mas por “HISTÓRIAS”, utilizando esse termo como categoria de estruturação do trabalho. “*Eu vim aqui para contar... Uma história eu vou contar*” é assim que o Núcleo Histórias de Comadres, inicia todas as suas apresentações e deste mesmo modo, início mais essa apresentação.

A PRIMEIRA HISTÓRIA inicia com um pouco de meu campo vivido na Capoeira Angola, com o intuito de apresentar a roda de capoeira à leitoras/es não iniciadas/os nesta tradição cultural, através do entrelaçamento de narrativas do repertório poético e simbólico da Capoeira Angola com narrativas pessoais. Em seguida, na SEGUNDA HISTÓRIA percorro os trilhos das que vieram antes, o que significa apresentar estudos acadêmicos sobre a relação entre Artes Cênicas e Capoeira Angola, pautados em uma perspectiva afrocentrada.

Na TERCEIRA HISTÓRIA, o intuito é o de aprofundar um pouco mais, por meio da articulação entre minhas experiências pessoais com a vivência em campo e a revisão bibliográfica realizada, a discussão sobre a estrutura, as simbologias, os fundamentos e poéticas da Capoeira Angola, em seu caráter de Performance Negra. Ainda nesta TERCEIRA

HISTÓRIA se abordará de maneira mais ampla a noção de encruzilhada, conceito chave para o desenvolvimento desta pesquisa, e a performance da oralidade de mestras e mestres.

Em UMA OUTRA HISTÓRIA apresento alguns dados sobre a presença da narrativa na história do teatro ocidental, o Teatro Narrativo Contemporâneo e a performance de atrizes e atores narradores engajadas/os com este tipo de produção, no intuito de articular diferentes perspectivas para pensar uma Performance Negra Narrativa.

Em NOSSAS HISTÓRIAS, relaciono a performance dos *griots* e das *griottes* africanos/as com a performance dos mestres e mestras da Capoeira Angola, discorro sobre algumas narrativas que do contexto de uma roda podem se depreender e realizo um estudo da performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”

Por fim, em AS HISTÓRIAS QUE ESTÃO POR VIR, realizo as considerações finais deste trabalho, retomando os principais conceitos e referências utilizadas, reconhecendo o mestrado como uma primeira etapa dos estudos sobre Performance Negra Narrativa e anunciando o élan de seguir contando histórias...

*“Eu vim aqui para contar, uma história eu vou contar
Eu canto aqui, cê canta lá, uma história eu vou contar
Essa história vem de lá, uma história eu vou contar
Eu vou contar, eu vou contar, uma história eu vou contar
E agora já vai começar, uma história eu vou contar...”*

PRIMEIRA HISTÓRIA

“Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora...Venha conhecer nossa Capoeira Angola”

Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola
Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola (coro)
A senhora que é mãe do contramestre Plínio
Venho ver como é que anda o axé desse menino
Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola (coro)
Oito instrumentos musicais compõe a bateria
Gunga, médio e viola, os três ases da alegria
Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola (coro)
Dois pandeiros e um agogô, reco-reco e um atabaque
A voz guia que rege o coro com liberdade
Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola (coro)
A ladainha e a chula, depois o canto corrido
Dois angoleiros agachados esperando o sinal
A saída da angola é um grande ritual
Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola (coro)
Na roda os camaradas fazem a corrente humana
E essa energia bacana faz a galera cantar
Capoeira é angola, aqui em qualquer lugar
Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola (coro)

(Mestre Moa do Katendê)

A cantiga transcrita acima faz parte do álbum do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô que foi lançado em 2009. A autoria é de Mestre Moa do Katendê¹² e foi o próprio que a interpretou neste CD, que é de grande importância para a trajetória do CCAASS¹³ e de Mestre Plínio, que era contramestre na época da composição, e recebeu esta homenagem de Mestre Moa. E aqui vale a pena mencionar sua importância não apenas para o contexto da Capoeira Angola, mas para o cenário da cultura afro-brasileira, onde este atuou criativamente e de forma militante. Mestre Moa, além capoeirista e compositor, foi também dançarino e um

¹² Romualdo Rosário da Costa (Salvador, 29 de outubro de 1954 - Salvador, 8 de outubro de 2018), Moa do Katendê, foi um compositor, percussionista, artesão e Mestre de Capoeira Angola, considerado um dos mestres do CCAASS.

¹³ Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô

dos fundadores do afoxé¹⁴ Badauê (BA) e do Amigos de Katendê em São Paulo e outros Estados. Em 2018, no auge da polarização das disputas políticas no contexto brasileiro, Mestre Moa foi brutalmente assassinado por um defensor do então candidato da extrema direita que veio vencer as eleições daquele ano.

Além do próprio Mestre Plínio e de Mestre Moa, participaram das gravações deste álbum os mestres Gaguinho¹⁵, Jogo de Dentro¹⁶ e Bigo, também conhecido como Francisco 45 de quem falarei mais adiante. Quando escuto esta obra tenho a impressão de que se trata de um retrato da roda de capoeira que conheci em 2004 na rua Turiaçu, bairro de Perdizes, cidade de São Paulo. Nos meus primeiros anos de aprendizado de capoeira no CCAASS era muito comum que estes mestres e outros, como Mestre Limãozinho¹⁷ e Mestre Ananias¹⁸, estivessem presentes nas rodas (muitas vezes vários deles em uma mesma roda) que são realizadas (atualmente no bairro da Lapa) semanalmente às quintas-feiras por volta das dezenove horas, tendo sido apenas interrompidas pela pandemia em decorrência da doença Covid-19, causada pelo vírus SARS CoV-2, que assola o Brasil e o mundo desde os primeiros meses de 2020.

Com a intenção de apresentar o ritual da roda de Capoeira Angola para leitoras/es não iniciadas/os nesta tradição cultural, recorro a narração, recurso metodológico deste estudo e também objeto de investigação.

Ao trazer esse canto, que na Capoeira Angola é chamado de corrido, de Mestre Moa do Katendê, para abrir essa HISTÓRIA, peço a benção e evoco a força desse mestre que apadrinhou o CCAASS, para por meio de uma narrativa pessoal, apresentar os elementos que estruturam a roda de Capoeira Angola. Desta maneira, trançando a narrativa contida no corrido do mestre com minha própria percepção sobre esse evento, também começo a tecer a trama das muitas narrativas que se entrelaçam nessa dissertação.

A diversidade de linhagens, grupos, mestres e mestras, e suas maneiras de interpretar e transmitir os fundamentos da Capoeira Angola garantem à mesma muitas possibilidades nos modos de realização do ritual da roda de capoeira, de modo que a escolha por este corrido de Mestre Moa, que tive a oportunidade de escutar muitas vezes, ao vivo e na voz do mesmo, nas rodas do CCAASS, tendo também participado da gravação do referido álbum respondendo o

¹⁴ Afoxé é uma manifestação cultural afro-brasileira que a partir de blocos de dançantes e tocadores/as tomam as ruas com cantos e ritmos oriundos ou inspirados no contexto do candomblé.

¹⁵ Raimundo Daniel de Paula (Itaparica, 20 de Julho de 1935 - São Paulo, 24 de Agosto de 2019), o Mestre Gaguinho, foi aluno de Mestre Pastinha

¹⁶ Jorge Egídio dos Santos, o Mestre Jogo de Dentro, discípulo de Mestre João Pequeno de Pastinha.

¹⁷ Mestre Limãozinho, José Carlos dos Santos, nasceu em Salvador em 15/09/57 e desenvolve um trabalho com capoeira no grupo TOCA - Terreiro Original de Capoeira Angola Centro de Cultura e Arte.

¹⁸ Ananias Ferreira, Mestre Ananias (São Félix, 01 de dezembro de 1924 – São Paulo, 20 de Julho de 2016) foi uma das importantes referências baianas para a capoeira de São Paulo.

coro, vai ao encontro da minha intenção de demarcar que esta narrativa parte de meu campo vivido, ou seja, de uma experiência com a encruzilhada da Capoeira Angola em um contexto específico e que não se pretende universal.

O ritual da roda de capoeira, no CCAASS, e também em outros espaços, na maior parte das vezes, é aberto à participação de quem deseje participar, embora tenha códigos de acesso e de conduta, isto é, um “como chegar”. Parece-me que é neste sentido que Bispo (2015) observa que muitas manifestações culturais dos povos que ele classifica como afro-pindorâmicos¹⁹, são organizadas em estruturas circulares, com participantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e número ilimitado de participantes, demarcando assim a característica não excludente de tais manifestações, associando tal qualidade com a cosmovisão destes povos que, segundo o autor, constroem suas práticas através de fundamentos e princípios filosóficos comunitários.

Para exemplificar o caráter inclusivo e aberto dessas manifestações em oposição ao caráter excludente de práticas culturais ligadas à uma estrutura colonial/capitalista dominante, o autor compara a capoeira com o futebol:

O jogo de futebol é regido por regras estáticas e pré-definidas, onde vinte e duas pessoas jogam, uma pessoa julga e milhares de pessoas assistem. Pode ocorrer que entre as pessoas que assistem exista alguém que jogue melhor que uma das vinte e duas pessoas que estão jogando. Mesmo assim dificilmente esse alguém poderá entrar no jogo. Numa roda de capoeira, regida pelos ensinamentos de vida, podemos ter cinquenta pessoas jogando, uma pessoa ensinando e pouquíssimas assistindo. Entre as poucas pessoas que assistem pode haver alguma que nunca viu a capoeira. No entanto, se esta quiser, ela pode entrar na roda e jogar.

Uma pessoa de qualquer sexo e de qualquer idade que não conheça nenhuma das duas modalidades tem muito mais probabilidade de ser convidada para entrar numa roda de capoeira que num jogo de futebol. Essa lógica excludente do futebol e inclusiva da capoeira estão presentes no dia a dia e fazem parte do processo organizativo da coletividade. Eis a importância das cosmovisões na organização das sociedades. (BISPO, 2015 p. 42)

Entretanto, a despeito de ser de fato uma prática cultural comunitária e inclusiva, a estrutura de uma roda de Capoeira Angola é bastante complexa e codificada. Para além das técnicas corporais e musicais que capoeiristas vão desenvolvendo ao longo dos anos ou décadas de prática, existem uma série de normas sociais dentro da comunidade angoleira que são

¹⁹ Antônio Bispo dos Santos, em sua obra intitulada “Colonização, Quilombos – modos e significações” (2015), discute as relações entre a “questão sócio racial contemporânea e o início da colonização afro-pindorâmica no Brasil”(p.02) “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani, para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul (nota de rodapé 2, p.02). Assim, o autor utiliza o termo afro-pindorâmico em um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento.

importantes durante o ritual da roda de capoeira e que realmente necessitam tempo e vivência para serem apreendidas.

Por comunidade angoleira devemos compreender o grupo de pessoas praticantes da Capoeira Angola que, como tal, conhecem, respeitam e exercitam uma série de normas e códigos que caracterizam essa prática. Os angoleiros e angoleiras se reconhecem pela ginga, pelo modo de jogar, pelas vestimentas e pelo conhecimento do ritual da roda. Muito embora cada grupo e/ou linhagem possa ter códigos próprios, o diálogo entre grupos constitui a comunidade angoleira, entre harmoniosos encontros, mas também conflitos.

Um dos principais pilares que balizam a identidade angoleira é a seleção da figura e memória de Mestre Pastinha como uma das mais importantes lideranças. Mestre Pastinha (1889 – 1981), nascido e criado na Bahia, tornou-se a partir de meados do século XX, um grande defensor, pedagogo e filósofo dessa arte, buscando sua organização, reconhecimento como arte negra e filosofia de vida. É a partir de Mestre Pastinha que as diferenças entre Capoeira Angola e Capoeira Regional²⁰ vão ficando mais evidentes. E, ainda na atualidade, faz parte da afirmação da identidade angoleira o processo de se diferenciar de outras vertentes da capoeira, conforme explicita Araújo:

Assim, ao contrário da maioria dos praticantes de Capoeira Regional que arriscam afirmar “jogar as duas”, talvez até com intenção de pregar uma possível não rivalidade entre os estilos, entre os angoleiros, entretanto, é mais comum a intenção de se dizerem diferentes, e esta afirmação passa, inclusive, pela rejeição aos símbolos que dizem respeito à Capoeira Regional (e não necessariamente aos seus praticantes). Para estes a Capoeira Regional significa a redução da capoeira à dimensão atlética, e sem fundamentos. (ARAÚJO, 2004, p.118)

Para compreender as técnicas e normas sociais da Capoeira Angola também se faz necessário o mergulho em um universo simbólico e poético bastante amplo e rico que, conforme vai sendo vivenciado pelas/os aprendizes de capoeira, possibilita às/aos mesmas/os uma leitura mais completa e profunda do ritual.

²⁰ A Luta Regional Baiana, depois chamada de Capoeira Regional, é uma vertente amplamente conhecida de capoeira que foi criada na década de 1930 por Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba (1899 – 1974), que agregou à capoeira tradicional golpes e fundamentos de outras lutas marciais.

Figura 1: Roda de capoeira no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô em evento realizado em Abril de 2019 na cidade de São Paulo.



Fonte: Arquivo pessoal.

Aprendi desde as primeiras semanas de vivência no CCAASS, através das palavras de Mestre Plínio, que a roda já começa quando a/o angoleira/o está em sua casa, preparando a própria roupa para o ritual. Então, eu que nunca fui de passar roupa, rapidamente tomei gosto em passar minha calça branca de linho (que de preferência tem que estar bem branquinha mesmo) e minha camiseta azul, uniforme do grupo. Afinal, a elegância dos mestres e mestras me chamou a atenção e me encantou desde as primeiras rodas de Capoeira Angola, pois compreendi nesse ato de se preparar e se arrumar, da melhor maneira possível, uma demonstração de compromisso e afeto para com o grupo, o mestre e a própria capoeira.

Além do mais, a vestimenta da capoeira, que comumente chamamos de uniforme, é também um símbolo de pertencimento ao grupo, logo, de distinção. Pois os angoleiros e angoleiras se reconhecem pelas cores e símbolos presentes nas roupas. Por exemplo, alguns grupos de Capoeira Angola, seguem o exemplo de Mestre Pastinha e utilizam as cores amarela e preta, que Seu Pastinha escolheu por conta de seu time de futebol, o Ypiranga. Outros usam roupa toda branca, e nós, do Angoleiro Sim Sinhô, usamos calça branca e camiseta azul com detalhe amarelo no símbolo. Segundo relato de Mestre Plínio as cores foram escolhidas por serem as cores dos orixás Oxalá, Ogum e Oxum.

Ainda no que diz respeito à vestimenta é importante mencionar que a Capoeira Angola que praticamos hoje é herdeira do legado da capoeira praticada no período da escravidão e dos primeiros anos pós-abolição, em que a roupa e os sapatos diferenciavam um indivíduo livre de um em situação de escravização. Em meados do século XX, o processo de organização da capoeira em escolas e a preocupação de afastar qualquer imagem de marginalidade, que estava fortemente associada a essa prática por ser exercida por pessoas negras, em uma sociedade racista, levaram mestres como o próprio Pastinha, a valorizar a vestimenta, incluindo o indispensável sapato, como um signo de dignidade, conforme comenta Araújo (2004) no trecho abaixo:

[...] alguns símbolos que caracterizam os “herdeiros da tradição” aqui tomada, como o uso da roupa nas cores amarela e preta, uma característica inquestionável da escola pastiniana, não no dia-a-dia das atividades e Rodas, que não impunham o uso de nenhum uniforme, mas usados nos momentos de apresentações mais solenes. [...]

Finalmente, e muito importante, é o uso de calçados (sapatos). Nestes grupos é expressamente proibida a prática da capoeira sem o uso de qualquer tipo de calçado preso ao pé. Ensinado como um símbolo não apenas dos libertos na aquisição das alforrias, o que conferia o direito de uso, também justifica a necessidade de proteção física de quem a pratica, sobretudo aos joelhos e tornozelos, além de permitir ao praticante a segurança corporal frente a terrenos irregulares. (ARAÚJO, 2004, p. 23)

Mas não é só a roupa que tem que estar limpa, aprendi desde o começo que a/o angoleira/o tem que estar na roda com o corpo, a mente e o coração limpos também. Sobre isso, acredito que o entendimento que cada uma/um faz sobre estar com o corpo, a mente e o coração limpos possa ser particular, mas a mensagem principal é que a energia de cada pessoa presente na roda está contribuindo para a força, o axé do ritual. Inclusive, essa ideia de corpo limpo, bem como a de axé está muito relacionada ao contexto das religiões de matriz africana, em que o corpo limpo está associado, por exemplo, a banhos de ervas. É nesse sentido que Silva e Falcão (2020), citando Juana Elbein dos Santos, contextualizam a relação entre energia e axé na performance da Capoeira Angola:

Nesse sentido, é interessante discutir como a ideia de energia aparece na performance da roda da Capoeira Angola e no corpo do capoeirista. Expressões como "a roda estava sem axé", "temos que manter o axé", "o axé da roda caiu", são frequentes na avaliação ou mesmo no desenrolar de uma roda de capoeira. A palavra axé, do ioruba àṣẹ, que se torna presente na língua portuguesa falada no Brasil (tendo seu significado adaptado a diferentes contextos) é em princípio ‘a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem o axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização’ (SANTOS, 2007, p. 39).

Assim, axé está diretamente associado às noções de força, poder e vitalidade. (SILVA e FALCÃO, 2020 p. 286)

Aqui, é importante pontuar que a relação que Mestre Plínio e sua família têm com candomblé é estendida para o grupo de capoeira, que o mestre inclusive gosta de tratar como uma extensão de sua própria família. Embora a relação entre capoeira e candomblé, bem como outras manifestações afro-brasileiras, como samba de roda e afoxé, sejam recorrentes, nem todos os grupos operam dessa maneira.

A relação entre a Capoeira Angola com a espiritualidade, que perpassa pela cosmopercepção afro-brasileira, é bem expressa por Mestre Gérson Quadrado²¹, no documentário Mito e Magia²² (2013):

[...]ah, não é assim chegar na roda de capoeira só e fazer a roda... Tem que se preparar... Tem que se preparar... A maioria deles não procuram saber disso não... Nem sabe que tem o dono da capoeira, acha que o dono da capoeira é eles. Mas não... Não é assim não. Eu mesmo não digo nada a ninguém, eu não estou aqui pra isso. Deixa eles. Agora, eu não! Antes de entrar na roda eu me preparo logo, cá fora. É... Preparo... Entrar na roda, a roda não é minha, tem que entrar devagarzinho, a roda não é minha como é que eu vou entrar do jeito que eles querem (risos). Não... Tem que entrar devagarzinho.

Através da observação dos mais velhos e mais velhas, fui aprendendo a me concentrar e me benzer já na porta de entrada da academia, e enquanto subo as escadas que dão acesso ao salão me deparo com vários elementos que dão a dimensão do espaço-tempo de encruzilhada ao qual estou adentrando. No pé da porta a quartinha²³, nas paredes muitos berimbaus que não estão ativos atualmente, mas que já soaram seu som ancestral em muitas rodas do CCAASS em outros tempos do grupo. Também nas paredes, quadros com fotos de diversos mestres do presente e do passado da capoeira; ilustrações dos orixás Ogum e Iansã; dizeres de Mestre Pastinha: “Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”; e um quadrinho com a seguinte frase atribuída a Muniz Sodré: “Seguir o caminho, salvar o respeito, cumprir o preceito, guardar o segredo e manter o axé.”

Quando adentro no salão me deparo com uma fonte feita de pedras, com água sempre correndo, rodeada de plantas de poder, Comigo Ninguém Pode, Espada de São Jorge e Santa

²¹ Mestre Gérson Quadrado (1925 - 2005), capoeira e sambador da Ilha de Itaparica-BA.

²² “Capoeira Angola: Mito e Magia” (2013) é uma realização do programa Corpopercepção: Intersecções Culturais, com o apoio do edital PROEXT 2011 - MEC/SESU, produção de Renata de Lima Silva e Olho de Boi Doc. Disponível em: <https://vimeo.com/65822478>. Acesso em 20 de março de 2019.

²³ Pequeno recipiente de barro utilizado em ritos de candomblé e umbanda.

Bárbara, Dinheiro em Penca, entre outras. Todas as paredes são decoradas com berimbaus, pandeiros e quadros com fotos de mestres e mestras²⁴ de Capoeira Angola. Em distintos lugares do espaço estão os altares com imagens de alguns orixás como Ogum, Iansã, Oxum, Xangô e Oxalá²⁵. Também estão presentes no ambiente imagens de entidades como Preto Velho e Preta Velha e um cantinho especial dedicado a reverenciar e homenagear os Caboclos. Há também um quadro com a imagem de Jesus Cristo e um altar com santos e santas oriundos/as do catolicismo como Nossa Senhora Aparecida, São Benedito, Santa Bárbara, Santo Antônio, São Jorge, São Sebastião, Cosme e Damião, dentre outros.

Outro ensinamento que me foi passado é a importância de chegar cedo para ajudar na limpeza e preparação do espaço para a roda. Limpar o chão e os banheiros, enfeitar o espaço com flores, ascender velas nos altares, incensar o salão, afinar os instrumentos musicais da bateria e deixá-los dispostos nos seus devidos lugares, organizar os bancos que delimitam o espaço da roda, em que as/os capoeiristas e visitantes ficam sentadas/os. Enquanto tudo isso vai acontecendo, as pessoas vão chegando e se trocando, colocando seus uniformes de angoleiras/os para quando a roda começar. Como diz o mestre, a roda começa dentro de cada um/a quando estamos nos preparando para a roda, mas o ritual propriamente dito começa com o som dos berimbaus e um grito prolongado de Iêêê! A partir daí vai seguindo do jeito que o Mestre Moa nos ensina em seu corrido:

*Oito instrumentos musicais compõe a bateria
Gunga, médio e viola, os três ases da alegria
Venha senta aí, senta aí, senta aí senhora
Venha conhecer nossa Capoeira Angola
Dois pandeiros e um agogô, reco-reco e um atabaque
A voz guia que rege o coro com liberdade*

A bateria da Capoeira Angola é (na maior parte das vezes) composta por oito instrumentos, sendo três berimbaus, dois pandeiros, um atabaque, um agogô e um reco-reco, e o posicionamento de cada instrumento na bateria varia de acordo com a linhagem de mestres/as seguida por cada grupo. No CCAASS, da esquerda para a direita (de quem olha de frente para a bateria) estão dispostos reco-reco, agogô, pandeiro, berimbau gunga, berimbau médio, berimbau viola, pandeiro e atabaque.

²⁴ As imagens das mestras e também de sambadeiras foram recentemente inseridas a partir de uma atitude política das mulheres do grupo, acolhida pelo mestre.

²⁵ Grosso modo orixás são divindades africanas cultuadas no Brasil em religiões de matriz-africana, como por exemplo o candomblé de matriz keto, donde são consideradas deuses e deusas relacionados à guerra (Ogum); ao fogo e os ventos (Iansã); à fertilidade e às águas doces (Oxum); ao fogo e à justiça (Xangô) e, por fim, Oxalá o mais velhos dos orixás, responsável pela criação da humanidade.

Os três berimbaus, que podem receber nomes variados, mas comumente são nomeados de Gunga, Médio e Viola, realizam toques distintos e possuem tamanhos e funções diferentes. O Gunga, que também pode ser chamado de berra-boi (e ainda berra-vaca), possui a cabaça maior e o som mais grave, realiza a marcação, e quem o toca é responsável por comandar a roda determinando, por exemplo, quando começa e quando termina um jogo. O Médio tem a cabaça um pouco menor que a do Gunga e, no CCAAS, como também em outros grupos, o toque que se faz neste berimbau, na maior parte das vezes, é a inversão do toque feito no Gunga. O viola é o que possui a cabaça menor e o som mais agudo, cumprindo a função de realizar dobras e variações do tempo marcado.

*A ladainha e a chula, depois o canto corrido
Dois angoleiros agachados esperando o sinal
A saída da angola é um grande ritual*

Dando prosseguimento ao ritual, depois do “Iê” vem a ladainha. É a mesma pessoa que grita “Iê” que na sequência, em geral tocando o berimbau mais grave dos três utilizados na roda, vai cantar a ladainha. Neste tipo de cantiga, que sempre é cantada no início da roda, ou em algum recomeço, podem estar contidas narrativas do repertório mítico e poético da capoeira, podendo ainda ser a crônica de algum fato ou personagem histórico, ou simplesmente comentar, através de metáforas, algo que se passa no próprio momento da roda. Enquanto a ladainha é cantada não há jogo no centro da roda, todas as pessoas devem estar atentas e conectadas com o que está sendo cantado e as/os capoeiristas que irão fazer o jogo de abertura da roda, no momento da ladainha ficam concentradas/os agachadas/os ao pé do berimbau.

A ladainha é seguida pela louvação (que também pode ser chamada de chula, como o faz Mestre Moa em seu corrido), puxada pela mesma pessoa que cantou a ladainha e respondida em coro por todas/os participantes da roda. A louvação pode celebrar a presença das/os presentes, homenagear mestres e mestras, alertar as/os capoeiristas sobre os desafios que o jogo poderá oferecer, saudar a capoeira ou a terra em que se pisa, anunciar que é hora de começar o jogo, entre outras coisas, conforme alguns exemplos dados abaixo:

*Iê viva meu Mestre
Iê viva meu Mestre, camará
Iê viva a capoeira
Iê viva a capoeira, camará
Iê é de Angola
Iê é de Angola, camará
Iê campo de mandinga*

*Iê campo de mandinga, camará
 Iê viva o Brasil
 Iê viva o Brasil, camará
 Iê é hora é hora
 Iê é hora é hora, camará
 Iê galo cantou
 Iê galo cantou, camará*

Após a louvação, os jogos se iniciam ao som dos corridos que, como as louvações, têm também a estrutura responsorial (conforme exemplificado na transcrição do corrido que abre este capítulo) e, se cantados por capoeiristas com maior repertório, experiência e conhecimentos de seus significados, irão comentar o que se passa no jogo e, até mesmo, sugerir ações ou determinadas posturas e cuidados que as/os capoeiristas devem tomar durante o jogo.

*Na roda os camaradas fazem a corrente humana
 E essa energia bacana faz a galera cantar
 Capoeira é angola, aqui em qualquer lugar*

O espaço do jogo é delimitado pela própria bateria e por todas as pessoas presentes na roda que, sentadas em bancos ou no chão, formam um semicírculo ao redor da bateria e têm a função de responder o coro nas louvações e corridos puxados por alguém da bateria. O jogo, que necessariamente acontece entre duas pessoas, é comumente associado a um diálogo com perguntas e repostas, ou seja, ataques/golpes e defesas que são movimentos codificados e praticados nos treinamentos, tendo a ginga como movimento base, criadora de possibilidades, de onde nascem todos os outros movimentos. Apesar de partir de movimentos codificados, os jogos são um improviso a partir deste repertório treinado, se constituindo em um momento de liberdade e criação para as/os capoeiristas.

Não há na roda de capoeira o objetivo, ou até mesmo a possibilidade, de determinar um/a vencedor/a e, ainda que seja inegável a dimensão de luta e de disputa, outras dimensões como a dança, a teatralidade, a brincadeira, a malandragem e a mandinga são de igual importância. Tais aspectos são características marcantes do jogo de Capoeira Angola, que também é conhecido como “vadiação” ou “brincadeira de angola”. É nesse sentido que Silva, Falcão e Dias (2012) reconhecem que, no caso da Capoeira Angola, diferentemente da ideia de eficiência, que pode figurar em outras lutas, há um investimento na teatralidade, que aciona um vocabulário de mimesis e padrões de movimentos que também podem ser vistos em manifestações como o samba de roda e o samba de caboclo.

No entanto, não se pode incorrer no equívoco de entender a Capoeira Angola somente como uma dança, embora a agressividade no jogo seja, em geral, disciplinada pela rígida estrutura da roda, pela autoridade do mestre e pelo respeito aos princípios doutrinários de Pastinha. Mesmo assim, o nível de disputa em um jogo de Angola pode variar bastante: de um jogo com golpes apenas demonstrados, sem encostar; passando pelos golpes que encostam com sutileza; até chegar no jogo em que cabeçadas, rasteiras e chapas são dadas a valer. O risco e a “falsidade” aumentam a tensão do jogo, pois nunca se sabe quando um golpe pode ser solto a valer, mesmo que ele tenha começado no nível mínimo. Aliás, ousaríamos dizer que um jogador habilidoso começa sempre o seu jogo na “manha”, estudando o adversário para surpreendê-lo no momento oportuno, o que é chamado de “falsidade”, “malandragem” do jogo. A mandinga, que também se confunde com essa noção, está muito ligada, para muitos angoleiros, a um sentimento subjetivo e extremamente místico. (SILVA; FALCÃO; DIAS, 2012 p. 10)

Outro elemento marcante no jogo da capoeira são as ‘chamadas’, que embora façam parte do jogo são momentos em que a dinâmica de ataque e defesa é interrompida e substituída por uma espécie de dança ou encenação em que um jogador/jogadora chama e o outro/outra atende. Existem determinados padrões de como fazer a chamada e de como atendê-la. Neste momento os/as jogadores estão se testando ou mesmo dando uma “pausa” no jogo para reorganizá-lo.

Embora os jogos na capoeira não se repitam, e que cada jogo seja único, o mestre orienta que a dinâmica de jogo deve começar de forma lenta e observadora, conhecendo o/a parceiro/a de jogo. Quando o terreno está reconhecido chega o momento de tentar surpreender o/a camarada, sendo o elemento surpresa um ingrediente especial do jogo, que adiciona a ele “dendê”, como diz o canto corrido “*tem dendê, tem dendê, jogo de angola tem dendê*”, citando o azeite de palma, muito utilizado na culinária baiana e em comidas no candomblé, como metáfora de axé.

É considerada uma boa angoleira, um bom angoleiro, aquela ou aquele que sabe e consegue cuidar bem de sua vestimenta, que não chega atrasada/o na roda de capoeira, que consegue se organizar para contribuir com o espaço não apenas pagando uma mensalidade, mas fazendo parte do cotidiano do grupo. E que na roda de capoeira é capaz vadiar, colocando em prática os aprendizados dos treinos, respeitando os mais velhos e mais velhas, incluindo os mais novos e novas. E que, no jogo, sabe botar dendê, escapando de golpes inusitados e aplicando-os com elegância. É esperado também que uma boa angoleira, um bom angoleiro, saiba cantar e também afinar os instrumentos e tocá-los, tendo repertório musical (de ladainhas e corridos) para os diferentes momentos da roda.

A roda que se inicia com um “Iê” longo e prolongado, se finaliza, depois de todos e todas que quiseram terem jogado pelo menos uma vez, com outro “Iê”, dessa vez seco e pontual.

As pessoas batem palmas, se abraçam e sorriem, com gratidão pela roda e com a sensação de mais uma missão cumprida. É comum que após encerrado o ritual da roda, o mestre dê algumas palavras, apresente os/as visitantes e frequentemente a atividade se estende até o “escritório”, o bar mais próximo onde se faz a resenha da roda, onde parte importante da convivência com os mestres e mestras e também entre camaradas acontece.

Ao redor de uma mesa, regada a cerveja ou cachaça, é possível ouvir histórias, direta ou indiretamente ligadas ao contexto da capoeira, ou então ver atitudes que demonstram a forma do/a angoleiro/a agir, pensar e se comportar, por exemplo: é comum que as pessoas não andem na rua e nem fiquem no bar com a camiseta do grupo, tanto por cuidado com a imagem do grupo, como para não chamar a atenção, já que capoeiristas podem ser convocados a provar ou demonstrar suas competências em situações de desafio ou desavenças; que as pessoas evitem sentar de costas para rua, e quando não há jeito, peçam para quem está à frente “guardar as costas”, como forma de precaução. Além das histórias, é frequente que nestas rodas de conversa se faça presente o samba, fiel e antigo parceiro da capoeira, que tem em comum tanto a experiência da malandragem como uma poética afro-brasileira urbana.

O “campo de mandinga” (ideia que explorarei mais à frente) apresentado nessa PRIMEIRA HISTÓRIA é o próprio campo vivido no qual, em minha trajetória de atriz-narradora, venho me apoiando para a criação e interpretação de poenografias, tanto no Núcleo Coletivo 22, como no Núcleo Histórias de Comadres, em cuja produção se insere a Performance Negra “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, que será discutida mais adiante.

SEGUNDA HISTÓRIA

Percorrendo os trilhos das que vieram antes

A experiência com capoeira observada do ponto de vista das Artes Cênicas, conforme já mencionado anteriormente, foi tema de trabalhos de outras pesquisas no Brasil e no exterior. Assim, antes de adentrar efetivamente na discussão sobre a performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, discutindo-a em seu caráter de Performance Negra Narrativa e de adentrar mais na discussão sobre Capoeira Angola, foi fundamental conhecer a produção sobre esta manifestação no contexto acadêmico das Artes Cênicas, tanto no sentido de buscar subsídios para a pesquisa, como para compreender melhor o meu caminho e não incorrer no risco de “reinventar a roda” ou “chover no molhado”, como se diz popularmente.

Para tanto foram consultados os repositórios digitais de dissertações e teses de programas de pós-graduação em Artes, Artes Cênicas, Artes da Cena e Teatro, de universidades públicas no Brasil. As buscas nestes programas foram feitas por título, assunto ou conjunto de palavras-chave que contivessem a palavra “capoeira”.

Neste processo de busca por tais estudos fui surpreendida, pois tinha a impressão que encontraria muitas pesquisas com esta temática. Talvez essa impressão tenha se constituído a partir de dois aspectos, um por ver no contexto das Artes Cênicas interesse de atrizes e atores pela capoeira e, depois, por fazer parte da história do teatro contemporâneo um movimento que em certa medida influenciou o teatro brasileiro, e que podemos citar como principal representante o teatrólogo italiano Eugênio Barba criador da Antropologia Teatral, que incentivou um olhar para as danças e práticas teatrais tradicionais. Todavia, o número modesto de trabalhos encontrados nessas bases, que tenham como tema central as relações entre teatro e capoeira, demonstram mais uma vez que o “Brasil não conhece o Brasil”, e que o nosso “torcicolo cultural” ou cabresto colonial nos leva a conhecer técnicas e teorias polonesas,

italianas, russas, desenvolvidas por nomes como Grotowski²⁶, Artaud²⁷, Barba²⁸, Stanislavski²⁹, Meyerhold³⁰ ou Brecht³¹ e desconhecer Mestre Pastinha.

Nas buscas foram encontradas quatro dissertações de mestrado e uma tese de doutorado que trataram diretamente das relações entre teatro e capoeira na perspectiva de instrumentalizar o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores através da prática da capoeira. Das quatro dissertações, apenas duas têm seus estudos voltados exclusivamente para a Capoeira Angola. Já a única tese de doutorado encontrada, não está tratando da Capoeira Angola exclusivamente, e nem exclusivamente da capoeira, pois propõe um paralelo da capoeira com o aikido, uma arte marcial japonesa, como aportes para o trabalho de atrizes e atores.

Pude verificar também que existem alguns estudos em que a relação entre Capoeira Angola e teatro se faz presente, no entanto, sem assumir um papel central na discussão. De modo geral são pesquisas focadas em processos de criação nos quais a capoeira esteve presente em algum momento.

Essa revisão bibliográfica esteve presente no relatório de qualificação mas optei em trazer para essa dissertação apenas os trabalhos com os quais dialogarei diretamente. O de Evani Tavares de Lima (2002, 2008) e o de Renata de Lima Silva (2010, 2012), sendo que esta última a despeito de se inserir no campo de estudo da dança, me pareceu essencial, sobretudo os conceitos desenvolvidos e apresentados no estudo “Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança” (2012), pois esta pesquisa fundamenta e orienta as práticas do Núcleo Coletivo 22.

Por fim, é importante mencionar que ambas as autoras discutem a relação entre Capoeira Angola e Artes Cênicas em uma perspectiva afrocentrada, que nesta dissertação é fundamental em termos estéticos e epistemológicos. Os demais trabalhos, levantados na revisão

²⁶ Jerzy Grotowski (1933 – 1999) foi um teatrólogo polonês considerado uma das figuras centrais para o teatro do século XX, principalmente para o teatro experimental ou de vanguarda.

²⁷ Antonin Artaud (1896 – 1948) foi um poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Sua obra “O Teatro e seu Duplo” é uma importante referência para o pensamento teatral contemporâneo, influenciando diretores como Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

²⁸ Eugenio Barba é um teatrólogo italiano nascido em 1936, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret na Dinamarca e criador do conceito da Antropologia Teatral.

²⁹ Constantin Stanislavski (1863 – 1938) Foi um teatrólogo russo, ator e diretor de teatro de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Ficou mundialmente conhecido pelo seu “sistema” de atuação para atores e atrizes, no qual propõe técnicas de interpretação, preparação e procedimentos de ensaios.

³⁰ Vsevolod Emilevich Meyerhold (1874 – 1940) foi um teatrólogo russo, ator e diretor de teatro. Ficou conhecido mundialmente por suas proposições de exercícios de interpretação dentro da proposta nomeada por ele de biomecânica, e por seu trabalho de experimentação teatral, que se tornou uma importante influência para encenadores do século XX.

³¹ Bertholt Brecht (1898 – 1956) foi um dramaturgo, poeta e encenador alemão. Seus trabalhos artísticos e teóricos e sua proposta de um Teatro Épico influenciaram profundamente o teatro contemporâneo.

bibliográfica, encontram-se em anexo, por não dialogarem diretamente com a discussão aqui realizada.

Aqui, entende-se a afrocentricidade a partir de Asante (2009), que refere-se a uma proposição epistemológica relacionada a lugar. Pois, já que os africanos e africanas foram deslocados/as, o autor considera importante que qualquer avaliação sobre a diáspora africana seja também centrada na África, para que assim se exerça “[...] um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (p.93).

A obra “Capoeira Angola como treinamento para o ator”, Lima (2008), é derivada da dissertação de mestrado da autora defendida em 2002 no mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Este estudo tornou-se uma importante referência para pesquisas acadêmicas e processos criativos que buscam investigar o aporte que a performance da/o angoleira/o pode oferecer para a formação para e trabalho técnico e criativo de atrizes e atores.

Neste estudo, o elo entre a linguagem teatral e a Capoeira Angola é construído com o auxílio da Antropologia Teatral de Eugênio Barba, proposição que busca compreender o comportamento cênico pré-expressivo que, de acordo com esta concepção, se encontraria na base do trabalho de todas/os artistas da cena de distintos estilos e tradições culturais. Segundo a Antropologia Teatral, existe um nível básico que estrutura e organiza a expressividade de artistas da cena segundo alguns princípios que são comuns e estão na raiz das mais distintas técnicas. Ainda conforme esta teoria, é através da preparação, do treinamento físico, ou seja, do trabalho pré-expressivo, que atrizes e atores alcançam a organicidade e energia que irão garantir a vida que habita o corpo cênico, ou ainda, a própria presença cênica, conceito amplamente discutido no campo das Artes Cênicas que, grosso modo, diz respeito à determinada técnica ou qualidade do corpo de atrizes e atores no exercício de suas performances que é responsável pelo poder de atração que estas/es exercem sobre o público.

A autora faz uma análise sobre a noção de pré-expressividade e alguns de seus princípios organizadores como incoerência coerente, equivalência, equilíbrio, oposição, energia e dilatação, e então apresenta propostas de como tais princípios podem orientar um treinamento para atrizes e atores a partir da Capoeira Angola. Neste sentido, Lima (2008) aborda a Capoeira Angola a partir de alguns de seus elementos técnicos e simbólicos que podem ser relevantes na formação e no treinamento de atrizes e atores, destacando algumas habilidades que podem ser desenvolvidas através desta prática como equilíbrio, impulsão, força, agilidade, flexibilidade, atenção, vitalidade, ritmo e disponibilidade para o jogo e o improviso.

Ao pensar nos fundamentos da Antropologia Teatral em um treinamento com a Capoeira Angola, reconhecendo sua vinculação com o contexto cultural afrodiáspórico, Lima (2008) demonstra que é possível enegrecer o teatro sem jogar fora ou abandonar por completo teorias e práticas teatrais estrangeiras que de fato fazem parte de nossa formação e que contribuem no sentido de fornecer elementos para o trabalho de atrizes/atores e para a reflexão sobre ele, mas conforme aponta a autora no trecho abaixo não podem ser tratadas como únicas.

De fato, se olharmos em perspectiva, pode-se observar que são as orientações que primam pela heterogeneidade de abordagens que têm enriquecido a arte do ator ao longo de toda a história. A diversidade das técnicas e os instrumentos para o ator têm sido, naturalmente, tão diversos quanto ele. Isso significa que a visão que restringe o olhar apenas para um referencial branco-europeu, por exemplo, segue na contramão do que poderia ser chamado de bom senso. Por essa razão, enegrecer e indianizar essa visão será sempre uma maneira de ampliar e subverter esse “olhar branco” de mão única. (LIMA, 2008, p.18)

A intenção de enegrecer a formação e o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores através de um treinamento que se utilize de elementos técnicos e simbólicos da Capoeira Angola, para além de revelar a perspectiva antirracista da autora, também demonstra o olhar da mesma para esta manifestação. Neste sentido, o estudo reconhece a Capoeira Angola em sua dimensão de produção de poéticas negras e destaca a importância de seus fundamentos e também de sua identidade construída através de uma ligação mítica e histórica com uma ancestralidade africana, que é perceptível em seus elementos rituais, poéticos e simbólicos.

Desta maneira, a pesquisa desenvolvida por Lima (2008) leva em conta os fundamentos presentes nos elementos rituais, poéticos e simbólicos da Capoeira Angola também na relação com o trabalho de atrizes e atores. Tal perspectiva pode ser observada na análise feita pela autora, que relaciona alguns requisitos comuns à capoeiristas e atrizes/atores no exercício de suas performances, na qual destaca a importância de estar em consonância com quem se joga, na roda ou em cena, valorizando menos o virtuosismo e desempenho individual, que caracteriza outras concepções e estilos de capoeira.

Os requisitos exigidos do capoeirista, para a adequada atuação no jogo, conduzem a pensar que este, dominando todas estas ferramentas de que dispõe em sua prática – combinação estratégica de corpo-mente – aproxima-se dos objetivos requeridos com o trabalho técnico de atores. O capoeirista habilidoso, assim como o ator, não é aquele que domina, que adquiriu a virtuosidade da técnica, mas aquele que sabe aplicá-la. Saber aplicar a técnica significa, exatamente, estar atento às suas possibilidades de inserção no momento do jogo. Suas ações não devem ser gratuitas, se quiser que elas funcionem. O capoeirista não age em função, mas em consonância com o outro. (LIMA, 2008, p. 41)

A presença da Capoeira Angola em metodologias de preparação corporal e processos de criação na práxis do Núcleo Coletivo 22

Apresento nos próximos parágrafos pesquisas que vêm sendo realizadas por Renata de Lima Silva com artistas provenientes dos campos da dança, do teatro e da música, membros do Núcleo Coletivo 22, grupo artístico do qual a pesquisadora é diretora artística, fundado em 2001 na cidade de Campinas, a partir do curso de dança da Unicamp, no Estado de São Paulo, do qual sou integrante desde 2011, e que atualmente desenvolve também atividades enquanto grupo de estudos e pesquisas da Universidade Federal de Goiás, construindo pontes e investigando relações entre pesquisas acadêmicas e produções artísticas.

É importante mencionar que minha aproximação com Núcleo Coletivo 22 se deu através da Capoeira Angola, no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, do qual faço parte desde 2004, e que a partir de 2007 começa a ser um dos lugares de aprendizagem do Núcleo Coletivo 22, como também o é para outras companhias artísticas da cidade de São Paulo.

No artigo “Mandinga da rua: a construção de um corpo poeticamente crítico” Silva (2011) a autora apresenta uma síntese de sua pesquisa de mestrado, que possui o mesmo nome do artigo e foi defendida em 2004 no Instituto de Artes da Unicamp. Este estudo apresenta como hipótese a ideia de que podemos encontrar na cultura popular um importante conjunto de simbologias e recursos técnicos que podem ser utilizados na dança cênica como treinamento para as/os artistas e disparadores de processos criativos, fortalecendo e valorizando, desta maneira, traços de uma identidade cultural negra.

A partir desta hipótese, a pesquisa dedicou-se à criação do estudo coreográfico “Mandinga da Rua”, no qual buscava investigar procedimentos para a construção de um corpo cênico utilizando elementos da cultura hip hop e tendo como técnica de preparação corporal a Capoeira Angola. Com a utilização de tais poéticas negras no processo criativo, pretendia-se também ampliar o potencial de comunicação da dança contemporânea, no sentido de abrangência e diversidade de público.

Neste processo, apesar de compreender que hip hop e capoeira são manifestações complexas e muito distintas uma da outra, a pesquisadora constrói um diálogo a partir das confluências existentes entre as duas culturas, reconhecendo nas duas uma forte e expressiva identidade negra e também um demarcado caráter de resistência cultural ao racismo e tantas outras opressões que atingem as classes populares. Ademais, a autora chama a atenção para o fato de as duas manifestações “[...] terem nascido de uma mesma necessidade: a de criar

mecanismos coletivos de identificação e resistência aos sistemas de opressão que operam desde a escravidão sobre a população negra” (SILVA, 2011, p.81).

Esta investigação também propõe um diálogo com os estudos da Antropologia Teatral de Eugênio Barba através da ideia de que há um uso extracotidiano do corpo nas Artes Cênicas, ou seja, uma maneira distinta da qual o corpo é usado no cotidiano para utilizar o tônus muscular, a respiração, a energia e o equilíbrio. Segundo a Antropologia Teatral, o caminho para que o corpo alcance este caráter extracotidiano e ao mesmo tempo possua organicidade, garantindo assim sua presença cênica, é o treinamento.

A prática da capoeira também exige um uso diferenciado do tônus muscular, da respiração, da energia e do equilíbrio, e segundo Silva (2011, p.83):

[...] o uso diferenciado do tônus muscular, da respiração, da energia e do equilíbrio, treinados por meio da capoeira, desdobra-se em outros fatores fundamentais para a preparação técnica do corpo que dança. São eles:

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

Desta maneira, a autora propõe uma metodologia de treinamento a partir da capoeira para o processo de criação do estudo coreográfico “Mandinga da Rua”. Tal proposta reafirma a inegável eficiência da capoeira para a preparação física de artistas da cena, sua capacidade de desenvolver consciência corporal e habilidades relacionadas à disponibilidade e prontidão para o jogo e o improviso. Mas reconhece também a identidade negra da capoeira e as possibilidades de ampliação do poder comunicativo da dança e dos processos formativos de artistas que esta identidade aponta. Segundo Silva (2011, p.85), a capoeira é:

[...] uma técnica complexa e extremamente elaborada de prática corporal que, apesar de emprestar sua forma, imprimindo uma identidade ao corpo, pode ser tratada na dança de forma a não emoldurar este corpo em um estilo pré-definido de dança, permitindo e possibilitando a criação de uma própria identidade do corpo que brinca capoeira.

A capoeira é forma que se transforma, com flexibilidade de uma defesa e atitude de um ataque, para isso basta conhecer sua forma. Em outras palavras, a capoeira é técnica que na dança não acultura, que não necessariamente

impõe um outro modus de comportamento e que permite que o corpo faça cultura, não só reproduza. (SILVA, 2011, p.85)

Os apontamentos feitos pela autora acerca das características da capoeira no sentido de que, ainda que seja uma técnica extremamente elaborada, não impõe aos corpos um emolduramento ou aprisionamento em determinados padrões, mas ao contrário, estimula a criação de uma identidade própria, vão ao encontro da ideia de construção de um corpo poeticamente crítico, presente no subtítulo deste estudo.

No mesmo caminho trilhado por Silva (2011), esta pesquisa de mestrado também buscou possibilidades de construção de um corpo poeticamente crítico, consciente de sua identidade, que ginga e se esquivava dos padrões impostos pela colonialidade³², para criar poéticas críticas, que se comuniquem com o público de maneira abrangente, respondendo aos anseios das camadas populares que têm fome de uma arte que as contemple e que as veja como sujeitos históricos dotados de saberes e poéticas, e não como consumidores, ou ainda, como objeto de pesquisa.

A obra “Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança” Silva (2012), é derivada da tese de doutorado da autora, “O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea” Silva (2010), defendida no Instituto de Artes da Unicamp. Esta pesquisa, realizada nos anos de 2006 à 2010, desde então tem fundamentado e orientado a práxis do Núcleo Coletivo 22 e apresenta caminhos, conceitos e noções que são muito importantes para a presente pesquisa de mestrado como também o são para meu trabalho como artista.

Neste estudo foram elaborados procedimentos metodológicos para o desenvolvimento da preparação corporal de artistas da cena e de processos de criação em dança brasileira contemporânea, conceito apresentado pela autora para designar uma dança de linguagem híbrida, que nasce do diálogo entre a dança contemporânea e a cultura popular brasileira.

Para elaborar uma metodologia destinada à preparação corporal e processos criativos em dança, a autora articula suas experiências em campo vivido com a Capoeira Angola e com sambas de umbigada (Batuque, Jongo, Tambor de Crioula e Samba de Roda) que são ressignificados na cidade de São Paulo, com as experiências vivenciadas em sua graduação em dança na Unicamp e também com conceitos elaborados por autores/as como Rudolf von Laban, Eugênio Barba, Luis Otávio Burnier e Jussara Muller (Klauss Vianna).

³² A colonialidade é um processo decorrente da modernidade que ultrapassa o colonialismo, no sentido de não se tratar somente sistema de dominação política e de uma possível dependência, mas sim de um sistema de opressão mais amplo que fomenta relações desiguais, na imposição de uma classificação racial/étnica da população, que opera em dimensões materiais, subjetivas e cotidianas (MOTA NETO, 2016).

Para trazer à tona os dados da pesquisa de campo e a significativa experiência de vida que a pesquisadora possui com a Capoeira Angola e os sambas de umbigada, a mesma utilizou como recurso metodológico a construção de uma narrativa semificcional (conforme mencionado na abertura desta dissertação) na qual, por meio das histórias vividas pelo personagem José Firmino da Silva, narradas por sua neta (personagem que revela a perspectiva da autora), nos apresenta os elementos que fundamentam a hipótese central de seu estudo, a saber, a afirmação de que na performance ritual da Capoeira Angola e dos sambas de umbigada existe um corpo limiar.

José Firmino da Silva é um personagem inspirado na figura dos velhos mestres de capoeira e de outras manifestações da cultura popular brasileira, símbolo da sabedoria popular e da própria ancestralidade. Na trama, Seu Firmino tem o “corpo fechado” e estaria por completar quatrocentos anos. É a partir desta metáfora que a autora, através das histórias vividas pelo velho mestre, recorre crítica e poeticamente a história dos negros e negras no Brasil, começando pela cruel travessia forçada desde África, abarcando o largo processo de escravização da população negra no Brasil, a importância da formação e resistência dos quilombos na constituição cultural do povo brasileiro, a criação de manifestações como a Capoeira Angola e os sambas de umbigada neste processo, e a maneira como essas manifestações se ressignificam em novas formas de saber e resistência na sociedade contemporânea.

A fala mansa, o semblante tranquilo, o sorriso branco e jovial enganam, o velho é malvado e cheio de mandinga. Uns acreditam que tem cinquenta; outros que já passou dos setenta; só por brincadeira repetem, despercebidos, que “preto quando pinta tem três vez trinta”. Sobre esse assunto Seu Firmino nada diz, desconversa, faz-se de desentendido. Hum! Eu bem sei, e de fontes seguras, que o ancião deve estar por completar seus quatrocentos e tantos anos de peregrinação por essas terras do Brasil.

Foi um Preto Velho do terreiro do Pai Mané que me contou. Disse que em vida ocupavam a mesma senzala e que naquela época o velho já era velho. Disse também que foi na travessia do mar que um feiticeiro kimbundo fechou seu corpo. (SILVA, 2012, p. 28)

A história de Seu Firmino, que retomaremos mais adiante, apresenta de maneira poética duas noções centrais deste estudo, a de encruzilhada e a de corpo limiar. A encruzilhada, trazida nesta pesquisa como uma operação conceitual de extrema importância, é entendida como uma fenda que se abre no presente e nos transporta de imediato para a ancestralidade, sendo a metáfora de um tempo-espaço e um lugar de intersecções.

Segundo Silva (2012, p. 67- 69) “A encruzilhada é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõe e, ainda, onde passam questões relacionadas ao sagrado no culto pela

ancestralidade [...]”. Já o “corpo limiar é o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro”, isto é, o que vetoriza no ritual da roda a experiência do indivíduo no aqui-agora do jogo, mas também em uma projeção ao passado histórico e mítico da Capoeira Angola, gerando um estado corporal diferenciado, que transborda a cotidianidade do corpo.

Desta maneira, a Capoeira Angola é abordada nesta pesquisa como uma manifestação que ocorre no tempo-espaço da encruzilhada, e a corporeidade da/o capoeirista em sua performance na roda de capoeira é entendida a partir da noção de corpo limiar, que recria a tradição brincando, cantando e dançando.

O corpo limiar é o corpo em situação de jogo na *performance* ritual, que no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico de fuga e dobra de poder, representada na manobra cultural que foram a instalação e permanência da cultura banto no Brasil. Ele mune-se de uma potência de expressividade e símbolos que considero relevantes no âmbito da dança, pois além de questões estéticas representam parte significativa da pluralidade cultural que tece a cultura brasileira. (SILVA, 2012, p. 91)

Na perspectiva de Silva (2012), a investigação do corpo limiar na Capoeira Angola e nos sambas de umbigada, pode trazer elementos importantes para a construção de um estado diferenciado ou extracotidiano do corpo no âmbito das Artes Cênicas, pois o corpo limiar na encruzilhada, atravessado por matrizes corporais banto ressignificadas em diversos processos históricos, é um transbordamento do corpo cotidiano. Transbordamento que potencializa este corpo com símbolos e expressividade. Ainda de acordo com a autora, no âmbito da cena contemporânea, o corpo cotidiano da/o artista não necessita ser superado, apenas transbordado.

Na Antropologia Teatral, Barba (1995, p. 29) formulou que no treinamento ‘o ator não é obrigado a abandonar a sua espontaneidade, o que lhe é natural’, segundo um comportamento que ele absorveu desde o seu nascimento na cultura e no meio social a que ele pertence. Nessa perspectiva posso dizer que o corpo cotidiano, socialmente construído, não precisa ser superado, apenas transbordado. A ampliação de seu repertório e da complexidade das ações acontecem a partir de si mesmo, do autoconhecimento e de um estudo sistematizado e minucioso do corpo. (SILVA, 2012, p.57)

Para a elaboração de uma metodologia que possibilite este “estudo sistematizado e minucioso do corpo”, a pesquisadora reafirma a premissa já defendida em seu mestrado, de que nas manifestações da cultura popular estão presentes um conjunto de recursos técnicos, poéticos e simbólicos que podem instrumentalizar as Artes Cênicas, valorizando identidades culturais e oferecendo pistas metodológicas para pensar e buscar organicidade em cena.

Então, a partir da percepção de que a organicidade que garante a presença cênica é gerada por certa consciência de corpo, que no caso do corpo limiar nos jogos/rituais da Capoeira Angola e dos sambas de umbigada é adquirida através da atualização de vivências experienciadas ao longo da vida; e que no caso de artistas da cena, esta consciência corporal e organicidade é adquirida através da preparação, autora entende que a preparação corporal como dilatadora da potência limiar do corpo cotidiano, deve ser o próprio experimentar de vivências de encruzilhada.

A partir de tais pressupostos, a pesquisadora elaborou a “Instalação Corporal”, que é uma metodologia voltada ao desenvolvimento de consciência corporal e transbordamento do corpo cotidiano em um corpo diferenciado ou extracotidiano, através de exercícios que trabalham com tónus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, a partir de matrizes de movimentos presentes na Capoeira Angola e nos sambas de umbigada. Tal metodologia, para além da técnica e condicionamento físico, busca desenvolver subsídios para o processo de criação. Para uma melhor compreensão Instalação, recorro a Silva (2012):

A Instalação Corporal consiste no módulo básico da preparação corporal na abordagem que aqui se defende, nomeado dessa maneira por ser uma espécie de preparação da preparação. Na linguagem corrente, instalar refere-se à ideia de dispor algo para funcionar, sendo a instalação o ato ou efeito de instalar – a disposição de objetos no lugar apropriado. Aqui, a instalação é vista como um trabalho de consciência corporal e transformação do corpo (simplesmente corpo ou corpo cotidiano) em um corpo diferenciado. Esse processo envolve o ato e efeito de se aliar à imagem de si e a sensação de si através de exercícios que acionam um tónus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, distintos do cotidiano. Instala-se, assim, um corpo diferenciado (extracotidiano), que, no caso das artes cênicas, é a própria possibilidade para o transbordamento de um corpo em arte. (SILVA, 2012, p. 125)

Chamo a atenção para a escolha que a autora faz utilizando a palavra “preparação” em detrimento das palavras “treinamento” ou mesmo “pré-expressivo”, bastante usuais e adotadas por autores com os quais a pesquisadora dialoga como Eugênio Barba (1995) e Luis Otávio Burnier (2001). No caso de não adotar o termo “pré-expressivo”, a escolha da autora passa pelo entendimento de que o corpo é expressão cultura e, sendo assim, nunca deixa de expressar. No que diz respeito a palavra “treinamento”, a escolha da autora se justifica em virtude da aproximação desta palavra com a ideia de condicionamento ou imitação, que se distancia da ideia de uma aprendizagem que proporcione consciência de corpo.

Este espaço de pressionamento, por vezes chamado de pré-expressivo ou treinamento, é o que chamarei de preparação, pois esse termo me parece estar mais aproximado da ideia de aprendizagem, enquanto treinamento sugere condicionamento. Não que o atuante não esteja sujeito a formas de

condicionamento, mas isso não acontece como no esporte, em que existe um ideal a ser perseguido, com padrão e rendimento. Nado borboleta é nado borboleta e pronto, acabou, não existe a possibilidade de “o meu nado borboleta!”. O recurso ao esporte é lançado como exemplo de um campo de trabalho corporal em que o termo treinamento é largamente utilizado. No entanto, esse tipo de condicionamento também é explorado em algumas linguagens artísticas, como no balé, em algumas danças tradicionais e no circo. No entanto, não é o caso da dança brasileira contemporânea, pelo menos não do modo como a concebo e a abordo aqui. (SILVA, 2012, p. 57)

Como já dito anteriormente, as noções de encruzilhada e corpo limiar, apresentadas em Silva (2012) serão o parâmetro para pensar a corporeidade da/o capoeirista e a roda de capoeira e também suas relações com a formação e a performance de atrizes e atores narradores na presente pesquisa de mestrado, intentando desta maneira, estabelecer interlocuções entre o campo da dança e o campo do teatro.

As noções de encruzilhada e corpo limiar também serão utilizadas para pensar performance da oralidade dos mestres e mestras de Capoeira Angola e como estas performances podem aportar o processo formativo de atrizes/atores narradores, fornecendo subsídios técnicos, poéticos e simbólicos.

Abrindo novas encruzilhadas

Tendo em vista as pesquisas apresentadas e analisadas, acredito ser possível neste momento apontar algumas escolhas e caminhos que desejo percorrer nesta investigação, a partir dos trilhos já riscados por Lima (2008) e Silva (2012). Essas autoras trouxeram importantes contribuições no sentido da reflexão e sistematização de caminhos por meio da Capoeira Angola, para a construção de um corpo cênico a partir de uma perspectiva afrocentrada que valoriza os elementos rituais, poéticos, simbólicos e políticos desta manifestação na relação com o trabalho de atrizes e atores.

Dessas contribuições, destaco o fato de se levar em conta que treinamentos necessariamente imprimem identidades aos corpos, e que na perspectiva racista e patriarcal da colonialidade, fortemente reforçada na sociedade capitalista, determinadas identidades são tomadas como “neutras” ou “universais” em detrimento de identidades que terminam por ocupar um lugar de “outridade”, vistas assim como “diferentes” ou “exóticas”. E sendo assim, em função desta lógica estrutural (que na verdade é bastante ilógica) muitas/os artistas são excluídas/os do mercado de trabalho, ou obrigadas/os a se adequarem aos padrões estéticos dominantes

Pensar uma formação para artistas da cena, que não esteja ancorada estruturalmente em referenciais brancos, masculinos, europeus ou estadunidenses é também uma maneira de fortalecer o empoderamento de artistas de diversas origens, classes sociais, etnias e gêneros. Contribuindo assim para a permanência destas e destes artistas no mundo da arte, dadas as grandes dificuldades que as/os mesmas/os encontram para sobreviver como trabalhadoras/es das Artes Cênicas; e contribuindo também para o surgimento de produções artísticas cada vez mais correspondentes com os anseios por uma sociedade mais justa, diversa e democrática.

Desta maneira, busquei nesta investigação, em consonância com Silva (2012), caminhos que possam contribuir para a construção de um corpo cênico poeticamente crítico, que tenha como referência o corpo limiar, que na encruzilhada se faz consciente de sua história, identidade e potência. Um corpo que vai buscar na capoeira as habilidades físicas e técnicas que esta pode oferecer à um/a artista, mas que também se utiliza das sabedorias da ginga para se esquivar dos padrões impostos pela colonialidade, e também para atacar criando.

Especificamente no tocante ao trabalho de atrizes e atores narradores, nesta dissertação pretende-se olhar para o potencial que as narrativas presentes na performance da oralidade de mestres e mestras de Capoeira Angola possuem para abrir encruzilhadas no cotidiano. Essa hipótese, de que a encruzilhada discutida por Silva (2012) seja um conceito passível de se

expandir para o cotidiano, já foi discutida por Marlíni Dorneles de Lima (2016), também membro do NuPICC. O tema também aparece no artigo de Lima e Silva (2019):

Ora, se a Encruzilhada, como está definido em Silva (2010), é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõem e, ainda, onde perpassam questões relacionadas ao sagrado, ela pode também ser pensada não apenas como o tempo-espço de festas e vadiações mas, também, de rezas, partos e benzeduras. O corpo em cena não é exatamente um corpo limiar e nem a cena é uma encruzilhada, mas queremos reivindicar para arte essas identificações, que são relidas e reinterpretadas pelo artista, que pode poenografar na dança, no teatro, na contação de histórias, as singularidades e alteridades das mulheres do cerrado, por exemplo, inventando “outras encruzilhadas” (LIMA; SILVA, 2019, p. 70)

A partir dessas discussões, entendendo que a encruzilhada é um tempo-espço que possibilita uma sobreposição entre presente e passado, por meio da ideia de ancestralidade, podemos perceber no ritual da roda de capoeira que vários elementos que a constituem, como a corporeidade, a musicalidade, o jogo, dentre outros elementos, são uma espécie de “transporte” ou até mesmo “via” para este encontro entre presente e passado. Minha hipótese, neste trabalho, é que um corpo uma vez forjado, formado, a partir deste contexto, arrasta para seu cotidiano saberes que atuam na performance da roda. Pois, como se diz no dito popular, também usado por Mestre Bigo “a boca de fumar cachimbo acostuma a ficar torta”.

Assim, como Lima (2016) expandiu o conceito de encruzilhada, em sua pesquisa, para o contexto das parteiras, benzedoras e raizeiras do cerrado brasileiro, neste momento penso a encruzilhada que instaura um corpo-voz-limiar na roda mas, também, fora da roda de capoeira. Como por exemplo, enquanto o Mestre Bigo faz e ensina, alegremente, a se confeccionar um caxixi (instrumento utilizado com o berimbau), ou em tantas outras experiências vividas fora da roda, como na situação narrada a seguir:

A história se passou em nosso conhecido “escritório”, isto é, o bar mais próximo onde após a roda os angoleiros e angoleiras sim sinhô se reúnem. Eu estava de costas e senti uma mão tocar meu ombro como quem me chama. Me virei prontamente. Essa mesma mão, em uma atitude debochada, se aproximou de meu rosto para mostrar minha desatenção ou falta de malícia, no contexto de um bar, cheio, em uma grande cidade, à noite. A mão em questão era de Mestre Bigo, que na ocasião riu ironicamente de minha ingenuidade e, logo após, com poucas palavras, me mostrou como deveria agir nessa situação. O mestre se colocou de costas para mim e pediu para que eu tocasse seu ombro. Quando eu o fiz, ele, antes se virar, deu um passo para sua frente, se distanciando de mim, e só então se virou. Esse tipo de malícia tem a ver com os aprendizados da roda, para a roda de capoeira e também para a vida.

Ao meu ver, todas estas situações expandem a experiência da roda para o cotidiano e têm força e axé para acionar memórias afetivas, corporais, ancestrais do contexto da Capoeira Angola. Por sua vez, essas experiências constituem narrativas que compõem o imaginário da Capoeira Angola.

As narrativas, no contexto da Capoeira Angola, aparecem durante o ritual da roda, na fala de algum mestre ou mestra, ou mesmo nos corridos e nas ladainhas. Mas, conforme demonstrado nos exemplos supracitados, as narrativas também aparecem fora da roda e constituem a cultura e filosofia da Capoeira Angola, abrindo espaços, fendas, antes ou depois da roda. Segundo Lima (2016):

[...] importante é situar o cotidiano como potencial estético e os rituais presentes nos fazeres tradicionais, compreendidos como um lugar de encruzilhada. Nesse cotidiano, estabelecem-se, portanto, relações que se dão no entre-lugar, ou seja, entre o cotidiano e a encruzilhada, tendo o corpo como um veículo de discurso do qual se processam trajetórias e texturas diversas e profícuas na elaboração discursiva que coabitam. (LIMA, 2016, p.63)

Se as narrativas são capazes de abrir “outras encruzilhadas” no cotidiano, seriam elas capazes de gerar também um outro corpo limiar? De que maneira este questionamento pode instigar o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores narradores? Essas são algumas das perguntas que estimularam esta pesquisa de mestrado a buscar caminhos e criar novas encruzilhadas entre Capoeira Angola, produções artísticas e produções acadêmicas.

TERCEIRA HISTÓRIA

Campo de mandinga e encruzilhadas

O intuito desta TERCEIRA HISTÓRIA é aprofundar um pouco mais, através de um diálogo de minhas experiências pessoais com a vivência em campo e a revisão bibliográfica realizada, na discussão sobre a estrutura, as simbologias, os fundamentos e poéticas da Capoeira Angola, em seu caráter de Performance Negra.

Aqui, se faz necessário considerar novamente que minha relação com a Capoeira Angola é um processo importante em minha vida, que se iniciou há dezessete anos atrás. De modo que seria impossível restringir o meu olhar ao período de dois anos de desenvolvimento da pesquisa de mestrado. Desta maneira me apoio na noção de campo vivido inaugurada por Silva e Lima (2014), que rejeita a ideia de uma pesquisadora com olhar imparcial para seu objeto de pesquisa e sugere um lugar de artista-pesquisadora em uma relação de alteridade/identidade com suas/seus interlocutoras/es de pesquisa, que não serão, de nenhuma maneira, vistos como objetos.

Ao pensar meu campo vivido com a Capoeira Angola, sinto reverberar em minhas memórias e reflexões a expressão “campo de mandinga”, típica do contexto desta tradição. Acredito que a ideia de “campo de mandinga” expressa muitas camadas de meu campo vivido com a Capoeira Angola e traz a dimensão do ritual da capoeira como espaço de encruzilhada.

A ideia de mandinga é emblemática no ambiente da capoeiragem, sendo um dos aspectos que caracteriza a Capoeira Angola a partir de sua relação com o sagrado, sobretudo com religiões de matriz africana como o candomblé, na qual a ideia de mandinga está relacionada com magia, feitiço ou encantamento. Segundo Silva, Falcão e Dias (2012):

É interessante perceber aqui como uma concepção de mundo, no caso a relação com o sagrado e a religião, aparece no jogo da capoeira na forma de um discurso corporal, que, com o passar do tempo, se institui como um código caracterizador. A questão da “mandinga”, não como um movimento, mas como um conceito de “vadiação” da Capoeira Angola, tornou-se emblemática nas descrições e análises dessa prática [...] (SILVA; FALCÃO; DIAS, 2012, p. 4)

A partir da compreensão da encruzilhada como uma fenda que se abre no cotidiano aproximando o passado do presente por meio da ancestralidade, sendo a metáfora de um tempo-espaço de intersecções; e também a partir da percepção da mandinga, como o ingrediente especial da Capoeira Angola, que agrega ao jogo magia, encanto ou “dendê”, penso que o

“campo de mandinga” é também da ordem da encruzilhada, como herança da cosmopercepção africana viva no contexto da capoeiragem. Assim, trago a ideia de “campo de mandinga” para tratar da especificidade da encruzilhada da Capoeira Angola, já que Silva (2010, 2012) utilizou esse conceito como operador conceitual para enquadrar não apenas a Capoeira Angola, mas também os Sambas de Umbigada, conforme relatei na SEGUNDA HISTÓRIA.

Por sua vez, Leda Maria Martins (1997) em quem Silva (2010, 2012) se apoia para pensar a encruzilhada, o fez, sobretudo a partir de sua vivência com o Congado Mineiro.

A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergências, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sógnica diversificada e, portanto, de sentidos. Nessa via de elaboração, as noções de sujeito híbrido, mestiço e liminar, articuladas pela crítica pós-colonial, podem ser pensadas como indicativas de efeitos de processos e cruzamentos discursivos diversos, intertextuais e interculturais. (MARTINS, 1997, p. 28)

Diante da encruzilhada, com muitas possibilidades para se entrar e sair, escolho entrar neste “campo de mandinga”, convocando a sabedoria mandingueira de Seu Francisco e ressaltando a importância da palavra dos mais velhos e das mais velhas e da convivência com estes/as nos processos de ensino-aprendizagem da Capoeira Angola

Iê!

*Seu Francisco me chamou
Pra entrar na embarcação
O destino é Vera Cruz
Terra de vadiação*

*Mestre eu não sei nadar
Que sou menina da cidade
Se esse barco virar
Mamãe vai sentir saudade
Mas se angola me chamar
Vou chegar à outra margem
Com minha mãe Iemanjá
Vamos fazer boa viagem*

*Saltando da embarcação
Mestre velho quis chorar
Trinta anos na garoa
Na voltas que o mundo dá
Seu Bigo tá na Gamboa*

*Que é África de cá
Oh esse é o seu cazuá...*

*Mestre o senhor não chore
Quero ouvir o seu cantar
Mando descer um cajú
Que é fruta do lugar
E agora em terra firme
A maré vai me levar*

Criei a ladainha acima, no ano de 2011 por ocasião de um festival de ladainhas organizado no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô. Minha inspiração para escrever esta ladainha, com a qual participei do festival, foi uma experiência vivenciada no dia 31 de dezembro de 2004 com Francisco Tomé dos Santos Filho, o Mestre Bigo, ou ainda, Seu Francisco 45, baiano nascido em 1946 na Ilha de Itaparica e discípulo de Mestre Pastinha. Mestre Bigo foi o primeiro mestre de Capoeira Angola que conheci, e penso que falar sobre este encontro neste momento é uma maneira de pedir ajuda ao mestre e à sua sabedoria para a tarefa de abordar a Capoeira Angola no âmbito de uma pesquisa acadêmica.

Convocar Mestre Bigo e relembrar meu encontro com ele, assim como o fiz na PRIMEIRA HISTÓRIA, com Mestre Moa do Katendê, é uma maneira de assumir que quando apresento a Capoeira Angola e reflito sobre ela, faço isso baseada em minha trajetória e em minhas experiências de aprendizado como angoleira, de modo que as concepções que apresento são fruto de vivências em contextos específicos e de nenhuma maneira tenho a pretensão de apresentar minhas perspectivas como único caminho para olhar para a complexidade da Capoeira Angola e nem para vivenciá-la.

Deste modo, antes de voltar à ladainha e contar mais sobre as circunstâncias que me inspiraram a criar “Seu Francisco”, e também antes de refletir sobre o que tais circunstâncias podem nos dizer sobre a Capoeira Angola, gostaria de relatar, já trazendo a narrativa como forma e caminho, parte de minha trajetória como artista e capoeirista e quais foram os caminhos que me levaram a esta encruzilhada que foi o encontro com o Mestre Bigo, ou com a própria Capoeira Angola representada neste momento por sua figura.

Sou atriz, angoleira e contadora de histórias, e foi nessa ordem que as coisas sucederam em minha vida. A curiosidade e primeiras experiências com o teatro aconteceram quando eu ainda cursava o ensino fundamental, e aos treze anos, em meados da década de noventa, ingressei em um curso livre de teatro para iniciantes. Este foi o primeiro passo de uma formação que segue em andamento. Passei por diversas oficinas livres, um curso técnico em teatro, uma graduação em Artes Cênicas.

Pouco tempo depois de iniciar meus estudos em teatro, por volta dos quatorze anos de idade, tive um breve contato com a capoeira. Influenciada por meu irmão mais velho e outros garotos e garotas da Vila Dionísia, bairro onde fui criada na periferia da zona norte da cidade de São Paulo, frequentei por mais ou menos um ano, um grupo de capoeira que ficava próximo à minha casa, o grupo União, fundado por Mestre Biriba³³ em 1985. Apesar de eu não ter dado continuidade à prática da capoeira durante a adolescência, segui em contato com o grupo e com a capoeira.

Anos mais tarde, em 2003, quando eu cursava a graduação em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, um amigo de faculdade me apresentou a Capoeira Angola. Convidada por este amigo, fui muitas vezes à Associação Manacá, localizada no Jardim Sabará, zona sul da cidade, observar os treinamentos e as rodas do núcleo de São Paulo do grupo Semente do Jogo de Angola, fundado 1990 na cidade de Salvador por Mestre Jogo de Dentro e, naquela localidade, coordenado por Fábio Formigão, atualmente também mestre de capoeira. Mestre Fábio Formigão tem sua trajetória de Capoeira Angola trilhada dentro do grupo Semente do Jogo de Angola e é discípulo de Mestre Jogo de Dentro. Mas seu pai é justamente o Mestre Bigo, que residiu por muitos anos no extremo sul da cidade, e muitas vezes estava presente em suas rodas, de modo que foi neste contexto que conheci o mestre.

Frequentei as rodas do Semente do Jogo de Angola eventualmente como observadora por quase um ano, antes de efetivamente começar a praticar Capoeira Angola. Desde então, sempre que vejo Seu Francisco 45 em uma roda de capoeira, ou em sua casa confeccionando artesanatos, berimbaus e caxixis, e contando histórias da capoeira e da vida, me sinto atravessada e capturada por sua presença, que me gera sentimentos, sensações, memórias e imagens, e me emociono com sua sabedoria mandingueira.

A sabedoria dos mais velhos e mais velhas, central nos rituais e processos de ensino-aprendizagem da Capoeira Angola, que se mostra em sua presença íntegra, que resiste existindo e afrontando a condição de subalternidade e invisibilidade imposta aos corpos negros em uma sociedade em que as feridas da colonialidade, como é o caso do racismo, estão abertas e sangrando. Presença que ginga, joga, luta, dança, toca, canta, conta e encanta. Presença impossível de ser ignorada, que inevitavelmente afeta, comunica e atravessa, pessoas, lugares e comunidades. Dessa maneira, carregando em suas capangas a sabedoria da ginga, mestras e

³³ Zairo Aparecido Mendes Silva (Prata-MG, 16 de setembro de 1960 — São Paulo, 27 de janeiro de 1997), conhecido como Mestre Biriba, foi discípulo de Mestre Suassuna.

mestres, ora atacam, ora se esquivam, e subvertem os padrões impostos da colonialidade e suas opressões de raça, classe e gênero.

Dito isso, retorno à ladainha “Seu Francisco” para relatar o episódio que inspirou a criação da mesma e refletir sobre o que esta experiência nos diz sobre a relevância da figura de mestres e mestras no contexto da Capoeira Angola e sobre a importância da oralidade e da narrativa nos processos de ensino-aprendizagem desta tradição.

Em minha formação como angoleira, não faltaram ensinamentos de Mestre Plínio (que é um mestre relativamente jovem dentro do contexto da Capoeira Angola), em seu discurso e em sua prática, sobre a importância da convivência com os mais velhos e mais velhas como fator fundamental no processo de aprendizado desta tradição. Explicito que a convivência neste contexto não se limita às experiências em treinos, rodas ou eventos de capoeira simplesmente, mas abrange o cotidiano, ou seja, o compartilhar momentos da vida com nossos mestres e mestras nos mais distintos contextos. E no âmbito dos aprendizados que se dão através da convivência, a oralidade e as narrativas são instrumentos pedagógicos de grande relevância.

Então, uma aprendiz como eu fica feliz da vida quando tem qualquer oportunidade de passar uma tarde com um mestre ou mestra, seja tomando uma cerveja e fazendo um samba ou visitando sua casa e conhecendo suas/seus familiares, ou ainda ajudando o/a mestre/a com alguma tarefa do cotidiano, etc. Uma significativa experiência que tive neste sentido aconteceu no dia 31 de dezembro de 2004. Neste dia eu levantei de madrugada e passei muitas horas sozinha em uma fila para tomar uma embarcação que é conhecida como “lança” para realizar o trajeto da cidade de Salvador até a Ilha de Itaparica e passar a virada de ano por lá onde encontraria com meu mestre, o Mestre Plínio.

Quando já estava quase chegando a minha vez de tomar a embarcação, avistei Mestre Bigo que estava acabando de chegar e, junto com alguns de seus discípulos, se dirigia ao fim da fila que estava maior ainda do que quando eu havia chegado. Foi quando decidi convidar o mestre para se juntar comigo na fila. Como se tratava de “furar a fila”, pensei que se alguém reclamasse da entrada do mestre eu poderia sair e, neste caso, voltaria outro dia, porque realmente eu já estava há muitas horas esperando. Mas por sorte ninguém reclamou e pouco tempo depois tomamos a lanca com destino a Itaparica.

Nesta travessia pelo mar, que durou aproximadamente quarenta e cinco minutos, percebi que o mestre estava diferente e fortemente emocionado, mas, ao mesmo tempo, sem conseguir falar nada, sem conseguir expressar ou dar vazão à emoção que lhe tomava. Estive algum tempo calada sentindo a travessia, observando o mar, a embarcação e a emoção do mestre, mas quando já estávamos perto de chegar na Ilha de Itaparica eu tomei a liberdade de perguntar ao mestre o

que estava acontecendo. Então ele me contou que havia mais de trinta anos que não pisava em sua terra natal.

A emoção foi tomando conta do mestre de uma maneira, que quando descemos da lancha ele não conseguia seguir para lado algum. Ficou um tempo parado, calado, com o choro embargado. Depois de observar o mestre por alguns minutos, o convidei para sentar e beber algo em um boteco que estava bem diante de nós, do outro lado da rua. A intenção era dar espaço para a emoção do mestre fluir, tempo para respirar, para observar, para estar um pouquinho mais com o mestre, para chegar devagar assim como ensina a Capoeira Angola. Não comemos nada, o mestre não queria comer. Como aprendi a falar no ambiente da capoeiragem, “comemos água”, ou seja, tomamos cerveja e cachaça com caju que é uma “bebida típica” da região.

Nesta ocasião, tive também a oportunidade de acompanhar o mestre em uma caminhada pela ilha. A caminhada elegante do mestre tinha um ritmo bastante lento e muito observador. Se meu corpo esboçasse qualquer movimento de ansiedade ou pressa o mestre logo vinha com um – “Tá com pressa, fia?” – Talvez eu estivesse com um pouco de fome, mas pressa de fato eu não tinha, então o jeito era “comer capoeira” como costumamos dizer no contexto dessa tradição nos referindo ao desejo de aprender e viver esta arte.

Na Ilha o mestre encontrou muitas pessoas (a maior parte delas bem mais velhas do que ele) que o reconheceram e o chamavam de Bigo, que é seu apelido de infância, ou de Francisquinho. Ele lembrava de cada uma dessas pessoas, foi uma experiência de muitas memórias e histórias. Eu só escutava e observava com o encantamento típico de quem estava dando os primeiros passos no mundo da Capoeira Angola.

Eu não conhecia Itaparica e, apesar de estar em uma viagem de férias, seguramente a escolha de ir para a ilha passar a virada de ano tinha muito mais a ver com o meu desejo de aprender capoeira convivendo com Mestre Plínio, do que com o desejo de conhecer novas praias, ainda que eu goste muito de fazer isso. Então foi neste contexto que eu conheci aquela terra onde nasceram vários capoeiristas, sambadeiras e sambadores³⁴ dos quais eu já tinha escutado muito o meu mestre falar, como o já citado Mestre Gérson Quadrado e sua irmã Mestra Aurinda do Prato³⁵, sambadeira e sacerdotisa de candomblé, e também Mestre Gaguinho, que eu já tinha tido a oportunidade de conhecer nas rodas do CCAASS. Itaparica também é a terra

³⁴ Sambadeiras e sambadores são as/os cantadoras/os, tocadoras/os e dançarinas/os do Samba de Roda.

³⁵ Aurinda Raimunda da Anunciação, Mestra Aurinda do Prato, sambadeira e sacerdotisa de candomblé da Ilha de Itaparica.

de Maria Felipa de Oliveira, heroína na luta de independência da Bahia em 1823, à quem se associa a identidade de uma lendária capoeirista conhecida como “Maria Doze Homens”.

Quando cheguei à casa onde meu mestre estava hospedado juntamente com sua família e com outras alunas e alunos do CCAASS, fui surpreendida com a presença de outro mestre de extrema relevância na história da Capoeira Angola, Mestre Ananias, que eu também já tinha tido a oportunidade de conhecer nas rodas semanais do CCAASS em São Paulo, e que nessa época tinha pouco menos de oitenta anos e ainda jogava capoeira. Nesta mesma viagem tive também a oportunidade de ir à uma roda de capoeira que contava com a presença de Mestre Gérson Quadrado.

As histórias, memórias e encruzilhadas são muitas e eu poderia seguir relatando muitas passagens desta viagem, no entanto, acredito que a experiência vivenciada com Mestre Bigo já apresenta aspectos que pretendo discutir neste momento sobre a importância da figura de mestres e mestras na Capoeira Angola e como estes/as, através das narrativas e da performance da oralidade ensinam os fundamentos da capoeira e transmitem o legado da ancestralidade africana.

Até hoje, na maior parte das vezes que encontro com Mestre Bigo, ele me conta esta história que vivemos juntos, ou aproveita minha presença como uma testemunha para contar esta história para outras pessoas. O jeito que ele tem de contar me faz reviver esta experiência com muita intensidade, e mesmo já tendo escutado e visto o mestre narrar essa história muitas vezes, eu não sei contar do jeito que ele conta, e talvez por isso eu tenha feito a ladainha com a qual o presenteei, buscando também o meu jeito de contar.

Mas fato é que esta maneira de narrar histórias para transmitir fundamentos, celebrar a vida e os encontros, lembrar quem somos e de onde viemos, cultivando a ancestralidade africana no imaginário coletivo e também vislumbrando a criação de novos imaginários, está fortemente presente na Capoeira Angola. E esta pesquisa de mestrado olha para esse corpo-voz limiar de mestres e mestras, que em suas performances da oralidade, através de narrativas, criam fendas no presente e nos colocam em contato vivo com a ancestralidade, buscando elementos que possam contribuir para o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores narradores que estejam engajadas/os com a criação de performances negras.

A performance da oralidade e as narrativas na encruzilhada da Capoeira Angola

Reconhecendo a força e a importância da narrativa nas culturas tradicionais, pesquisadoras do NuPICC, grupo de pesquisa do qual faço parte, já citado anteriormente, utilizaram este elemento próprio das poéticas populares como recurso metodológico em suas pesquisas, buscando um caminho para se relacionar com manifestações expressivas tradicionais no âmbito de uma escrita acadêmica.

Desta maneira, na tese de doutorado “O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea” Silva (2010), a autora utiliza uma narrativa semificcional para apresentar os dados de sua pesquisa de campo e a relevante experiência de vida que possui com a Capoeira Angola e os sambas de umbigada. Neste estudo, já comentado na SEGUNDA HISTÓRIA, as histórias vividas pelo personagem José Firmino da Silva narradas por sua neta, personagem que revela o ponto de percepção e as experiências da própria autora, apresentam os elementos que fundamentam a hipótese central de sua pesquisa, a saber, a afirmação de que na performance ritual da Capoeira Angola e dos sambas de umbigada existe um corpo limiar.

José Firmino da Silva é um personagem inspirado na figura de velhos mestres de capoeira e de outras manifestações da cultura popular brasileira os quais a autora conheceu e teve a oportunidade de conviver e aprender. Em virtude de eu haver conhecido e compartilhado muitos dos ambientes de Capoeira Angola que fizeram parte do campo vivido da autora, vale lembrar, também orientadora deste projeto de pesquisa e parceira de Núcleo Coletivo 22, ao ler a narrativa de Seu Firmino, consigo perceber e me emocionar com certas características ou dizeres deste personagem que me remetem diretamente a alguns mestres com os quais também pude conviver e aprender, como é o caso do próprio Mestre Bigo, que sem dúvida foi uma das inspirações da autora quando criou Seu Firmino, mas também outros mestres como Mestre Ananias, Mestre Gaguinho, Mestre Moa do Katendê e Mestre Plínio.

Acredito que existem entrelinhas contidas na narrativa “José Firmino da Silva”, que dificilmente serão percebidas ou decifradas por uma leitora ou leitor que não tenha uma experiência com a Capoeira Angola, ou mesmo com os mestres, ambientes e contextos que inspiraram Silva (2010). Penso que estes detalhes que posso perceber e as leituras que posso fazer em virtude de minhas vivências com a Capoeira Angola podem contribuir para a discussão que pretendo realizar nesta investigação sobre a performance ritual da Capoeira Angola e performance da oralidade de mestres e mestras contida nela.

Neste sentido, para pensar a Capoeira Angola já em relação com a narrativa, do mesmo modo que trouxe o corrido de Mestre Moa do Katendê, a ladainha “Seu Francisco” e algumas experiências com Mestre Bigo, convoco agora a narrativa de Seu Firmino. Informo que, com o intuito de trazer maior fluidez ao texto, os trechos de “José Firmino da Silva” não serão formatados de acordo com as regras da ABNT para citações, e aparecerão no corpo do texto com a fonte em itálico.

Como dito anteriormente, a narrativa de Seu Firmino conta que o mesmo teve o “corpo fechado” por um feiticeiro Kimbundo durante a travessia forçada do continente africano para o Brasil colonial escravocrata. Em função do feitiço o velho estaria com quase quatrocentos anos de idade e este era um segredo que carregava por toda a vida. Partindo desta metáfora, as experiências vividas pelo velho mestre, contam a história dos negros e negras no Brasil, a partir da perspectiva de um homem negro, que ao longo de sua longa vida realizou distintos movimentos migratórios pelo território brasileiro, participando e atuando na criação de distintas manifestações culturais de resistência como os sambas de umbigada e a capoeira, em variados momentos históricos e políticos.

“Também não posso imaginar como em tantos anos, séculos até, Seu Firmino manteve seu segredo sem ser percebido. As sucessivas mudanças de cidade forjadas no pretexto, de certa forma real, de busca de novas possibilidades de sobrevivência devem ter colaborado com o mistério.

Assim, pulando de galho em galho, o caçador que virou escravo, virou e desvirou quilombola, virou sem-terra e, ainda antes de virar pedreiro, virou estivador.

Essa parte da vida do caçador, quer dizer, do estivador, não é tão misteriosa assim. São lembranças que ele gosta de lembrar. Embora nunca mencione as datas dos acontecidos, o velho sempre conta que foi no cais do Porto de Salvador que ele conheceu a nata da capoeira e que se fez na arte da mandinga.”

A ideia de que “se fez na arte da mandinga” é interessante para pensarmos o ritual da Capoeira Angola estabelecendo relações com a noção de Performance Negra, buscando compreender a presença da narrativa e o poder que ela tem de criar encruzilhadas no contexto da Capoeira Angola através do corpo-voz limiar de capoeiristas, sobretudo de mestres e mestras.

Olhar para a presença e força da narrativa em sua relação com o corpo, passa pelo entendimento de que nas Performances Negras Tradicionais as palavras não se separam da ação e também pela compreensão da noção de narrativas dançadas desenvolvida por Silva e Hartmann (2019) que entendem que nestes contextos o corpo em movimento narra uma relação com a ancestralidade africana, que por sua vez dá sentido ao movimento.

O conceito de performance negra, é tomado agora a partir dos estudos de Flávia Cristina Honorato dos Santos (2019), os quais tive acesso através do NuPICC, do qual a autora também é integrante. Na dissertação de mestrado desta pesquisadora as performances negras são compreendidas como:

[...] manifestações nas quais, africanos e seus descendentes, usam da memória (individual e coletiva) para (re)contar e (re)inventar suas histórias e sua cultura, embora a questão da negritude, como identidade política, seja mais uma questão da diáspora do que da África Negra.

Assim, podemos definir performance negra como acontecimentos ou comportamentos organizados que se manifestam criando, em quem performa ou em quem presencia, uma imediata conexão com a ideia de negritude, que aqui deve ser entendida como sinônimo de identidade negra. (SANTOS, 2019, p. 27)

Existem muitas narrativas contidas na performance ritual da Capoeira Angola que tanto nos contam de uma relação mítica e orgânica com a ancestralidade africana, como falam também das resistências e lutas a serem travadas na sociedade contemporânea. Como um reflexo da amplitude deste contexto, também são muitas narrativas dentro da história “José Firmino da Silva”. Em uma primeira instância, a narradora é a neta de Seu Firmino, que conta alguns dos momentos que viveu com seu avô, mas ela narra também as histórias que ouviu do velho, sobretudo uma de um caçador africano que foi capturado e trazido forçadamente para ser escravizado em terras brasileiras. A história do caçador é a própria história do velho que, como não podemos esquecer, tinha o “corpo fechado” e já estava por completar quatrocentos anos.

Em alguns momentos, ao contar as histórias que ouviu de seu avô, o mesmo ganha voz na narrativa e com este artifício somado à riqueza de detalhes da narração a neta/autora dá vida ao jeito de contar, ou seja, à performance da oralidade do velho que através da memória reconta e reinventa a própria história, transmitindo o legado de sua ancestralidade africana para sua neta e seus netos.

“O velho, com o olhar transitando por dentro dos nossos olhos, contou com detalhes a história de um caçador, que quando se preparava pra dar o bote na caça que serviria de oferenda para os mortos, viu a luz se apagar. A coronhada na cabeça de fato o tinha deixado zonzinho, mas o balanço, a tontura e o enjojo eram mesmo do barco.

O caçador caçado, com a visão um pouco turva pôde reconhecer sua desgraça pelo cheiro. Vômito, suor, urina, fezes, carniça... O homem ainda pôde se lembrar da obrigação que deixou por fazer antes de se entregar à morte.

Lembro-me bem de não ter compreendido como um homem que havia morrido poderia trabalhar no canavial. Hoje compreendo que esse significado da morte estava além de minha

compreensão. Mesmo que fantasiasse, não conseguiria relatar o trajeto do homem caçado com a riqueza de detalhes que o fez Seu Firmino.

Senti que não poderia conter a urina, quando o velho, de supetão, se levantou e investiu para cima da gente, a fim de simular as chicotadas a que o caçador foi submetido. Imaginei que isso devia doer muito mais do que as lambadas que a mãe nos dava com a espada de São Jorge.

Quando vovô tornou-se a sentar, ofegante por causa do esforço da mimese, interrompeu a narrativa para recuperar o ar. Nesse momento vi uma única gota d'água rolar pelo rosto do ancião. [...]

Seu Firmino prosseguiu, em suas próprias palavras, reconstruindo a rotina do caçador escravizado. Mesmo sendo eu apenas uma menina amedrontada, pude perceber a veracidade do que estava sendo dito. [...]

Qual não foi o meu alívio quando o mano velho levantou-se em desespero, com a bermudinha toda molhada gritando pela mãe. Eu e o caçula só fizemos copiar. A mãe ralhou com o velho, foram semanas de xixi na cama todos os dias.

O velho que nunca dava o braço a torcer irritou-se: “Onde já se viu criança mole desse jeito, que só de ouvir falar das agruras da vida, esmorecem. É bom mesmo esses cafiotos ouvirem essas histórias, para aprenderem a dar valor à boa vida que tem.”

Retomando os elementos que estruturam o ritual da roda destaque que, como mencionado anteriormente, a performance ritual da roda de Capoeira Angola é instaurada pela palavra, ou seja, pelo grito de “Iê” ao som do berimbau, que pede força, axé e a atenção de todas/os.

A palavra, que instaura a roda e contem axé, ocupa um lugar bastante importante na performance ritual da Capoeira Angola, estando presente no contexto da musicalidade e também na fala de mestres e mestras, que podem acontecer a qualquer momento, seja antes do início da roda, em algum intervalo entre os jogos, ou ao final do ritual. Como sabemos a palavra está diretamente relacionada ao poder, e a capacidade de verbalização de seus conhecimentos sobre os fundamentos e histórias da capoeira é uma das particularidades que caracteriza grande parte dos mestres e mestras.

Durante estes momentos de fala de mestres e mestras nas rodas, muitos podem ser os assuntos abordados, mas um tema bastante recorrente é justamente a ancestralidade da Capoeira Angola, a capoeira dos tempos passados e o que o passado pode ensinar ao presente.

Seu Firmino conta que nesse período a capoeira podia ser brincadeira, mas que por vezes era muito violenta, principalmente em Salvador. Conta que foi com Seu Pastinha que a

coisa começou a mudar, ficou mais bonita, mais organizada, deixou de ser simplesmente luta pra virar ritual e filosofia de vida.

Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista. A capoeira é amorosa, não é perversa. É um hábito cortês que criamos dentro de nós, uma coisa vagabunda. (Mestre Pastinha)

Recorro novamente às minhas experiências e ao relato de meu processo formativo como angoleira. Iniciei efetivamente minha prática como capoeirista no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, fundado e liderado por Mestre Plínio. Nas rodas do CCAASS, que acontecem todas as noites de quinta-feira na cidade de São Paulo desde 1993, pude, ao longo dos anos, conhecer vários mestres e mestras de Capoeira Angola e encantar-me com a maneira que eles e elas têm ao jogar, tocar, cantar, contar histórias, ou simplesmente estar no mundo. Essa presença íntegra, que convoca a presença de todas, e que na capoeira aprendi a chamar, dentre outras coisas, de axé, é na minha visão de aprendiz, o que me faz reconhecer uma mestra ou um mestre.

Para compreender melhor a noção de encantamento a que me refiro quando falo de meu olhar para as mestras e mestres e para o ritual da Capoeira Angola como um todo, recorro a Oliveira (2005 p. 259-260) que ao abordar este conceito afirma que “Encantamento tem a ver com olhar. O olhar encantado constrói um mundo encantado.” O autor ainda diz que “O encantamento é uma atitude de alteridade. Ninguém se encanta sozinho, ninguém encanta ninguém, encanta-se sempre em coletividade.”

Acredito que a já referida presença mandingueira de mestras e mestres, mobilizadora de emoções, pensamentos, reflexões, memórias e ancestralidades, foi a principal responsável por meus primeiros encantamentos pela Capoeira Angola e desejos de pertencer a este mundo. Paralelamente a isso, fui sensibilizada por outros encantamentos: a musicalidade, a dança, a luta, o jogo, a teatralidade, ancestralidade africana, a mandinga... Enfim, essa complexidade de estímulos, símbolos e mistérios que constituem a Capoeira Angola que, como já explicou bem Mestre Pastinha, “...é mandinga, é manha, é malícia, é tudo que a boca come”³⁶.

Retomando a narrativa de Seu Firmino, após muitos anos de trabalho na cidade de São Paulo, o velho se aposenta e retoma suas atividades culturais como a capoeira e o samba de roda após conhecer um jovem estudante de antropologia e capoeirista, Gabriel Moretti, que passa a acompanhar Seu Firmino com o intuito de realizar a pesquisa de campo para seu

³⁶ Antonio Carlos Muricy. **Pastinha! Uma Vida Pela Capoeira**, vídeo documentário, 1988, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI Acesso em 17 abr. 2020.

trabalho de conclusão de curso e convida o velho para visitar o espaço onde treinava capoeira. Gabriel e seus amigos, com os olhares encantados diante da presença e sabedoria de Seu Firmino, passaram a ser os seus discípulos.

“Um dia Gabriel o convidou para visitar a aula de capoeira que fazia. Seu Firmino se arrumou como quem vai à missa. Até chapéu e sapato branco colocou. Não quis saber de conversa... Queria ver a “vadiação”, que se desenrolava aos trancos... Um Iê, seco e penetrante, invadiu a sala e a bateria - constituída por um berimbau, um pandeiro e um atabaque - foi interrompida como panelas que caem em desarmonia. Todos olharam para Seu Firmino, que perguntou para o tocador de berimbau: “Quem foi seu Mestre?” O instrutor, um paulista que morou na adolescência em Salvador, ensinava o que sabia para um grupo de amigos, não tinha mestre.

Seu Firmino se sentiu incomodado e começou a resmungar. A turma “do deixa disso” tentou intervir, argumentando que existiam muitos tipos de capoeira e que as intenções do instrutor eram boas. Mas para o velho não tinha nada disso: ou era do jeito certo ou estava errado. Para o grupo de patrícios de Gabriel, não houve constrangimento. Estavam todos hipnotizados pela negrura e firmeza de Seu Firmino.

[...]

Ao grupo o Mestre ensinou a arte da mandinga e ainda o samba de roda, que sempre procediam às rodas de capoeira. Por essa via, Seu Firmino entrou em contato com outros grupos e outros mestres de capoeira. Alguns até velhos conhecidos, que se impressionaram como a capacidade do velho em permanecer novo. Teve até mestre que saiu dizendo que o homem tinha feitiço, que era mandingueiro. Porém, isso não foi suficiente para quebrar seu segredo. Todo mundo achou que se tratava de alguma metáfora, pois, na capoeira, “quem não pode com mandinga não carrega patuá”.

A elegância que se expressa no modo de se vestir, falar, jogar, caminhar e estar no mundo de maneira geral, sem dúvida é uma marca dos mestres e mestras que pude conhecer. Chapéus, sapatos e roupas muito bem alinhadas, cada qual no seu estilo, compõe suas performances e estes elementos sem dúvida exercem grande influência nos discípulos e discípulas, que ao longo do anos vão construindo e definindo suas performances a partir da referência das/os mais velhas/os. Também na maior parte dos grupos de Capoeira Angola alunos e alunas utilizam uniformes para pra treinar e frequentar as rodas. A vestimenta típica das/os angoleiras/as é constituída de calçados (tênis ou sapatos), calça comprida, cinto e camiseta ou camisa que deve ser colocada para dentro da calça.

O incômodo de Seu Firmino ao se deparar com uma bateria que não se adequava aos fundamentos que ele havia aprendido nos tempos de estiva em Salvador me remeteu à exigência da maior parte dos mestres e mestras que conheci com relação à bateria, que é um dos elementos que caracterizam a Capoeira Angola e que inclusive a diferencia de outras vertentes da capoeira.

A dimensão do jogo na performance da Capoeira Angola está presente em distintas relações que são estabelecidas entre todos e todas que participam do ritual, no entanto o jogo corporal entre duas pessoas no centro da roda, o jogo de capoeira, que em sua complexidade, ao mesmo tempo em que é jogo, é também luta e dança, assume um lugar de extrema importância e centralidade no ritual da Capoeira Angola. Escutei algumas vezes de Mestre Plínio que é a própria presença da bateria que contribui para o caráter de jogo da capoeira, que na ausência desta se configuraria em luta, como era o caso da capoeira praticada pelas malhas cariocas no século XIX. Ainda segundo Mestre Plínio, em depoimento dado ao documentário curta metragem “Capoeira Angola: Mito e Magia”, a ginga, passo que é base para toda a movimentação do jogo, é um passo mágico, um exercício de mandinga, típico do/a mandingueiro/a.

A partir do entendimento de que a mandinga é um elo importante da movimentação da/o angoleira/o com a ancestralidade africana e que, de acordo com Silva e Hartmann (2019), esta ancestralidade cria sentidos para o movimento dançado, penso que o corpo limiar de capoeiristas durante o jogo na roda de capoeira, em relação com o canto, os berimbaus, pandeiros, atabaque, reco-reco e agogô, também narram suas histórias de vida e memórias ancestrais criando a narrativa do jogo, que também pode ser pensada em termos de dramaturgia.

Performances negras? Que história é essa?

Retomo agora minha trajetória como artista e angoleira no intuito de ampliar o debate sobre Performance Negra e discutir como uma Performance Negra Tradicional como a Capoeira Angola pode potencializar o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores narradores que estejam engajadas/os com a criação de Performances Negras Contemporâneas. Neste sentido é necessário dizer que quando me refiro às Performances Negras Tradicionais tenho em conta a reflexão apontada por Silva e Hartmann (2019, p.93). De acordo com as autoras, “[...] há que se considerar que as Performances Negras Tradicionais estão vivas e ativas na contemporaneidade; isto é, não são artefatos de um passado esquecido e saudoso.”

Logo nos primeiros meses de minha vivência na capoeira pude perceber as muitas convergências entre a arte da mandinga e o teatro, entendendo que esta prática seria muito importante na continuidade de minha formação como artista da cena e iniciando um caminho de entrelaçamento entre as duas expressões artísticas em minha atuação profissional como atriz e arte-educadora. O que parece ser também a concepção de Oliveira e Silva (2017, p. 151):

E por que ou para quê utilizar a experiência com a prática da capoeira voltada para a preparação corporal e processo de criação do atuante? Bem, sabemos que as formas/fôrmas que o corpo assume a partir de treinamentos e vivências diversas não são em hipótese alguma neutras, em cada técnica uma estética e em cada estética uma ética. Ao buscarmos a capoeira como preparação para o artista da cena, buscamos uma identidade afro-brasileira e valorização das culturas populares brasileiras como manifestações estéticas que afirmam um discurso político pós-colonial. (OLIVEIRA; SILVA, 2017, p. 151)

No sentido das reflexões apontada pelas autoras, sobre a utilização da capoeira como aporte para o trabalho de criação em Artes Cênicas, gostaria de destacar neste momento que, além de instrumentalizar meu trabalho artístico a partir de aspectos técnicos, poéticos e simbólicos, que pude desenvolver através da prática da Capoeira Angola, fazem parte deste processo outros aprendizados. Descobertas imprescindíveis, que me foram possibilitadas por esta vivência, e que transformaram minha vida como um todo, e por consequência meu trabalho artístico.

Sem sombra de dúvidas, a “descoberta” mais contundente e transformadora que a Capoeira Angola trouxe para minha vida e conseqüentemente para minha arte, foi a descoberta da minha não branquitude e o reconhecimento de uma ancestralidade africana. Me compreendo uma mulher negra, de pele clara, nascida de uma relação inter-racial, mas antes de minha chegada à Capoeira Angola, a despeito de que o racismo estrutural de nossa sociedade já havia

batido em minha porta muitas vezes, eu ainda não tinha tido a possibilidade de reconhecer-me como mulher negra.

Obviamente, este reconhecimento, que foi como um renascimento, transformou muitos aspectos de minha vida e me trouxe muitas perguntas e desejos. Algumas das perguntas importantes que pude me fazer a essa altura foram: que teatro estou fazendo? Que histórias estou contando, e de que modo? Afinal, toda a minha formação, escolar e artística, antes de meu encontro com a Capoeira Angola, me havia privado de referenciais não eurocêntricos. Pelo visto, a neta de Seu Firmino e suas/seus colegas estudaram em escolas parecidas com as que eu estudei...

“Para o alívio da criançada, que se retorcia com a dramaticidade do Seu Firmino, os homens chegam ao Quilombo de Cachoeira. Mas o que é um quilombo? Nós perguntávamos e nos respondíamos inquietos, simulando respostas. Seu Firmino se arretou com o barulho e nos perguntou impaciente para que diabos íamos à escola. Que deveríamos perguntar à professora o que era um quilombo e que a história estava encerrada.

A professora, sem muito entusiasmo, disse qualquer coisa sobre um lugar que os negros fugidos se escondiam, não conseguindo deixar claro para pequenos curiosos a importância dos quilombos na formação cultural do povo brasileiro. Isso porque eram espaços em que os negros podiam resgatar suas matrizes culturais africanas e reinventá-las, ao confrontá-las com experiências étnicas diferentes, inclusive no que diz respeito ao contato com os indígenas e brancos”

Sinto que a partir deste renascimento, que foi meu encontro com a Capoeira Angola, iniciei um processo em minha atuação profissional como artista e educadora que segue em andamento, que é o de contar as histórias que não me contaram, histórias como as que Seu Firmino contava à sua neta e netos e às suas/seus colegas de escola e que, sem dúvida, fizeram muita falta em minha infância, adolescência e início de minha vida adulta. Tal processo, o de busca pelo conhecimento e pelas referências que me foram negadas, em razão das bases coloniais, patriarcais e racistas que estruturam nossa sociedade, é um caminho longo a ser trilhado, onde encontro muita beleza, muita poesia, muita sabedoria, muitos mistérios e também muita dor. Mas certamente é um caminho que se desfruta e que tem como objetivo o próprio caminhar. Afinal, como sempre diz Mestre Bigo, “angola é longe, minha filha...”

Eu poderia dar muitos exemplos e contar outras histórias sobre minha formação escolar baseada em referenciais colonizadores, brancos, masculinos, europeus ou estadunidenses, mas neste momento vou me limitar a um exemplo apenas, que me parece bastante simbólico. Gostaria de chamar atenção aqui ao fato de que, mesmo havendo cursado disciplinas sobre a

história do teatro brasileiro durante minha graduação, em nenhum momento o TEN - Teatro Experimental do Negro³⁷ fez parte do currículo de qualquer disciplina de meu curso que teve quatro anos de duração (2002 à 2005).

Uma das muitas consequências do racismo estrutural em minha formação, foi um sentimento de inadequação de meu corpo ao ofício de atriz, que perdurou por muitos anos. De fato passei muitos anos me considerando uma atriz medíocre, sem entender de onde vinha este sentimento e também sem entender de onde vinha o meu desejo de continuar nos palcos, nas ruas, nas praças, nas casas, nas bibliotecas, nos centros culturais, nas escolas, e em tantos outros lugares e contextos em que já estive em cena nos últimos vinte e cinco anos.

Era como se meu corpo e minha existência não se encaixassem nos textos teatrais, nem nas histórias que eles contavam, nem na maneira de encená-los, nem nos personagens que me pareciam interessantes, nem no tipo de música que se deveria aprender a cantar, nem se quer na maneira “adequada” de caminhar em cena.

Nas palavras de Santana (2017, p.71) “As formas de Performance Negra, na sua amplitude e variedade, são pedras fundamentais na resistência. Um interstício entre arte e atos de resistência. Recuperação da autoestima, do orgulho de ser negro, do incentivo à mudança de lugar e posição”. Neste sentido, compreendendo a Capoeira Angola como Performance Negra Tradicional, e reconhecendo que através dos processos vivenciados na capoeira pude reconhecer-me e afirmar-me como uma mulher negra, percebo que ao encontra-me com a arte da mandinga, sou incentivada a mudar de lugar e posição, transformando radicalmente meu modo de ser e estar no mundo e a arte que produzo. Foi no meio da capoeiragem, nas rodas, na performance da Capoeira Angola, que comecei a compreender e ao mesmo tempo me libertar da sensação insistente de “inadequação” sobre meu corpo. Tudo isso foi e tem sido uma libertação e tanto!

³⁷ “Fundado em 1944 na cidade do Rio de Janeiro por Abdias Nascimento (1914-2011), o TEN é categorizado como uma organização político-estética e artística que desenvolvia ações como mecanismo de valorização da cultura e da pessoa negra brasileira. Nossa hipótese é fundamentada pela ideia de que o TEN criou mecanismos para que a população negra articulasse e criasse meios para se mostrar presente nos palcos teatrais, nas produções acadêmicas, no mercado de trabalho, na vida social, assim como afirmar sua identidade racial.” (SILVA, 2018, p. 09)

Ainda parte dessa história: Menina, quem são suas mestras?

Uma concepção bastante conhecida e difundida dentro da Capoeira Angola é a de “grande roda” e “pequena roda”, fazendo referência à ideia de que na roda de capoeira podemos nos preparar para a “grande roda”, que seria a vida em si mesma. Deste modo, é muito comum que nós capoeiristas façamos análises sobre a sociedade de maneira mais ampla a partir de nossas experiências na “pequena roda”, e vice-versa.

E em nossa “pequena roda” há muito espaço para encantamentos, sonhos, lutas e transformações, mas pouco espaço para ilusões a respeito das distintas opressões sociais que, quando estão na “grande roda”, muito provavelmente serão encontradas na “pequena roda” também. Então, a despeito de considerar que a experiência da Capoeira Angola em minha vida é, e sempre foi, primordialmente uma experiência de exercício da liberdade, a opressão do sistema patriarcal predominante em nossa sociedade, através de distintas práticas machistas também atravessaram e atravessam minha experiência não apenas na grande, mas também, na pequena roda.

Neste sentido gostaria de fazer agora alguns apontamentos que me parecem importantes para a compreensão de alguns posicionamentos políticos deste trabalho. Não há como negar, que a despeito da escolha explicitada em minha escrita de não invisibilizar a presença das mestras e das mulheres, de modo geral, na Capoeira Angola, o número de mestras com as quais pude conviver e aprender capoeira até hoje não se compara ao número de mestres, por ser significativamente inferior. Minhas referências nesta manifestação são majoritariamente masculinas e acredito que isso está explícito no relato sobre minha trajetória realizado até agora.

Nos meus primeiros anos de prática, destaco a importância de Mestre Janja, referência de mais velha com a qual tive contato desde o primeiro ano de vivência na Capoeira Angola, e também de Mestre Ritinha³⁸ com quem tive uma oportunidade de aproximação, convivência e aprendizado, estabelecendo um vínculo de amizade durante uma de minhas passagens pela cidade de Salvador. Desde que comecei a praticar Capoeira Angola vejo um movimento crescente na problematização das questões de gênero e várias mestras foram reconhecidas como tal nestes anos, quando não por seus mestres, pela própria comunidade da capoeira, de modo que esta é uma realidade que está em latente transformação no ambiente da capoeiragem.

³⁸ Rita de Cássia Santos de Jesus, (Salvador, 21 de novembro de 1962 – Salvador, 21 de Janeiro de 2019), Mestre Ritinha iniciou sua prática em Capoeira Angola em 1983, na academia do Mestre João Pequeno no Forte Santo Antônio na cidade de Salvador.

A lógica patriarcal e machista da sociedade, que se faz presente na Capoeira Angola, trouxe inúmeras contradições, conflitos e dificuldades em minha formação como angoleira que podem ser discutidas, por exemplo, quando destaco a importância da convivência com as mais velhas e mais velhos, já discutida anteriormente. Não há dúvidas de que o acesso a esta convivência com um mestre mais velho se dá de maneira muito mais fácil e fluida para os aprendizes homens do que para as mulheres, uma vez que o machismo é muitas vezes um mediador importante nas relações entre mestre e discípula.

“Não insisti no propósito de Seu Firmino continuar com histórias, pois minha mãe disse que ele nunca muda de ideia. Mas a partir daquele dia passei a ser o rabo dele... Era assim que ele me apresentava, completando a frase: “Aonde eu vou, ela vai atrás!”

Passei a acompanhá-lo onde quer que fosse: às sextas-feiras no boteco que rolava um samba, aos sábados nos terreiros de culto de orixás ou nksis, onde tudo terminava em samba de caboclo, e no domingo à tarde na roda de capoeira da República, que se transformava em um grande samba de roda.

Como se fosse possível, por meio da convivência, arrancar da sua alma a continuação da história do caçador, passei a criar minhas próprias narrativas.”

É curioso pensar que na narrativa de Seu Firmino, ainda que sua neta estabeleça com ele este vínculo de mestre e discípula, a mesma não aparece na história como aprendiz de capoeira do velho mestre. E talvez, ainda que fosse o xodó do velho, esta não seria uma empreitada tão simples para a neta caçula, como seria para seus irmãos homens.

Outro importante desafio que nós mulheres enfrentamos em nossas caminhadas na capoeiragem é o acesso ao berimbau. Em muitos espaços de Capoeira Angola os berimbaus seguem sendo tocados primordialmente por homens em seus exercícios de poder, bastante naturalizados em nossa sociedade, desfrutando, uns com mais e outros com menos consciência, dos privilégios que o patriarcado lhes garante. Também é comum que este exercício de poder de grande parte dos homens venha acompanhado de uma defesa do discurso meritocrático, somada a uma total falta de consciência das questões relacionadas à condição das mulheres em nossa sociedade e também à justificativas que se utilizam de visões engessadas sobre tradição na Capoeira Angola.

Diante de tudo isso, em muitos contextos, para nós mulheres tocarmos berimbau em uma roda, precisamos muito mais do que estudar berimbau e ter vontade de tocar. É preciso muita manha, malícia, mandinga, coragem e, sobretudo, o desenvolvimento de uma consciência sobre as distintas práticas de opressão machista presentes no ambiente da capoeira, acompanhada de um posicionamento feminista perante estas opressões. E não foi, e até hoje

não é, diferente comigo. Foram alguns anos de minha vivência na capoeira até que eu pudesse acreditar que era capaz de armar um berimbau. Não sei quantos anos mais para acreditar que era capaz de cantar e tocar o berimbau em uma roda de capoeira, e mais alguns anos para que o berimbau gunga, símbolo tão importante para nós capoeiristas, chegasse em minhas mãos durante uma roda.

E foi assim, no dia-a-dia de treinos e rodas, ao lado de minhas camaradas, que a Capoeira Angola, depois de me fazer a “chamada” para o reconhecimento e afirmação de minha negritude, me chama também para uma consciência e prática feminista. Chamada que, sem dúvida, para além de transformar profundamente minha vivência na Capoeira Angola, também modifica as estruturas de minha vida e, por consequência, da arte que produzo.

Conforme já mencionado, percebo que esse despertar para reflexões e práticas que problematizam as questões de gênero no contexto da Capoeira Angola tem tomado força nos últimos anos e, inclusive, em alguns contextos se adotou a expressão “feminismo angoleiro”. Tal prática, que nasce no dia-a-dia dos movimentos de angoleiras em treinos, rodas e eventos de Capoeira Angola, atualmente está também sendo discutida por algumas pesquisadoras no ambiente acadêmico. Raquel Gonçalves Dantas (2020), discute como o feminismo angoleiro ressignifica o cotidiano de angoleiras e angoleiros:

O feminismo angoleiro ressignifica, cotidianamente, os aspectos da tradição que não acompanharam as transformações contemporâneas sobre os direitos e as conquistas das mulheres na sociedade atual. Evidentemente, este enfrentamento não provoca mudanças sem tensionamentos e crises durante o percurso. (DANTAS, 2020, p. 157)

As lutas, conquistas feministas e a crescente presença das mulheres, ainda que enfrentando constante resistência, têm modificado e dado novos contornos à performance da Capoeira Angola. Tais mudanças podem ser vistas, dentre outros fatores, no aumento da presença de mulheres nas baterias das rodas de distintos grupos e eventos. O crescente número de trabalhos de Capoeira Angola coordenados por mulheres também têm alterado bastante o cenário angoleiro. As mudanças em curso na performance do ritual da Capoeira Angola que estão sendo geradas a partir das problematizações das questões de gênero também são discutidas por Dantas:

O cantar e o tocar são ações que têm possibilitado a construção da autonomia de mulheres. Elas têm ocupado as baterias de rodas de capoeira não mais apenas nos instrumentos secundários, mas no berimbau principal (o gunga) e no atabaque. Esta conquista do feminismo angoleiro tem refletido na produção de novas canções, ladainhas e corridos. Além de composições escritas por

mulheres, capoeiristas antigas têm aparecido em versos, contribuindo para novas narrativas da capoeira. (DANTAS, 2020, p. 31)

Foi na Academia de Capoeira Angola Ilê Axé³⁹, grupo fundado e liderado por Mestre Bigo, que eu toquei berimbau em uma roda de capoeira pela primeira vez em minha vida. Na ocasião eu estava tocando o reco-reco, quando Seu Francisco 45 me pediu que eu fosse para o berimbau. Mas como eu em princípio neguei seu pedido, ele literalmente me pegou pela mão e me levou carinhosamente até o gunga. Obviamente, eu não carregava um dobrão (espécie de moeda utilizada para tocar o berimbau), porque naquela época jamais imaginaria que iria tocar o berimbau na roda, então o mestre aproveitou para rir um pouco de mim com seu jeito de tirar sarro de tudo, mas pediu para um de seus discípulos que me emprestasse o dobrão, e completou dizendo que o dobrão é a identidade da/o angoleira/o e que a gente não pode sair de casa sem identidade.

Mas mesmo “sem pensar nem imaginar”, como diz um popular verso de música de capoeira, eu estava minimamente preparada para o desafio lançado por Mestre Bigo. Afinal eu treinava tocar o berimbau já havia alguns anos, em minha casa e também nas aulas com Mestre Plínio no CCAASS. Aliás, vale mencionar que Mestre Plínio é um exímio tocador desse instrumento, tendo uma metodologia própria de ensino e uma sensibilidade musical bastante refinada. Sua técnica e poesia tocando o berimbau e cantando/versando capoeira sempre me inspiraram e emocionaram muito, sendo sem dúvida uma referência de extrema importância em minha formação.

Outro fator que contribuiu significativamente para o desenvolvimento de meu aprendizado com o berimbau nos primeiros anos de minha vivência com a capoeira foi o teatro. Eu queria e sentia que era importante tocar berimbau em cena para contar as histórias que, a partir de meu encontro com a Capoeira Angola, passaram a fazer parte de meu repertório artístico. Então, no entrelaçamento entre capoeira e teatro que iniciou em minha vida logo que conheci a Capoeira Angola, tocar berimbau já fazia parte de meus ensaios de teatro.

Os enfrentamentos relacionados às questões de gênero no ambiente da capoeira são bastante desafiadores, já que as atitudes machistas a serem combatidas partem muitas vezes destes mais velhos, que são referências de inegável valor para a história da Capoeira Angola. A despeito de não abrir mão deste embate, e seguir estabelecendo enfrentamentos com uma

³⁹ A Academia de Capoeira Angola Ilê Axé, que atualmente desenvolve suas atividades na Vila Chabilândia – Guaianases na periferia da zona Leste da cidade de São Paulo, e anteriormente no bairro da Pedreira/Vila Portela na periferia da zona sul da cidade, foi fundada por Mestre Bigo em 1999 no Jardim Selma, também localizado no extremo sul da cidade.

perspectiva feminista, outras pautas políticas como o antirracismo e a própria defesa da identidade negra da Capoeira Angola me fazem pensar que escutar estes homens, estes mais velhos, e obviamente escutar também as minhas mais velhas é parte do processo de onde surgirão novos mestres e mestras, o que garante a continuidade desta tradição.

UMA OUTRA HISTÓRIA

Presença da Narrativa no Teatro Ocidental

Atriz, angoleira e contadora de histórias. É desta maneira que tenho me apresentado nessa dissertação, pois é na confluência destas identidades que venho construindo minha trajetória artística e dentro desta o tipo de criação que estou classificando nesta pesquisa como Performance Negra Narrativa. Nas encruzilhadas entre o teatro, a Capoeira Angola e a experiência de narrar histórias, tal performance foi se configurando e refletir sobre os elementos que a compõem e, principalmente, de que maneira a performance da Capoeira Angola se constitui como um aporte poético, simbólico, político e conceitual fundamental para este tipo de criação do campo das Artes Cênicas é meu objetivo nesta pesquisa.

Quando afirmo que sou uma atriz-narradora angoleira ou uma angoleira que é atriz-narradora, quero dizer que eu conto histórias, faço teatro e discuto teatro a partir de minha vivência com a Capoeira Angola. Mas que também o teatro me oferece elementos para que eu possa olhar para a capoeira e compreendê-la em sua potência artística. E nas relações que estabeleço entre esses contextos de atuação é que se estrutura esta pesquisa, refletindo sobre como a Capoeira Angola pode contribuir para a formação, o empoderamento e os processos de criação de uma atriz-narradora engajada com a Performance Negra.

Nos capítulos anteriores me debrucei mais especificamente sobre a Capoeira Angola e meu campo vivido com esta manifestação, que é apresentada como uma Performance Negra de caráter tradicional, discutindo diversos temas como a estrutura do ritual da roda de capoeira e elementos que localizam o mesmo no espaço-tempo da encruzilhada; a importância das mestras e mestres e da performance da oralidade destas figuras dentro desta Performance Negra Tradicional; e estudos já realizados sobre os subsídios que a prática da Capoeira Angola podem oferecer à atrizes e atores em suas formações e distintos processos criativos. Passando também, inevitavelmente, por temas que me atravessaram nessa trajetória, como racismo, colonialidade e machismo.

Voltando meu olhar para as Artes Cênicas, apresento nesta “OUTRA HISTÓRIA” aspectos da presença da narrativa no teatro, explicitando o que estou chamando Teatro Narrativo no âmbito desta pesquisa, apresentando e contextualizando suas características e a especificidade do trabalho de atrizes e atores que atuam neste tipo de produção.

Percorrendo a encruzilhada em que se encontram os temas trançados nesta dissertação, mais adiante, em NOSSAS HISTÓRIAS, retomarei a discussão sobre a presença da narrativa

na Capoeira Angola, já abordada nos capítulos anteriores, para melhor compreensão de como a mesma é performada por mestras e mestres através da oralidade/corporeidade e como esta performance se configura como aporte para atrizes e atores narradores.

Por fim, retomo a MINHA HISTÓRIA com a Capoeira Angola como suporte em processos criativos, na preparação, formação e empoderamento de artistas das Artes Cênicas, realizando ainda uma discussão sobre as confluências e divergências contidas na relação dos termos Narração de Histórias, Contação de Histórias e Teatro Narrativo. Conforme já mencionado, tal discussão é realizada através de uma reflexão sobre minha experiência e, neste sentido, trago como objeto empírico deste estudo a performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, produção do Núcleo Histórias de Comadres

Em algum momento da História, como registro das ações humanas que acontecem em determinado tempo e no espaço, houve uma divisão entre histórias e estórias. A primeira significava a verdade, enquanto a segunda era vinculada a irrealidades, fabulações sem comprovação científica. Essa linha de pensamento ignorava a ideia de que as estórias, eram na verdade outras histórias, outras verdades. Depois de muitos debates acadêmicos sobre o assunto, as estórias viraram histórias.

Assim, essa UMA OUTRA HISTÓRIA que agora começa nesta dissertação, tem esse título justamente em um esforço de deslocar o ponto de referência de onde se anuncia “o outro”. Neste intuito, depois de ter abordado longamente o tema da capoeira, como Performance Negra Tradicional, com seus saberes, fazeres e poéticas negras, trago de forma sintética essa UMA OUTRA HISTÓRIA, que poderia ser considerada como parte da história oficial do teatro, como mais uma história das tantas que compõem a História da humanidade, com manifestações expressivas, quer chamemos de teatro, danças dramáticas, performance ou outros termos. Esse deslocamento, está diretamente relacionado com a ideia de afrocentricidade que Asante (2016), nos convida a pensar em termos de inovação epistemológica.

De acordo com a teoria dos gêneros literários, a narrativa caracteriza primordialmente o gênero épico no qual a história é contada por um/a narrador/a, o gênero lírico expressa uma voz subjetiva através da linguagem poética, e o gênero dramático está historicamente ligado à linguagem teatral, já que no mesmo a história é contada através de diálogos e ações diretas das personagens. No entanto, ainda que do ponto de vista somente da história do teatro ocidental, como ratifica Faria (1998, p. 3) discutindo a presença da narrativa no teatro, o que o autor denomina de "contaminação" do gênero dramático por características do gênero épico, “o aproveitamento de recursos narrativos no teatro é tão antigo quanto o próprio teatro”.

Abreu (2000) no entanto compreende que a narrativa é também característica fundamental da arte teatral e problematiza o fato de o drama ter sido adotado como principal característica desta linguagem, argumentando inclusive que a supressão de elementos épicos descaracterizaria o teatro.

[...] conteúdos narrativos numa peça teatral não são apenas elementos estilísticos e sua perda corresponde a um prejuízo tão gigantesco que chega quase a descaracterizar a arte teatral. Atualmente tomamos arte dramática como sinônimo de arte teatral esquecendo-nos de que a arte da narrativa sempre teve lugar marcante na arte teatral (ABREU, 2000, s/p)⁴⁰

Nota-se que Faria (1998) e Abreu (2000) estão de acordo no tocante a presença da narrativa no teatro, na medida em que afirmam que a mesma sempre foi um expediente integrante da linguagem teatral. No entanto, Faria em seu texto “A narrativa no teatro” afirma que o emprego da narrativa enquanto traço estilístico fundamental, em detrimento do drama, só viria a se concretizar no século XX com o advento do Teatro Épico de Bertolt Brecht, do qual falarei mais adiante. Em contrapartida, Abreu, em seu texto “A restauração da narrativa”, entende que o teatro desde seus primórdios integra elementos épicos e dramáticos e o desequilíbrio de tais recursos e a priorização do drama ocorrida no século XIX teria acarretado distorções na própria linguagem teatral.

O teatro desde o seu surgimento tem sido um sistema integrado de elementos épicos e dramáticos: em épocas mais remotas com forte predominância de elementos épicos e em épocas mais recentes com mais acentuada presença do elemento dramático. No século XIX o equilíbrio desses elementos foi fortemente alterado. Uma série bastante grande de fatores contribuiu para isso. E o teatro tornou-se um sistema fundamentalmente dramático. O exílio da narrativa no teatro provocou distorções. Uma delas pode ser verificada na artificialidade de alguns textos melodramáticos, no idealismo extremado, na bonomia inverossímil, no caráter maniqueísta de seus heróis e vilões. (ABREU, 2000, s/p)

Nas tragédias e comédias gregas a narrativa era utilizada nos prólogos, epílogos e também nas vozes do coro e dos mensageiros, com funções diversas como emitir comentários diretamente ao público, contextualizar historicamente os acontecimentos que se passam no presente trazendo informações do passado, ou mesmo narrando acontecimentos que não podiam

⁴⁰ O ensaio “A Restauração da Narrativa” de Luis Alberto de Abreu foi publicado originalmente na Revista de Teatro O Percevejo, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, p. 115-125, 2000. No entanto este número da revista não está disponível no site da mesma e, em virtude do contexto da pandemia de coronavírus, não foi possível buscar a publicação em bibliotecas. O texto do artigo encontra-se, sem numeração de páginas, disponível neste sítio: <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml>. Acesso em 20 de março de 2019.

ser encenados, como, por exemplo, a morte de algum personagem. E, de acordo com Faria (1998), textos teatrais de variadas épocas e escolas artísticas reutilizaram os expedientes épicos do teatro antigo como o coro, o relato, o prólogo, o epílogo e até mesmo o monólogo, sendo que tais recursos sempre expressaram especial potência na comunicação com o público, cumprindo um papel de mediação entre palco e plateia.

Na perspectiva de Abreu (2000), a proposição do Teatro Épico de Bertolt Brecht abre um caminho, que posteriormente foi seguido por outros dramaturgos da segunda metade do século XX, no sentido da busca pela retomada do equilíbrio entre os elementos épicos e dramáticos no teatro, inaugurando assim uma pesquisa que influencia fortemente o que o autor denomina de “sistema narrativo de encenação” nas produções do teatro contemporâneo. Ainda na visão de Abreu (2000), o sistema narrativo aproxima criadores e público convocando este último para construir em conjunto a narrativa, conforme explicitado no trecho abaixo:

Creio firmemente que o sistema narrativo é um sistema de ganhos. É um sistema complementar ao sistema dramático/representativo e não exclui nenhuma conquista desse último. Ao contrário, provoca, lança desafios a todos os criadores e re-introduz o público como elemento construtor do espetáculo teatral. Sem a imaginação do público o teatro narrativo não existe. (ABREU, 2000, s/p)

A narrativa tem importância fundamental nas proposições do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) na elaboração de seu Teatro Épico, sendo que neste o drama definitivamente abandona o papel principal, tornando-se um recurso estilístico a mais, dentre outros na composição de textos e encenações. Brecht, com declaradas intenções ideológicas, ressignifica e dá novas funções aos procedimentos épicos, utilizando a força de comunicação direta com o público que estes procedimentos possuem como estratégia de conscientização política. O épico brechtiano utiliza vários expedientes épicos do Teatro Antigo para denunciar, refletir e analisar com profundidade a estrutura e as injustiças da sociedade capitalista.

Os recursos épicos serão então utilizados sistematicamente nas peças de Brecht. Recursos como prólogos e epílogos, apartes, coros e canções, narradores, relatos, montagens, colagens, cartazes, projeções de filmes, tudo aquilo, enfim, que possa relativizar a importância dos diálogos entre os personagens e estabelecer uma comunicação direta entre o palco e a plateia. Graças a esses procedimentos, Brecht criou uma forma teatral em que os elementos épicos não produzem apenas um efeito ocasional, mas determinam a estrutura profunda das suas peças. (FARIA, 1998, p. 52)

A importância dada às relações interpessoais, aos sentimentos e às características psicológicas das personagens no teatro dramático burguês é revista e criticada por Brecht que compreende e expressa em suas criações a necessidade de olhar para os indivíduos inseridos

em seu meio social, analisando os conflitos gerados a partir de realidades sociais concretas que determinam comportamentos.

Brecht analisa a sociedade e os indivíduos através de um ótica marxista que compreende que a conduta de mulheres e homens é ditada pelas imposições das relações sociais do sistema capitalista, dentro do qual são vitimadas/os por uma estrutura de exploração opressora e um processo de alienação sobre a mesma. A partir desta ótica, o dramaturgo alemão apresenta o Teatro Épico, um teatro didático e político, como ferramenta de luta e transformação da sociedade na medida em que busca com este despertar a consciência e visão crítica do público. Para tanto assume uma postura estética anti-ilusionista, através de expedientes como a quebra da quarta parede, que proporciona um contato direto com as/os espectadoras/es, e de variadas técnicas narrativas, dentre outros recursos, com o intuito de criar um distanciamento crítico entre a plateia e as cenas para que, apoiada neste distanciamento, a audiência seja tomada mais por reflexões do que por sentimentos catárticos.

As proposições de Bertolt Brecht se projetaram pelo mundo e influenciaram de maneira marcante a produção teatral moderna, sobretudo no anos de 1950 e 1960, em um contexto político no qual o pensamento de esquerda se fez fortemente presente nos meios artísticos e intelectuais. De acordo com Faria (1998), no Brasil, as primeiras influências e incorporações das ideias brechtianas se deram a partir de 1960 através de artistas como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros, e de grupos como o Arena e o Oficina.

Uma pausa para o encontro e a experiência

A despeito da produção teatral contemporânea a que me refiro nesta investigação como Teatro Narrativo, estudada também por Ligia Borges Matias (2010) na dissertação de mestrado “Investigações acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo”, não possui correspondência direta com as proposições brechtianas, sem dúvidas foi influenciada por elas. Os textos e encenações que caracterizam produções do Teatro Narrativo Contemporâneo associam-se diretamente ao épico enquanto gênero e não ao Teatro Épico de Bertolt Brecht, de modo que não necessariamente tais produções tenham como prioridade a discussão de questões políticas estruturais ou mesmo o despertar do público para uma atitude militante revolucionária em termos práticos, ainda que esse seja um dos caminhos trilhados por alguns grupos ligados à tais produções.

Conforme aponta Matias (2010), as primeiras produções da história do teatro ocidental marcadas pela “narrativização” da cena datam da década de 1970 no Brasil e na Europa, correspondendo assim temporalmente ao desenvolvimento das produções do teatro nomeado por Hans-Thies Lehmann (2007) de “pós-dramático” e por Josette Féral (2008) de “performativo”. A autora considera que, por serem contemporâneas, tais produções, ainda que muito distintas, compartilham características comuns, conforme consta no trecho abaixo:

Ambos, teatro narrativo e teatro performativo, foram influenciados concomitantemente por aspectos da organização da sociedade pós-industrial. E, embora bastante diferentes, em virtude da coincidência referencial compartilham certas características fundamentais em suas produções como a fragmentação de cenas, a multiplicidade dos discursos e a introdução de procedimentos performativos no teatro. (MATIAS, 2010, p. 72)

Ainda de acordo com Matias (2010), o teatro de vertente performativa, possui características como a combinação de poéticas da cultura popular com técnicas que envolvem alta tecnologia; o emprego de recursos multimídia; além de uma exacerbada utilização e manipulação de imagens. Neste tipo de produção, muitas vezes prevalecem experimentações técnicas e estéticas nas quais as significações são instáveis e de difícil interpretação, e o compartilhamento de experiências é desvalorizado frente à apresentação performática.

Para falar das características do Teatro Narrativo é importante ter em conta que estamos abordando um tipo de produção que é consideravelmente recente e, portanto, está em desenvolvimento. Trata-se de uma linguagem teatral que não possui estrutura fixa e vem sendo amplamente pesquisada nos processos criativos de distintos coletivos teatrais no Brasil nas

última décadas, dos quais podemos citar alguns exemplos, levando em conta que alguns destes grupos não têm suas criações marcadas somente pelo Teatro Narrativo e desenvolvem pesquisas também com outras estéticas: Grupo XIX de Teatro (São Paulo); Companhia do Feijão (São Paulo); Grupo Lume (Campinas); Companhia São Jorge de Variedades (São Paulo); Coletivo Quizumba (São Paulo); Grupo Espanca! (Belo Horizonte); Grupo Xama Teatro (Maranhão); Núcleo Carioca de Teatro e Grupo de Atores Rapsodos (Rio de Janeiro).

A retomada da narrativa na cena se apresenta como uma possibilidade de caminho a ser tomado no campo das criações em teatro diante do esvaziamento do sentido da experiência que ocorre na sociedade no mundo contemporâneo. Sem a pretensão de discutir com profundidade a estrutura de exploração de homens e mulheres no capitalismo, mas demarcando e refletindo sobre algumas das consequências dessa estrutura nos indivíduos e na sociedade, me vem à cabeça a expressão popular “tempo é dinheiro”. Entendemos facilmente a mensagem direta desta expressão popular e também sabemos que tanto o tempo quanto o dinheiro são artigos de luxo reservados para poucas/os.

Sem dúvida, a relação dos indivíduos com o tempo na sociedade contemporânea contribui para o esvaziamento do sentido da **experiência**. Somos superestimuladas/as por grandes fluxos de imagens e informações fragmentadas que chegam em alta velocidade e que fazem com que as noções de historicidade e de pertencimento dos indivíduos sejam anuladas. Estamos em uma corrida contra o tempo, na qual a ansiedade de estarmos sempre bem informadas/os e atender a todas as demandas do universo do trabalho para nosso mínimo sustento nos deixam exaustas/os e, muitas vezes, nos paralisam ou nos tornam anestesiadas/os. O alto desenvolvimento tecnológico e a influência que as grandes mídias e a internet geram no comportamento e nos modos de comunicação e expressão dos indivíduos não permitem que a experiência encontre o seu tempo justo.

A troca de experiências é, em grande parte das vezes, substituída pela competitividade e por conquistas individuais e o declínio da experiência se reflete em uma sociedade de indivíduos cindidos, com pouco tempo ou espaço para produções subjetivas ou reflexões aprofundadas, desconectados da ideia de coletividade ou da sensação de pertencimento, mergulhados no individualismo, com altos índices de problemas de saúde mental como depressão ou ansiedade, dentre outros. Para Jorge Larrosa Bondía (2002) não são todas as vivências que podem ser consideradas como experiências e, de acordo com este autor, conforme podemos constatar no trecho abaixo, onde são mencionadas também reflexões contidas no ensaio “O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” de Walter Benjamin (1994),

o que caracteriza a experiência é o poder que esta tem de mobilizar e transformar verdadeiramente os indivíduos.

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara.

Em primeiro lugar pelo excesso de informação. A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda a retórica destinada a constituirmos (*sic*) como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. (BONDÍA, 2002, p. 21)

Benjamin (1994), no ensaio supracitado, que foi escrito em 1934, investiga a figura do narrador em comunidades rurais do período pré-industrial, e os elementos que constituem a narrativa. Neste estudo o ato de narrar é descrito como “[...] a faculdade de intercambiar experiências”. Neste sentido, pensando a narrativa como possibilidade de revalorização da experiência, da memória e do compartilhamento de conhecimentos, é que podemos pensar no Teatro Narrativo como uma possibilidade diante de uma sociedade individualista, adocida e amortecida pela exploração de sua força de trabalho, pelo excesso de informações e imagens fragmentadas, por um ritmo de vida acelerado regido pela máxima de que “tempo é dinheiro” e pela ideia de que nosso valor é medido pelo que possuímos em bens materiais.

O Teatro Narrativo, assim como a Capoeira Angola e tantas outras Performances Negras de caráter tradicional são acontecimentos coletivos que propõe a todas as pessoas envolvidas uma quebra no tempo acelerado do mundo capitalista. Ambos são fundamentalmente estruturados no encontro e neste criam um espaço-tempo simbólico diferenciado, além de fortalecerem as noções de coletividade e de pertencimento.

O ato de contar uma história é uma experiência de relacionamento humano particular, marcada pelo encontro e pelo jogo que é realizado entre a narrativa, a imaginação de quem conta, e a imaginação de quem ouve. Grande parte das pessoas começam a escutar histórias e vivenciar este “jogo de imaginações” nas relações familiares, quando as mais velhas ou os mais velhos que nos cuidam nos contam histórias, para nos fazerem dormir, nos acalmar, nos divertir ou nos ensinar algo que consideram importante para nossas vidas. Isso traz para esse jogo uma dimensão de nossa memória afetiva também, e todos sabemos jogar esse jogo. Nele, através da narrativa, nos encontramos com nós mesmas/os e com quem conta. A experiência, a partir do

que propõe Bondía (2002), como algo que nos acontece, que nos passa, que nos mobiliza e transforma, acontece no diálogo que a narrativa estabelece com as imagens criadas internamente por quem conta e por quem escuta.

O teatro narrativo é baseado fundamentalmente no encontro das/dos narradoras/es com a plateia em um jogo em que a imaginação de ambas em diálogo criam as imagens da narrativa, sendo esta a condutora da encenação e a responsável pelo intercâmbio de experiências entre atrizes/atores e público. A efemeridade do encontro é característica fundamental da arte teatral como um todo e, inclusive, podemos afirmar que teatro é encontro. Mas, no caso específico do Teatro Narrativo, há uma série de expedientes utilizados que, conforme comenta Abreu, fazem com que o público se torne também um criador do espetáculo.

No sistema narrativo, ao contrário, o público é o interlocutor privilegiado, a relação "olho no olho" entre personagens no palco transfere-se para "olho no olho" entre ator/narrador/personagem e público. A ponte obstruída pela "quarta parede" é novamente aberta. O sistema narrativo também lança mão da maior contribuição que público pode trazer ao espetáculo: uma imaginação ativa. Através da narrativa o público é também construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo. (ABREU, 2000, s/p)

Além do contato direto com as/os espectadoras/es possibilitado pela quebra da “quarta parede” e da relação “olho no olho” entre artistas e plateia, que desta maneira se estabelece, podemos também citar a aproximação espacial e equivalência de níveis entre artistas e público, gerando um contato completamente diferente do que é estabelecido em obras que utilizam a estrutura de um palco italiano. Aqui vale mencionar também que muitas vezes o público é convidado a participar diretamente da dramaturgia, respondendo perguntas feitas pelas/os artistas, por exemplo, ou mesmo fazendo inserções dramáticas espontâneas, dado o clima de proximidade que pode ser estabelecido em alguns espetáculo narrativos.

Em minha experiência como atriz-narradora no Núcleo Histórias de Comadres, este tipo de participação direta do público é esperada e desejada. A participação é esperada porque nossas criações são direcionadas primordialmente às crianças, tipo de público com o qual sempre gostei de trabalhar justamente pela sinceridade e pela liberdade de expressão do público infantil e juvenil. E quando digo que a participação é desejada, me refiro a expedientes que utilizamos para contar histórias nos quais solicitamos diretamente a participação das crianças no intuito de que a apresentação seja de fato um encontro.

Desta maneira, compõe nossas performances, jogos e brincadeiras com as crianças, canções para serem cantadas pelas artistas juntamente com o público, perguntas feitas para a

plateia durante a apresentação e também a abertura para improvisar diante das “inserções dramáticas” inesperadas, que, na verdade, não têm nada de inesperadas dadas as características do público infantil. Expedientes já mencionados que caracterizam o Teatro Narrativo, como a relação “olho no olho”, a proximidade e equivalência de níveis no espaço entre artistas e público que, por vezes, pode dispensar a clássica divisão palco e plateia são também utilizados no trabalho do Núcleo Histórias de Comadres.

Outras características do Teatro Narrativo, mencionadas por Matias (2010) seriam o uso de materiais não dramáticos como disparadores de processos criativos; encenações compostas de cenas fragmentadas e com multiplicidade de discursos; a utilização de expedientes performativos; a revalorização da palavra e da fábula; valorização de referenciais locais em detrimento da mídia e de influências globais; e a possibilidade de uma mesma atriz ou ator interpretar diversas personagens em um mesmo espetáculo ou de uma mesma personagem ser interpretada por diferentes atrizes e atores.

Atrizes e atores Narradoras/es

A performance de atrizes e atores narradores, em geral, integra expedientes épicos, líricos e dramáticos, sendo muito comum a utilização de uma linguagem coloquial como forma de aproximação da narrativa com as/os artistas e com o público. Atrizes e atores narradores, ao contar histórias, muitas vezes também têm a liberdade de emitir comentários sobre elas, expondo assim seus pontos de vista e posicionamentos políticos.

Nas encenações do Teatro Narrativo, atrizes e atores podem compor suas atuações a partir de várias possibilidades, dentre as quais menciono: atrizes/atores narradoras/es; narradoras/es-personagens; e personagens-narradoras/es. Tais construções podem se alternar em um mesmo espetáculo no trabalho de uma mesma artista, em uma composição mista, ou serem usadas isoladamente. As principais características de cada um destes caminhos de atuação serão explicitadas abaixo:

- **Atrizes/atores narradoras/es**

Neste caso, é assumido na encenação que quem conta a história para o público é a própria atriz ou ator, a partir de seus referenciais e, ainda que elaborando uma expressividade cênica em termos de trabalho de corpo-voz, esta não tem o intuito de esconder a personalidade da/o artista, ao contrário, tem a intenção de potencializar a sua presença.

No trabalho do Núcleo Histórias de Comadres, este é um do expedientes utilizados pelas artistas. Nos apresentamos para o público utilizando nossos próprios nomes e, inclusive, em alguma medida, dando algumas informações sobre nossas histórias pessoais, quando estas podem se relacionar com algum aspecto da história que estamos contando. Por exemplo, é muito comum que eu revele ao público que sou capoeirista angoleira durante nossas apresentações e, em geral, pergunto se há outras/os capoeirista na plateia. Revelar minha identidade angoleira é tanto uma maneira de aproximação com o público, como também um modo de demonstrar quais são meus referenciais e a minha relação com o que está sendo narrado.

- **Narradoras/es-personagens**

Neste tipo de construção, atrizes e atores criam uma personagem que utilizam para contar as histórias. Tal personagem não faz, necessariamente, parte da trama das narrativas contadas, é uma personagem usada como ferramenta pelas/os artistas em

suas performances narrativas. Um exemplo deste tipo de narradora-personagem é Glorinha Fulustreka, uma personagem criada em 2000 pela artista e pesquisadora goiana Vanusa Nogueira Neves com o intuito de divulgar a cultura do cerrado goiano. O processo de criação e a trajetória desta personagem que acompanha a artista até a atualidade é narrado em sua dissertação de mestrado “Histórias ressignificadas entre Glorinha Fulustreka e mulheres kalunga do Riachão” Neves (2019).

- **Personagens-narradoras/es**

Estes são personagens que pertencem à história que está sendo contada e nela exercem também a função de narradores, contando histórias dentro da história. Para citar um exemplo, dentro do repertório do Núcleo História de Comadres há um personagem que aparece com diferentes nomes nas variadas histórias, mas que representa a figura dos mais velhos e mais velhas, a sabedoria ancestral dos mestres e mestras das Performances Negras Tradicionais. Em “Passando de Raspão” (texto de minha autoria), um senhor negro, mestre de Capoeira Angola, conta para sua pequena discípula Onira (uma menina negra de 11 anos), um mito sobre a força e a flexibilidade do bambu, com o intuito de ajudá-la a lidar com uma situação de racismo sofrida na escola.

Como mencionado anteriormente, o Teatro Narrativo é uma linguagem relativamente recente, está em pleno desenvolvimento e não possui estrutura fixa. A performance de atrizes e atores narradoras/es também não está limitada a cânones e pode variar bastante nas possibilidades de construir ou não personagens, utilizar ou não trechos de textos dramáticos, como também conteúdos de caráter lírico. Podem ser utilizados expedientes como a poesia, o canto, a dança e distintas possibilidades de trabalhos corporais e vocais na construção da expressividade e da presença cênica.

Ainda sobre os caminhos possíveis para atrizes e atores narradoras/es, Matias (2010) comenta a possibilidade de nos processos criativos do Teatro Narrativo, nos quais é muito comum que se adotem os procedimentos dos processos colaborativos de criação teatral, atrizes e atores tornarem-se também dramaturgas/os. Esse é o caso dos processos de criação do Núcleo Histórias de Comadres, onde desde o princípio assumi o papel de atriz-dramaturga, escrevendo os textos de nossas performances a partir de distintos estímulos que variaram entre mitos, canções, biografias de mulheres negras, improvisações das atrizes-narradoras, dentre outros.

Sobre as encenações e o trabalho das/os artistas no Teatro Narrativo, é importante dizer também que assim como o texto, corporeidade, musicalidade e plasticidade também têm função narrativa. E, por fim, me parece que a estética do Teatro Narrativo é uma escolha pela simplicidade e esta escolha se reflete em criações que, conforme já mencionado, valorizam a relação olho-no-olho, dando bastante importância às interlocutoras e interlocutores que são convocadas/os à construir as imagens do espetáculo juntamente com as/os artistas. A Narrativa convoca o público a acionar imagens(em)ação que juntamente com as proposições textuais, corporais, musicais e plásticas presentes nas encenações vão compor as imagens do espetáculo.

Para exemplificar, retomando o trabalho do Núcleo Histórias de Comadres, cito a maneira como foi construído o personagem que simboliza o mestre, o mais velho. Em nossas performances, suas aparições são caracterizadas por um chapéu que é utilizado pelas atrizes de modo a cobrir o rosto da narradora (conforme vemos na figura 2). Este chapéu, estilo panamá, é frequentemente utilizado na vestimenta elegante dos mestres.

No que diz respeito a postura corporal, acionamos nossa experiência com a gestualidade angoleira e a sintetizamos, no sentido de não realizar um movimento da Capoeira Angola propriamente dito, mas sim um jeito do corpo. Dinâmica essa fruto de uma consciência adquirida por meio da Instalação Corporal, proposta por Silva (2010) e que discutirei mais adiante.

O canto e alguns dos instrumentos musicais do universo da capoeira também são recursos utilizados. O público, a partir destas sugestões de imagens dadas pelas atrizes-narradoras têm a possibilidade de se conectar afetivamente com essa imagem de mais velho geralmente associada aos avôs no contexto familiar. A partir de nossa sugestão o público pode chegar a essa figura e ignorar o fato desta personagem não ser construída com uma estética realista.

Figura 2: “Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá”,
CCAASS, São Paulo, 2019.
Atriz-narradora: Jordana Dolores. Fotógrafa de
Flavia Honorato.



Fonte: Arquivo pessoal.

Desta forma, a performance narrativa, tanto para quem conta uma história como também para suas/seus interlocutoras/es, ainda que seja um acontecimento de natureza coletiva, proporciona uma experiência individual para as/os participantes. Luciana Hartmann (2005) em seu artigo “Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai” menciona o caráter individual de toda experiência; caracteriza as performances e narrativas como expressões da experiência e analisa a relação interdependente entre performance e experiência:

[...] toda experiência é exclusivamente pessoal, individual, única e nunca poderá ser totalmente partilhada. A chave para tentar transcender essa limitação seria interpretar as expressões da experiência. São estas expressões (performances, narrativas, textos...) que darão forma e significado às experiências, no âmbito da intersubjetividade. (HARTMANN, 2005, p. 126)

Se a partir de Hartmann (2005) podemos considerar a narrativa como expressão da experiência humana, em concordância com Abreu (2000), podemos pensar o Teatro Narrativo como um modo transmissão desta experiência e de “restauração de um imaginário coletivo” (s/p) entre artistas e público, já que o mesmo foi absolutamente fragmentado pelas estruturas opressoras e velozes do mundo capitalista. Ainda segundo este autor o imaginário é uma “criação coletiva”, um conjunto de imagens comuns à determinada cultura, que estão relacionadas com suas histórias, crenças, comportamentos, conceitos, entre outras coisas.

A importância de que as experiências humanas sejam comunicadas e compartilhadas está na criação de um repertório comum de experiências pois estas são a matéria para a criação de novos imaginários e do fortalecimento de uma consciência coletiva. Considerando estas questões Abreu (2000) demarca a importância e o papel das/os artistas:

Cabe ao artista, ao homem criador, perceber, nas condições objetivas do processo histórico e social, as possibilidades de surgimento de novas imagens e dar luz a novas histórias, ideias, crenças, que vão integrar o imaginário de sua época. ABREU (2000, s/p)

Essa ideia é fundamental para despertar em artistas, com interesse no Teatro Narrativo, a possibilidade de utilizar o vasto repertório de discussões sobre racismo, machismo, colonialidade e a importância de referenciais femininos e afrocentrados para que NOSSAS HISTÓRIAS possam ser contadas.

NOSSAS HISTÓRIAS

Imaginários afrocentrados

A presença da narrativa nas Artes Cênicas, as características do Teatro Narrativo Contemporâneo e da performance das atrizes e atores engajadas/os com este tipo de produção apresentadas na HISTÓRIA anterior, conforme já mencionado, muitas vezes é vista como parte do que seria uma história oficial do teatro.

Por muitos anos esta perspectiva me foi apresentada como única em distintos processos formativos a que fui submetida, desde o ensino médio, até a graduação com habilitação em Artes Cênicas, passando inclusive por um curso técnico em teatro. Embora esse processo formativo seja importante em minha trajetória artística profissional, essa perspectiva também se mostrou limitada e opressora em meus processos criativos e identitários.

Na palestra “O perigo de uma história única”⁴¹, realizada na conferência anual Ted Global de 2009, que aconteceu em Oxford no Reino Unido e se popularizou bastante através da internet, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chama atenção, a partir de seu lugar de fala, para as cruéis consequências da “história única” que foi amplamente difundida, através dos séculos, sobre a África, as africanas e os africanos. Segundo a escritora, a história de

[...] um lugar de lindas paisagens, lindos animais e pessoas incompreensíveis, lutando guerras sem sentido, morrendo de pobreza e AIDS, incapazes de falar por elas mesmas e esperando serem salvas por um estrangeiro branco e gentil. (ADICHIE, 2009)

Nessa “história única” muitas histórias são negligenciadas e muitas violências são reproduzidas. É neste sentido que a discussão sobre Performance Negra Narrativa, não pode se isentar de uma perspectiva contra colonial e afrocentrada.

Neste contexto de violência racista e reprodução de estereótipos, os referenciais relacionados às culturas e artes negras e também às/aos artistas negras/os são difíceis de serem acessados e a despeito de reconhecer que este quadro tem melhorado nos últimos anos, ainda existem muitas fronteiras a serem atravessadas e barreiras para serem derrubadas em termos de acesso ao pensamento e à produção cultural africana. Assim, estimulada pelo desejo de permear estas fronteiras, pareceu-me interessante trazer para esta pesquisa a figura de Sotigui Kouyaté (1936 – 2010), artista nascido no Mali e criado em Burkina Faso, que teve ao longo

⁴¹Adichie, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em 20 de março de 2019.

de sua vida variadas experiências profissionais, incluindo uma longa trajetória como ator de teatro, cinema e televisão, mas que apresentava-se primeiramente como *griot*.

Sotigui, ao realizar uma palestra no Teatro Maison de France em Julho de 2003 na cidade do Rio de Janeiro - RJ pareceu também estar preocupado em se apresentar a partir de seu lugar como africano:

Eu sei que estou no Brasil, com brasileiros. E vocês sabem que eu venho da África, mas isso não é o suficiente. Na vida é sempre necessário ter esclarecimentos, clarificações, porque a África é gigantesca, vasta e muito variada. Tentar falar sobre a África poderia ser uma grande pretensão de minha parte. Mas eu posso falar dessa pequena parte da África da qual pertencço, que é a África do Oeste, que é o antigo Império Mandinga, que data do século XIII, e que hoje cobre o Senegal, a Guiné, Mali, Burkina Faso, todo o norte da Costa do Marfim e uma grande parte da Nigéria. Eu pertencço a esta parte da África. Mas dentro da África do Oeste, ainda existem dois países anglofônicos que são Gana e Nigéria. Isso apenas para situar vocês de onde eu venho, geograficamente.

Portanto, quando eu falo da África, estou me referindo a esta parte da África, porque tem a África do Sul, a África do Leste, a África do Norte e a África Central. Há semelhanças entre essas regiões mas as tradições não são as mesmas. (KOUYATÉ, 2014, p. 4)

Na palestra supracitada, que encontra-se traduzida e transcrita no “Caderno de textos sobre a palavra do griot Sotigui Kouyaté” (2014), Sotigui localizou a origem da tradição *griot* no antigo Império Mandinga e explicita que trata-se de uma prática ou um tipo de conhecimento ancestral e de tradição familiar, sendo passado de pai ou mãe para suas filhas e filhos. No caso de Sotigui Kouyaté, conforme relata Isaac Bernart (2013, p. 63), esta herança cultural foi recebida das famílias materna e paterna. Sua mãe, Soussaba Sako, foi uma conhecida cantora e *griotte* (feminino de *griot*) do Mali, e seu pai, Dani Kouyaté, foi um *griot* especialista no instrumento musical balafom. É importante mencionar também que a família Kouyaté está ligada aos primórdios da tradição dos *griots* desde o século XIII no apogeu do Império Mandinga.

Segundo Kouyaté (2014), os *griots* e *griottes* pertenciam à mesma casta das/os artesãs/ãos, das pessoas que possuíam um ofício como o ferreiro, o sapateiro, o tecelão, dentre outras profissões. O *griot* é considerado o “senhor da palavra” (p.5). O trabalho de *griots* e *griottes* é a palavra, eles e elas são os guardiões e as guardiãs da memória do povo africano, tendo a função de transmitir a palavra de geração em geração, mantendo o povo africano informado sobre sua própria história e genealogia. Além de garantir a transmissão da tradição, *griots* e *griottes* exercem o papel de mediadores/as dos conflitos sociais e familiares nas comunidades às quais pertencem, atuando assim na garantia do equilíbrio da sociedade. Ainda

segundo Kouyaté (2014, p.5): “Ao lado disso, ele também é um artista. Não se pergunta a um *griot* se ele sabe cantar, dançar, interpretar. É um dom, está no sangue.” Aqui, parece-me que Sotigui realça a importância dessas expressões artísticas no trabalho do *griot* e da *griotte*, que ao meu ver, fazem parte de um longo legado cultural.

Para chegarmos a uma definição geral do termo *griot*, temos que levar em conta o fato de esta figura pertencer a uma casta, os *nãmàkálá*. Dentro desta casta ele é o único que não desempenha um ofício manual ou mecânico. Seu domínio é o da palavra e sua atuação está ligada ao tipo de relações que ele estabelece com a sociedade através da sua arte. Por intermédio da palavra, o *griot* será sempre um depositário da história e das antigas tradições. Apesar de ser sempre o mais fraco e o covarde nas lendas, ou seja, de suscitar desconfiança de outros grupos por não ser um homem da ação e dos ofícios práticos, o *griot*, compensa essa incapacidade no plano material através da habilidade com a palavra, a música e a memória. (BERNART, 2013, p. 62)

Além das atividades ligadas às artes como a música, a contação de histórias, a dança e o teatro, *griots* e *griottes* são também genealogistas, conselheiras/os e mediadoras/es de todo tipo de conflito na comunidade. Neste sentido, é importante mencionar também o importante papel de educadoras/es que exercem nas comunidades às quais pertencem transmitindo experiências através da palavra, ou seja, das histórias e provérbios que contam e cantam e que estão fundamentados na filosofia de vida e nos valores a serem cultivados e preservados na sociedade. Segundo Bernart (2013, p. 51) o sentido de comunidade também é reforçado pela figura de *griots* e *griottes* nos encontros que são organizados por estes/as como casamentos, funerais, circuncisões, apresentação de contos, eventos artísticos, entre outros.

Sobre as palavras *griot* ou *griotte*, que em muitos contextos tornaram-se sinônimos apenas de artista, ou ainda, de contador/a de histórias, é importante comentar que são termos provenientes da língua francesa. Sendo assim, é o nome que os colonizadores europeus designaram figuras que, na verdade, conforme se pode notar, possuíam um papel muito mais complexo nas sociedades em que estavam inseridas/os.

Segundo Amadou Hampâté Bâ (1982), escritor malinês, *griot* e *griotte* são chamados de *dieli* na língua bambara, que é falada no Mali e em outros os países vizinhos, territórios que pertenceram ao Império Mandinga. De acordo com este autor, *dieli* significa sangue e “[...] tal como sangue, eles circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos das palavras e das canções” (p. 204)

Antes de tornar-se um ator profissional conhecido mundialmente o *griot* Sotigui Kouyaté teve variadas e surpreendentes experiências profissionais com as quais manteve seu sustento e o de sua família por muitos anos. Assim, conforme relata Bernart (2013) Sotigui foi:

[...] datilógrafo, enfermeiro, funcionário de banco, funcionário do Ministério da Saúde, funcionário da Companhia Francesa do Comércio e da Indústria (CFCI), cantor, compositor, coreógrafo, bailarino, boxeador (11 vitórias e uma derrota) e jogador de futebol, chegando a se tornar capitão da seleção de Burkina Faso. (BERNART, 2013, p. 68)

O teatro entrou na vida profissional de Sotigui através do convite de um amigo para coreografar uma parte de um espetáculo sobre a história de Burkina Faso. Nesta ocasião Sotigui terminou por integrar o elenco do espetáculo e a partir daí teve um série de experiências com esta linguagem, criando em 1967 a sua própria companhia teatral, a “Compagnie de Haute-Volta”, que criava espetáculos a partir de temas relacionados às tradições culturais africanas e também a partir de textos dramaturgicos do teatro ocidental.

Um dos principais fundamentos do trabalho desenvolvido na companhia fundada por Sotigui Kouyaté era o *Koteba*, uma manifestação espetacular tradicional da África Ocidental que integra teatro, dança e música e é caracterizada pelo espírito comunitário, pelo humor e pela comunicação direta com o público. Os temas abordados têm relação com os problemas sociais da própria comunidade e as apresentações costumam acontecer ao ar livre nas aldeias e nos bairros das grandes cidades. A estrutura do *Koteba* está dividida em duas partes, sendo a primeira dedicada a dança e a segunda ao teatro. Com respeito disposição espacial, é realizada em vários círculos, tanto no que diz respeito aos artistas como ao público. Bernat (2013, p.69) descreve assim esta estrutura:

Em volta dos percussionistas, os bailarinos, homens e mulheres giram em sentido contrário evocando a figura do caracol, a partir deste movimento em espiral. Por outro lado, a plateia é dividida também em círculos: o primeiro composto pelas crianças, o segundo pelas mulheres e o terceiro pelos homens. (BERNAT, 2013, p. 69)

Em meados da década de 1980 Sotigui Kouyaté foi convidado pelo diretor britânico Peter Brook⁴² para trabalhar como ator no Centro Internacional de Pesquisas Teatrais. Nesta ocasião mudou-se para Paris e deu início a uma trajetória de parceria artística com Peter Brook de mais de vinte anos, diversos espetáculos e turnês pelo mundo. A longa e bem sucedida carreira de Sotigui no Centro Internacional de Pesquisas Teatrais, amplamente estudada por Bernat (2013) não será abordada no âmbito desta dissertação, no entanto, interessa-me neste momento observar de que forma a experiência artística em manifestações como o *Koteba* e a

⁴² Peter Stephen Paul Brook é um reconhecido diretor de teatro e cinema britânico nascido em Londres em 21 de março de 1925. É Fundador e diretor do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais em Paris.

experiência de vida como *griot* foi o fundamento de trabalho de Sotigui Kouyaté como ator, conforme o próprio comenta no trecho abaixo:

O *Koteba* sempre me deu força. A minha força é de poder ficar muito ligado às minhas raízes, sem no entanto recusar a abertura diante do desconhecido, porque o conhecimento vem do desconhecido para o conhecido, e não do conhecido para o desconhecido. A riqueza é esta. O *Koteba* está sempre comigo, eu nunca o rejeitei. Mas sempre mantive a curiosidade com o que vem de fora, aquilo que eu possa encontrar no que vem de fora que seja complementar ao que há em mim, minha base, minha fundação. Porque quando você corta as raízes de uma árvore, ela não viverá mais. É preciso contar com suas fontes, mas também podemos nos enriquecer com novas fontes. Não podemos nos contentar apenas com o que somos, do contrário seremos rapidamente ultrapassados. (KOUYATÉ, 2002 *apud* BERNAT, 2013, p. 70)

Na palestra já mencionada, realizada por Sotigui Kouyaté no Teatro Maison de France no Rio de Janeiro, o *griot* contou que no ano de 1999 um grande diretor francês (que não mencionou o nome) disse que não havia teatro na África antes da colonização europeia e que, a partir desta fala, muitos “especialistas” em teatro na Europa passaram a afirmar o mesmo. Em desacordo com essa afirmação, Sotigui explica que nas línguas africanas não existe a palavra teatro, mas obviamente isso não quer dizer que este tipo de linguagem artística não exista. Em sua região a palavra para designar algo como teatro é *gnôgôlon* que, por sua vez, quer dizer “vamos nos conhecer”. E o local de encontro onde acontecem os espetáculos é o *Koteba*, que significa “grande caracol” por ter a forma espiral. Nas palavras do próprio Sotigui:

Eu expliquei que na África o teatro sempre existiu, mas evidentemente não poderia se chamar teatro, porque não faz parte do idioma africano. Para aquele que dizia que não havia teatro, teria sido mais corajoso dizer que não sabia. Porque na minha cultura quando você sabe que você não sabe, você saberá. Mas quando você não sabe que você não sabe, você jamais saberá. (KOUYATÉ, 2014, p. 10)

Sem interesse de adentrar na discussão sobre o que seria ou o que não seria teatro, parece-me que a busca por imaginários afrocentrados para Artes Cênicas passa por voltar nossos olhares para reconhecer as teatralidades e/ou performatividades que podem ser observadas nas Performances Negras Tradicionais, seja no território africano ou nos territórios da diáspora, e também os elementos que estruturam as mesmas, tais como: o encontro; o “fazer com” em detrimento do “fazer para”; uma lógica diferenciada de espaço-tempo; a circularidade; e a não divisão de linguagens artísticas (dança, teatro, música, artes visuais).

Nesse sentido, cito o artigo publicado por Sílvia Fernandes (2011) sobre teatralidade e performatividade na cena contemporânea, em que a autora discute como esses dois conceitos

podem operar sobre uma cena expandida em que o teatro “[...] partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico” (p.11). Trata-se, na visão da autora, de “[...] experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios artísticos são uma constante.” (p. 11)

É muito interessante como a descrição da autora sobre teatro contemporâneo, adequa-se às Performances Negras Tradicionais, onde frequentemente podemos observar territórios híbridos entre dança, teatro e música. Sobre o teatro contemporâneo Fernandes (2011) comenta:

Os aparatos conceituais que enfrentam essa produção heterogênea, de um modo ou de outro, reincidentem nos conceitos de teatralidade e performatividade, que têm se revelado instrumentos preferenciais de operação teórica das experiências de caráter eminentemente cênico, que manejam múltiplos enunciadores em sua produção. (FERNANDES, 2011, p. 11)

A hipótese da autora no referido artigo é que “[...]ambos os conceitos podem funcionar como operadores de leitura da cena de fronteira[...]” Fernandes (2011, p. 12). Embora seu objeto de análise seja evidentemente distinto do qual trato nessa dissertação, seja comentando sobre a experiência de Sotigui com o *Koteba*, ou sobre a minha com a Capoeira Angola, do ponto de vista da análise, a ideia de cena de fronteira ou de território híbrido também pode ser utilizada neste contexto.

Quando conheci a Capoeira Angola, não tenho dúvida que as “lentes do teatro” (língua que comecei a estudar dez anos antes) me possibilitaram enxergar ali teatralidades, isto é, elementos estéticos que atribuíam àquele evento qualidade cênica e espetacularidade. Mas não pensei em enquadrar a roda de Capoeira Angola, como teatro, considerando minha experiência com o mesmo até aquele momento. É nesse sentido, que os Estudos da Performance, onde essa pesquisa busca se inserir, parecem acomodar bem abordagens que buscam permear e/ou questionar fronteiras.

O conceito de performatividade é trabalhado hoje, prioritariamente, no campo de estudos da performance, que se consolidou nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980, especialmente com a equipe liderada por Richard Schechner, da Universidade de Nova York. O pesquisador americano entende que sua consolidação como área de estudos independente, ligada à antropologia e à sociologia, foi responsável pela criação de um “novo paradigma”, em resposta aos limites dos métodos modernos de análise, que não conseguiam dar conta da radical mudança no panorama cultural e artístico que ocorreu no último terço do século XX. A nova disciplina considera o teatro e a arte da performance como um foco de análise entre outros, já que delimita seu campo de estudo de modo bastante ampliado. Schechner define performance como ação, e propõe-se a explorá-la em diferentes domínios, em que as práticas

artísticas aparecem ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em variados setores de atuação. (FERNANDES, 2011, p. 15)

Peter Brook, que também ficou conhecido por seu permear de fronteiras culturais, conforme aponta Bernard (2013, p.76), identificou na atuação do *griot* qualidades que buscava para o trabalho de atrizes e atores em seus espetáculos teatrais, tais como simplicidade e despojamento, além de uma presença física que faz com que o mesmo não necessite nada mais além de sua palavra para estabelecer uma comunicação íntegra e direta que parte de seu íntimo para a plateia em busca do encontro, dispensando tudo que não seja absolutamente relevante.

Ao trazer para essa dissertação a figura de Sotigui Kouyaté, acredito ser possível estabelecer relações entre a performance de *griots* e *griottes* e a performance dos mestres e mestras de Capoeira Angola e, da mesma maneira, entre o suporte que as vivências como *griot* deram ao ator Sotigui e os subsídios técnicos e simbólicos que a Capoeira Angola oferece para atrizes e atores narradoras/es.

Ainda que a tradição dos *griots* e *griottes* esteja localizada em um contexto cultural específico, penso que existem características que estruturam suas performances e atuação na sociedade que correspondem também aos mestres e mestras de Capoeira Angola. O poder da palavra; a presença mandingueira, que se constitui a partir do axé, já mencionados nesta dissertação, foram alguns dos principais elementos que primeiramente me chamaram atenção e me fizeram perceber as teatralidades desta manifestação. Essa presença, que é o próprio corpo-voz limiar, é constituída por meio do domínio de técnicas corporais e musicais, na experiência da roda de capoeira, na vivência com outros mestres e mestras, nas relações dos saberes da capoeira com os de outras Performances Negras Tradicionais, tais com o Samba de Roda, o Afoxé e o Candomblé, e nas múltiplas camadas de memórias que habitam essas vivências.

O compromisso com a tradição, tanto no sentido de preservar conhecimentos, como no sentido da transmissão de experiências e de legados ancestrais através da performance oralidade, exercendo assim o papel de educadoras/es fortalecendo as noções de comunidade e pertencimento em suas comunidades também são características comuns aos *griots/griottes* e mestras e mestres de Capoeira Angola.

Sotigui, ao explanar sobre seu processo de aprendizado com os seus mais velhos, diz ter compreendido que a mesmo se dá em três dimensões: “pela palavra, pelo olhar e pelo silêncio” (Sotigui Kouyaté In BRENART, 2013, p. 66). Na capoeira também visualizo o aprendizado nessas três dimensões: pela palavra, por meio dos cantos (corridos e ladainhas), das conversas, das histórias e nos “puxões de orelhas”, que podem acontecer individualmente, publicamente

ou por meios das canções; pelo olhar, quando buscamos na face do mestre ou da mestra sua opinião sobre uma situação na roda ou ainda, se estamos indo pelo caminho certo e, por fim, no silêncio, quando as palavras de mestres e mestras se calam e seus corpos gingham, jogam... Desenham no espaço da roda ataques, defesas e floreios.

Aqui, vale a pena discorrer um pouco sobre o processo de se tornar mestre ou mestra, que desde a época de Mestre Pastinha, tem sofrido transformações. No caso de Mestre Pastinha, segundo seus relatos, também confirmados por Mestre Noronha em seu ABC da Capoeira Angola, *Mestre Pastinha foi levado por Aberrê, um afilhado do mesmo padrinho seu para uma roda da Gengibirra, que era roda de mestre, não tinha nada de aluno não. E nessa roda, no apertar de sua mão, Amorzinho, o guarda civil, entregou a capoeira para Pastinha tomar conta.* Este texto adaptado de relato do próprio Mestre Pastinha, disponível no documentário “Pastinha uma vida pela capoeira”, demonstra que Mestre Pastinha foi legitimado por outros capoeiristas, além de Amorzinho, Totonho de Maré, Livino Diogo e o próprio Aberrê, a tomar conta da Capoeira Angola (SILVA; FALCÃO; DIAS, 2012).

Na atualidade esse processo pelo qual Pastinha se tornou mestre ainda é o mais reconhecido e legitimado. Qual seja: que a trajetória da pessoa como capoeirista seja reconhecida pela comunidade e referendada pelos/as mais velhos/as. Por trajetória de capoeirista entende-se uma longa caminhada (que não se mede em um tempo cronológico, pois varia em cada contexto e de acordo com o envolvimento de cada um/a) de treinamento, de experiência de roda e de convivência na cultura da capoeira e, sobretudo, com seu mestre. Todavia, outros processos também podem acontecer, alcançando legitimidade ou não, por exemplo: uma pessoa ser reconhecida como mestre ou mestra, por um/a mais velho/a sem necessariamente ser reconhecida pela comunidade, motivada por razões políticas, ideológicas ou de conveniência. Ou ainda, de um/a capoeirista que inicia sua trajetória fora do contexto da Capoeira Angola, e a essa adere buscando de alguma maneira uma maior aproximação, em geral por meio do contato com algum mestre ou mestra de reconhecimento, que em algum momento o reconhece como mestre/a.

Essa trajetória, embora os grupos possam ter critérios⁴³ e estágios distintos, em geral perpassa por dois outros títulos, o/a de treinel/a e de contramestre/a.

Ainda sobre esse assunto, é importante mencionar, que independente do processo pelo qual uma pessoa se torna mestre ou mestra, esse papel é portador de certo poder. Aqui podemos pensar esse poder em duas perspectivas: 1) poder advindo dos saber adquirido por meio do

⁴³ Alguns grupos utilizam distinções internas para classificar o estágio dos/as capoeiristas, tais como uma calça preta, uma camiseta amarela, o título de professor/a.

aprendizado com capoeira, que garantem ao mestre ou mestra axé, isto é, a habilidade de encantar. 2) poder do mestre e da mestra como um lugar de autoridade sobre seus discípulos e de representatividade perante a comunidade que é garantido pelas rígidas hierarquias da Capoeira Angola.

Os dois tipos de poder podem coabitar em harmonia e na maioria das vezes é o que acontece. Todavia, um tipo de poder pode se sobrepor ao outro. Sobre essas formas de poder, é ainda importante mencionar que estes podem performar de forma carismática, arrogante ou ainda mesclar carisma com autoritarismo.

Embora nesse trabalho tenha a preocupação de chamar a atenção para importância dos mestres e mestras, que com seus corpos-vozes limiares realizam o importante trabalho de manutenção da Capoeira Angola, não se pode negar o fato de que esse papel pode também ser desempenhado com abusos de poder e reprodução de violências.

As narrativas do campo de mandinga

Para melhor explicar sobre as narrativas que se depreendem das experiências no campo de mandinga, isto é, do campo vivido da Capoeira Angola, considerando neste momento o ritual da roda, haja visto que em outras passagens a questão da cotidianidade já tenha sido abordada, trago como exemplo um jogo de capoeira⁴⁴ entre Mestre Moa do Katendê e Mestre Lua de Bobó⁴⁵, realizado em junho de 2017 em Arembepe, Camaçari - BA, na sede do grupo Menino de Arembepe, grupo cujo responsável é o Mestre Lua de Bobó.

Figura 3: Captura de imagem a partir do vídeo (2min11seg) do jogo de capoeira com Mestre Moa do Katendê e Mestre Lua de Bobó.



Fonte: Vídeo disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mHIWHPPjxzI>>

Apesar de não ter tido a oportunidade de presenciar o referido jogo, ao observar o registro em vídeo são acionadas imediatamente minhas memórias de roda de capoeira, inclusive, de rodas com a presença desses mestres em questão, e não apenas, também a convivência com eles na “grande roda”. Dessa observação gostaria de destacar algumas noções que são caras para este estudo: Performance Negra, encruzilhada, corpo-voz limiar e narrativa.

⁴⁴ O referido jogo entre Mestre Moa do Katendê e Mestre Lua de Bobó encontra-se disponível neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=mHIWHPPjxzI&feature=youtu.be>. Acesso em 12 de fevereiro de 2021.

⁴⁵ Edvaldo Borges da Cruz, o Mestre Lua de Bobó, é discípulo de Mestre Bobó (Milton Santos) com quem aprendeu capoeira no Dique Pequeno do Tororó, na cidade de Salvador. Nasceu em 29 de janeiro de 1950 em Arembepe, Camaçari - BA, onde fundou o grupo Menino de Arembepe.

Antes de discorrer sobre essas noções, recomendo que o vídeo cujo link encontra-se na nota de rodapé, seja acessado.

Mestre Moa do Katendê muitas vezes se referia ao jogo da Capoeira Angola com a expressão “balé nagô” se referindo, ao meu ver, à dimensão da dança, à elegância e à ancestralidade africana da arte da mandinga. De fato, todas as vezes que vi Mestre Moa jogando em uma roda, e também Mestre Lua de Bobó, a dimensão da dança, presente na performance da Capoeira Angola, se fez muito viva e teve grande destaque. Igualmente, outras dimensões, como a mandinga, a brincadeira/vadiação, a luta e a teatralidade compõe as performances destes mestres e como diz o corrido de Capoeira Angola, que conheci através de Mestre Plínio “*É bonito demais, ver o meu mestre jogar, ver o meu mestre jogar, ver o meu mestre jogar...*”

No momento em que aconteceu o jogo que estou me referindo, a bateria da roda contava com dois mestres e uma mestra nos berimbau. Mestre Virgílio da Fazenda Grande⁴⁶ no Gunga, Mestre Jararaca⁴⁷ no Médio e Mestre Curió⁴⁸ no Viola. Outra presença marcante é a de Dona Maria, mãe do Mestre Lua de Bobó, sentada em seu posto ao lado do berimbau Gunga, de saia branca e a camiseta azul do grupo Menino de Arembepe. Mestre Lua de Bobó e Mestre Moa do Katendê estão (como sempre) elegantemente vestidos. Mestre Lua com uma calça branca, a camiseta azul de seu grupo e um chapéu preto e Mestre Moa de calça e camisa brancas.

Nesse jogo vejo a capoeira em sua dimensão de Performance Negra quando observo os corpos dos mestres jogando e da mestra e dos mestres tocando e cantando, e percebo que esses corpos em performance estão produzindo poéticas negras que afirmam sua ancestralidade africana, valorizando esta identidade e negando o lugar de subalternidade atribuído à população negra pela lógica racista colonial, acentuada pelo capitalismo.

O negro e a negra, saem numa negativa da lógica escravocrata, da qual o Brasil é herdeiro, ao inverter a norma de corpos passivos, obedientes, voltados apenas para ao trabalho e, em um subversivo exercício de liberdade, vadeiam. A negativa, nega, é ativa, é defesa no jogo de capoeira e nela também reside a possibilidade de ataque, no próprio o jogo, que também é luta e, ainda, na luta social, em que a armas são poéticas negras “*feita de saltos e corrupios,*

⁴⁶ Virgílio Maximiano Ferreira, o Mestre Virgílio da Fazenda Grande, nasceu em 03 de dezembro de 1944 em Salvador - BA e começou na Capoeira Angola em 1954 com o seu pai, Mestre Espinho Remoso.

⁴⁷ Valdelice Santos de Jesus, a Mestre Jararaca, nasceu em 04 de agosto 1974 em Salvador – BA. Iniciou capoeira entre 1983 e 1984 na academia do Mestre João Pequeno. Frequentava a roda de Mestre João Pequeno com sua irmã, Ritinha, também mestra de Capoeira Angola. Foi formada professora na academia do Mestre João Pequeno. Tornou-se contramestra e recebeu o título de mestra pelo Mestre Curió (Grupo de Capoeira Angola Irmão Gêmeos) em 2008.

⁴⁸ Jaime Martins dos Santos, Mestre Curió, discípulo de Mestre Pastinha, nasceu em 23 de janeiro de 1937 em Candeias – BA. Iniciou na prática da capoeira ainda criança e fundou em 1982 a Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos em Salvador – BA.

uma ginga fenomenal, capoeira é uma arma nessa luta social, na roda de capoeira todo mundo é igual... Capoeira Angola vem de lá... Afro-brasileira indígena”, como salientou Mestre Moa do Katendê, no canto corrido de sua composição.

Também fica evidente neste jogo a dimensão da roda de Capoeira Angola enquanto uma manifestação da encruzilhada, conceito que é central em minha investigação. A encruzilhada, que nesta pesquisa se associa à imagem do “campo de mandinga”, pode ser percebida em sua qualidade de lugar simbólico na dimensão ritualística da roda de capoeira que é acionada por distintos fatores: a musicalidade, produzida pela bateria onde o mestre é o berimbau, um instrumento africano; a corporeidade dos mestres jogando em diálogo com a musicalidade e a potência que estes elementos têm para possibilitar um conexão com o passado e com o sagrado. O passado da capoeira, isto é, a Capoeira Angola que Mestre Pastinha e tantos outros, já ancestrais, defenderam e cultivaram, e o sagrado, que é a própria relação com ancestralidade africana, que em geral é vivida cantando, dançando e batucando.

Esse corpo, que toca berimbau, que canta, que ginga e que brinca a capoeira é o próprio corpo que instaura a encruzilhada, logo, o campo de mandinga. Trata-se de um estado corporal que atua na limiariidade do presente e do passado, do Brasil e da África, do plano material e do metafísico, da brincadeira e da seriedade do ritual. Esse corpo, que Silva (2010) chamou de corpo limiar, penso nesta pesquisa como um corpo-voz limiar, com um interesse maior na abordagem teatral, ressaltando não apenas a vocalidade mas, a própria questão da oralidade. O corpo-voz limiar, no aqui-agora do jogo ou do ato de cantar, evoca o passado histórico e mítico da Capoeira Angola, atuando em um estado de corpo diferenciado, encantado, um encantamento pela capoeira, pela poética da roda. Esta potência transborda para fora da roda, para o cotidiano, a “grande roda” que é a própria vida. Conforme Bernat (2013), observou em seu livro sobre o *griot* Sotigui Kouyaté, citando Hampate Bá, para discutir tradição:

Pode-se dizer que o ofício, ou atividade tradicional, esculpe o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras Sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a palavra a cada gesto. (HAMPATÉ BÂ, 1980, p. 199 apud BERNAT, 2013, p. 59)

E sobre o Sotigui Kouyaté, já apresentado anteriormente, vale lembrar que, coincidência ou não, é um africano da Burkina Faso, região que pertenceu ao grande Império Mandinga. O grupo étnico mandinga também participou do processo de construção das africanidades brasileiras, donde a palavra mandinga advém para o contexto da capoeira. É interessante

também observar que a tradição *griot*, tem origem nesse império. E sobre esse ofício, o próprio Sotigui Koyaté diz: “Hoje em dia, designa-se o *griot* como o senhor da palavra. Não é que ele saiba falar melhor que os outros, mas o seu trabalho é a palavra. Por que ele é e continua sendo a memória do continente africano” (KOUYATÉ, 2014, p. 05).

Com papel semelhante ao do *griot*, o mestre, a mestra, ou capoeirista que esteja ocupando este lugar, criam um campo de mandinga onde as narrativas se fazem presentes. Entendendo a mandinga como expressão da ancestralidade africana que é criadora de sentidos na performance da Capoeira Angola, podemos ver que o corpo-voz limiar de mestres e mestras em jogo e na relação com a musicalidade, narram memórias ancestrais e histórias de vida. Mas que narrativas? Que histórias se pode observar no fragmento da roda registrada no vídeo em questão?

A importância dos mais velhos e das mais velhas, fundamento de extrema relevância na filosofia da Capoeira Angola destaca-se, no jogo em questão, na própria presença e centralidade dos mestres e da mestra, mas também na presença de Dona Maria, mãe do Mestre Lua de Bobó e o lugar que a mesma está ocupando na roda, sentada em uma cadeira ao lado do berimbau Gunga, respondendo o coro e atenta ao jogo de seu filho, Mestre Lua, com seu antigo camarada, Mestre Moa. Me pergunto quantas vezes Dona Maria deve ter visto esses dois “meninos” jogando... Afinal Mestre Lua de Bobó e Mestre Moa do Katendê são irmãos de capoeira, os dois discípulos de Mestre Bobó.

Assim, a experiência de vida destes dois mestres e também a de Seu Bobó é narrada neste jogo. O encontro de irmãos se mostra na familiaridade entre os jogadores que é expressa em um jogo que é brincado, dançado, mas ao mesmo tempo perigoso e cheio de malícia. A musicalidade também conta essa história de irmãos quando Mestre Virgílio canta o seguinte corrido:

Vem jogar mais eu, vem jogar mais eu meu irmão (coro)
Vem jogar mais eu meu irmão, vem jogar mais eu irmão meu
Vem jogar mais eu, vem jogar mais eu meu irmão (coro)
Vem jogar mais eu meu irmão, irmãozinho do coração, meu irmão...

A memória ancestral da Capoeira Angola também é narrada neste jogo quando Mestre Virgílio canta o seguinte corrido:

Foi no tempo do cativo
Quando o senhor me batia
Eu rezava pra Nossa Senhora, ai meu Deus
Como a pancada doía

Imediatamente após Mestre Virgílio puxar o corrido acima, Mestre Lua faz uma chamada para Mestre Moa, movimento que, conforme já mencionado, tem ligação direta com a mandinga, ou seja, com a ancestralidade africana, com a encruzilhada.

A potência da narrativa na relação das palavras com a corporeidade e a musicalidade presentes na poética da roda de Capoeira Angola, demonstra um entendimento que é comum nas Performances Negras Tradicionais, a saber, o de que as palavras têm poder e não se separam da ação.

Esta pesquisa de mestrado observa a potência desse corpo-voz limiar de mestres e mestras em suas performances e procura aprender com estes/es a utilizar as armas e as estratégias de defesa das poéticas negras para seguir lutando através da criação de outras encruzilhadas na produção de Performances Negras Contemporâneas.

Histórias de comadres

Figura 4: Logo criada pela designer Nina Vieira.



Figura 5: Atrizes narradoras do Núcleo Histórias de Comadres. Vivian Maria (esq.) e Jordana Dolores (dir.). Fotografia de Nina Vieira. 2017.



Fonte: Arquivo pessoal.

*Boa tarde meu senhor e senhora
Que as comadre chegou
É o beija-flor que a flor vai beijar*

*Boa tarde meu senhor e senhora
Que as comadre chegou
É o beija-flor que a flor vai beijar*

*Falo sem medo de errar
Porque minha mestra é bacana
Chegou as comadre hoje aqui pra contar*

*Falo sem medo de errar
Porque minha mestra é bacana
Chegou as comadre hoje aqui pra cantar*

(Cantiga cantada nas cheganças das apresentações do Núcleo História de Comadres)

Atualmente o Núcleo Histórias de Comadres é composto por mim e pela atriz-narradora Vívian Maria. Contamos também com o importante trabalho de produção de Thays Quadros - (Afro TS Produções) e com a parceria da designer Nina Vieira, que desenvolveu a identidade visual das Comadres. Nos últimos sete anos o núcleo tem produzido na linguagem que, no âmbito desta pesquisa, estou chamando de Performance Negra Narrativa, mas que talvez possa ser nomeado de diversas formas nos diferentes contextos em que atuamos. Alguns dos nomes possíveis seriam Teatro Narrativo, Narração de Histórias ou mesmo Contação de Histórias.

A diferença entre essas noções, não será aqui discutida com profundidade, até por que, honestamente, não estou de todo convencida sobre o mérito dessa diferenciação e tendo a tratá-las como sinônimos, ao menos para compreender o trabalho realizado no Núcleo Histórias de Comadres.

Todavia, existe uma tendência em pensar o Teatro Narrativo, como algo feito por atrizes e atores com domínio de técnicas corporais e vocais, enquanto a Narração de Histórias, é vista como uma profissionalização do ato de contar histórias, mesmo que não necessariamente por pessoas com formação em teatro e, por fim, a Contação de Histórias, que mesmo sendo o sustento de muitos artistas, que não necessariamente se reconhecem como artistas, é algo valorizado como recurso pedagógico em diferentes contextos, da mãe que conta histórias para seus filhos dormirem; dos contadores de causos; das avós que contam as memórias da família; das professoras em sala de aula, até as pessoas que se especializam nisso.

No âmbito de grande parte das instituições culturais e educacionais públicas e privadas que nos contratam para realizar apresentações, nosso trabalho é geralmente classificado como contação ou narração de histórias, sendo que me parece que tais instituições não fazem

diferenciação entre os dois termos. Neste contexto geralmente somos contratadas para contar histórias em bibliotecas ou áreas de convivência de escolas ou centros culturais, para crianças de variadas faixas etárias. No caso das escolas e outras instituições educacionais, nosso público também é constituído de educadoras e educadores e, no caso de centros culturais como, por exemplo, o SESC⁴⁹, estão presentes também as/os familiares responsáveis pelo cuidado com as crianças.

Notamos que há um entendimento nestas instituições que difere a narração ou contação de histórias do que classificam como teatro. Tal diferenciação se reflete nos cachês pagos, que geralmente são mais baixos para as apresentações de narração ou contação de histórias, e também nos locais que reservam para estas atividades. Neste sentido, em muitos casos há uma adequação dos locais escolhidos pelas/os profissionais destas instituições com nossa proposta, na medida em que grande parte das vezes os espaços de bibliotecas ou áreas de convivência oferecem a nós e ao público um ambiente de proximidade, tranquilidade e aconchego, livre de formalidades.

Por outro lado, há casos em que trabalhadoras/es dessas instituições, talvez por considerar as atividades de narração ou contação de histórias menos elaboradas ou, até mesmo, menos importantes do que o que consideram como teatro, não têm cuidado algum em escolher os lugares destinados ao encontro entre as contadoras e o público, muitas vezes determinando de forma impositiva lugares de passagem ou até mesmo locais bastante ruidosos que prejudicam a concentração e a escuta de artistas e público e, desta maneira, a experiência como um todo.

Há ainda, no meio das/os profissionais de teatro e de narração ou contação de histórias, um discurso avesso do exposto anteriormente, o de que a contação de histórias seria uma narração realizada com o suporte de “técnicas teatrais” e a narração de histórias estaria apoiada primordialmente nas palavras e na voz de quem narra, dispensando o trabalho corporal mais elaborado de uma atriz ou ator e o uso de elementos como figurino, maquiagem, objetos cênicos, instrumentos musicais, etc. O que prova, ao meu ver, que não há consenso sobre o assunto.

Me parece que definir se o que fazemos no Núcleo Histórias de Comadres é teatro, narração ou contação de histórias, além de não ser uma preocupação das artistas, não contribui para um melhor entendimento de nossa práxis. Sou uma atriz, capoeirista, narradora de histórias e Vivian Maria, além de também contar histórias, é atriz, cantora, dançarina e produtora cultural, com uma longa trajetória de vivências em Performances Negras Tradicionais. Quando

⁴⁹ Serviço Social do Comércio é uma importante organização de promoção de cultura, esporte, lazer e saúde. Um dos principais contratantes de artistas do Brasil.

contamos histórias, na busca por um encontro verdadeiro com o público, procuramos exercitar nossa presença de maneira íntegra, estando assim abertas para perceber e escutar o público, mas também carregando conosco quem somos, ou seja, todas as nossas experiências de vida.

Embora nossa performance esteja bastante vinculada ao texto, como pensamos a voz como corpo, acionamos esta a partir de nossas experiências corporais. Neste contexto, além da experiência com Capoeira Angola e com Performances Tradicionais como Afoxé, Samba de Roda, Jongo, Tambor de Crioula, Batuque de Umbigada entre outras, é importante citar a Instalação Corporal, como parte de nosso processo de formação.

A Instalação Corporal é uma metodologia de preparação corporal e processo de criação elaborada por Silva (2010) e utilizada no Núcleo Coletivo 22, do qual eu faço parte e Vivian Maria também foi integrante. A Instalação Corporal se baseia na ideia de corpo limiar para acionar um estado corporal diferenciado do corpo no cotidiano, podendo dimensionar isso em diferentes escalas. A metodologia tem variados exercícios e dinâmicas, que partem da estruturação do corpo através das imagens: enraizamento dos pés, arqueamento dos joelhos, seta de ferro pendurada no cóccix, zíper fechado do púbis ao externo, cachoeira nos ombros que escorre pelos braços e fio de nylon que sai do topo da cabeça para o céu. Os chamados exercícios primários e secundários são as principais bases do trabalho.

O corpo instalado é, então, um corpo diferenciado, isto é, sensivelmente preparado para uma abordagem extracotidiana do movimento corporal. Assim, a Instalação se constitui em alguns exercícios, classificados como primários e secundários, que foram nomeados metaforicamente para facilitar a explicação e, também, como recurso imagético de extensão do corpo - conexão do espaço interno e externo. Sendo os exercícios primários a instalação propriamente dita, ou seja, uma base, que é desenvolvida e potencializada nos exercícios secundários. Além dos exercícios secundários outros exercícios (que podem derivar da instalação ou não), elaborados a partir da vivência com capoeira Angola e os sambas de umbigada [...] como agentes potencializadores do corpo instalado e mais do que isso, como fomentadores da capacidade criativa e simbólica do corpo. (SILVA, 2010, p. 134)

Vale mencionar que a Instalação Corporal, foi elaborada a partir dos estudos de mestrado e doutorado de Renata de Lima Silva (2010), nos quais a pesquisadora buscou uma convergência de suas experiências com dança contemporânea, danças populares, capoeira e, também, com estudos teatrais, sobretudo no que diz respeito aos estudos realizados pelo Lume Teatro.⁵⁰

⁵⁰ “Fundado em 1985, o LUME Teatro se tornou uma referência mundial na pesquisa da arte do ator. O grupo já se apresentou em mais de 28 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Vencedor do Prêmio Shell 2013 em pesquisa continuada, o LUME possui repertório diversificado de teatro físico, espetáculos de palhaço, dança pessoal, além de intervenções de grande

Nesse sentido, o Núcleo Coletivo 22, pode ser considerado um padrinho ou grande parceiro do Núcleo Histórias de Comadres. Inclusive, é em um evento em que o Núcleo Coletivo 22 atua fortemente, desde a organização até em apresentações artísticas, que estreou a performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, sobre a qual faço um relato e elaboro algumas reflexões e análises a seguir.

dimensão ao ar livre com a participação da comunidade. O grupo também mantém uma forte tradição de ensino, difundindo sua arte por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas, publicações, palestras e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro. O LUME é um núcleo de pesquisa da Universidade Estadual de Campinas, Brasil.” (Fonte: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>, acesso em: 05/02/2021)

Enfim, a história: Dikeledi e as voltas que o mundo dá

A performance narrativa “Dikeledi e as voltas que o mundo dá” foi criada no início de 2014, quando recebi um convite para participar do evento Ginga Menina⁵¹, compondo a programação contando uma história direcionada ao público infantil.

O evento estava em sua terceira edição, foi organizado por um coletivo de mulheres angoleiras de distintos grupos da cidade de Goiânia, realizado pelo programa Corpopular: Intersecções Culturais, com o apoio do edital PROEXT - MEC/SESU, e aconteceu entre os dias 10 e 12 de abril de 2014 nas dependências da Universidade Federal de Goiás. A programação, que incluía, além de rodas e aulas de Capoeira Angola, apresentações e oficinas de distintas linguagens artísticas, contou com as presenças de Mestre Janja, do Grupo Nzinga, a então professora Nani de João Pequeno do CECA⁵² (atualmente também mestra de Capoeira Angola) e a cantora paulistana Fabiana Cozza.

Antes de dar início a apresentação e análise da performance, sugiro que o link com o vídeo⁵³, registro da performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, com duração de 19min28s, disponível na nota de rodapé, seja acessado. Pois embora pretenda apresentar e analisar a performance, acredito na capacidade da mesma de falar sobre si e que o acesso ao vídeo possa facilitar a compreensão.

Início então com a transcrição do texto da performance, que é seguido por registros fotográficos da mesma. A dramaturgia do referido trabalho foi criada por mim a partir de um mito de origem do berimbau, que possui diferentes versões, mas que têm como ponto comum a narrativa de que este instrumento haveria surgido do “encantamento” do corpo de uma mulher africana que foi morta por um grupo de homens. A obra criou vida a partir do diálogo entre uma versão pré-existente do texto e as experimentações práticas em sala de ensaio, que foram realizadas a partir do momento em que fui convidada para o evento Ginga Menina.

⁵¹ Vídeo registro contendo imagens de todas as atividades de Ginga Menina 2014 encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dibHX1g9iKo>. Acesso em 18 jul. 2020.

⁵² Centro Esportivo de Capoeira Angola.

⁵³ Link do registro da performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá” - <https://www.youtube.com/watch?v=bU375lzbXNY&t=13s>

Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá

(Jordana Dolores)

*“Eu vim aqui para contar
Uma história eu vou contar (coro)
E sei, vocês vão ajudar
Uma história eu vou contar (coro)
Mas me ajude a cantar
Uma história eu vou contar (coro)
Eu canto aqui, cê canta lá
Uma história eu vou contar (coro)
Eu sei que vocês vão gostar
Uma história eu vou contar (coro)
Essa história vem de lá
Uma história eu vou contar (coro)
Eu vou contar, eu vou cantar
Uma história eu vou contar (coro)
E agora já vai começar
Uma história eu vou contar (coro)”*

A história que vou contar hoje aconteceu há muitos, mas muitos anos atrás, lá na África. A África, para quem ainda não sabe, é um continente enorme, que possui diversos países, povos e culturas. E dizem que esta história aqui aconteceu no leste da África, às margens de um grande rio.

Naqueles antigamentes, alguns povos africanos estavam em guerra e, naturalmente, enquanto alguns guerreavam, outros queriam paz.

Daurama era a grande rainha do povo Garo. Ela estava grávida e muito preocupada com o nascimento da criança em meio à tanta guerra, já que ela havia perdido muitas pessoas queridas, inclusive sua mãe. Toda vez que a rainha Daurama ficava muito preocupada, ela ia conversar com seu avô Babu, que era um velhinho, muito velhinho, com mais de 100 anos, muito calmo e muito sábio. Quando Daurama chegou à casa do vovô Babu, não precisou nem dizer nada que ele já foi falando:

“Minha neta... Dá pra ver pela forma da sua barriga que vem aí uma menina! Uma bela princesa predestinada... Mas você está muito preocupada e isso não deve fazer bem a ela. Pode ficar tranquila... Essa menina vai ser assim como se fosse um instrumento... Um instrumento que vai cantar a paz para todos os povos da África... Entendeu?”

A rainha Daurama não entendeu muita coisa, mas foi embora para casa muito agradecida e aliviada com as previsões de seu avô, já que ela e todo o seu povo confiavam plenamente nos saberes dos mais velhos.

Então chegou o dia! No povo Garo, todo mundo nascia nas margens do rio. O ritual de nascimento era feito pelas mulheres que cantavam e ajudavam no parto.

*“Nhem-nhem-nhem
Nhem-nhem ô xorodô
Nhem-nhem-nhem
Nhem-nhem ô xorodô
É o mar, é o mar
Fé-fé xorodô”*

E naquele dia a rainha Daurama deu à luz uma linda princesa, Dikeledi! A Dikeledi era tão bonita! O povo Garo ficou tão feliz, que resolveu se reunir para uma festa! E na festa veio um monte de gente! Todo mundo que chegava trazia presente! As pessoas levaram cestos e mais cestos de presentes para a princesa Dikeledi! Só presente dahora! Um monte de brinquedos, roupas bonitas, pulseiras, colares, brincos anéis, mais brinquedos... E no meio de tantos presentes legais... Apareceu um presente que não tinha nada a ver...

(Atriz pede para o público adivinhar o que era o presente.)

Eu vou falar! Chega de suspense! Uma lagarta! No dia de nascimento da Dikeledi, ela ganhou de presente uma lagarta!

Uma lagarta? Isso lá é presente pra dar à uma criança no dia que ela nasce? Na a ver, né? Alguém aqui já ganhou uma lagarta de presente?

Na verdade ninguém entendeu nada... Eu também não entendi nada, Vocês também não devem estar entendendo nada... A única pessoa que entendeu essa história de lagarta foi o vovô Babu, que cuidou com muito carinho da lagarta durante muito tempo...

E o tempo.... O tempo passa... O tempo foi passando e a Dikeledi foi crescendo. A lagarta também foi crescendo... Elas foram ficando muito amigas... E eu sei que os adultos não sabem disso, mas, como toda criança sabe, crescer demora muito.

E quando a princesa já estava bem crescidinha... Um dia ela estava brincando com sua amiga, a lagarta... Quando aconteceu uma coisa que a Dikeledi não estava esperando. Ela foi pega de surpresa! A lagarta da Dikeledi se transformou em uma linda borboleta. Era uma borboleta tão bonita! A princesa ficou tão feliz! E daí elas brincaram o dia todo! Elas cantaram, dançaram, se divertiram um montão... Elas até trocaram uns segredinhos e jogaram uma capoeirinha... Mas no fim do dia, depois de tanta brincadeira, a borboleta foi embora.

A Dikeledi até correu atrás dela! Mas não conseguiu alcançar, porque borboleta voa, né? Então ela pensou: “ela é minha amiga, ela vai voltar”. E ficou lá esperando... Só que a borboleta não voltou... Daí ela resolveu esperar mais um pouquinho e a borboleta continuou não voltando...

Então a Dikeledi ficou muito triste, voltou pra casa assim chateada, meio borocoxô, jururu... Ficou muito triste mesmo... Ela começou até a chorar...

Mas toda vez que ela chorava, seu bisavô Babu escutava e cantava uma canção.

(Atriz pede ajuda para o público para cantar e ensaia o coro do corrido para que todas as pessoas possam responder juntas.)

*“Oi, chora menina
Nhem, nhem, nhem (coro)
Oh menina chorona
Nhem, nhem, nhem (coro)
Mas cadê mamãe?
Nhem, nhem, nhem (coro)
Mas cadê papai?
Nhem, nhem, nhem (coro)
Ai ai chora menina
Nhem, nhem, nhem (coro)
Ai para de chorar
Nhem, nhem, nhem (coro)
Vai pra lá, vai brincar
Nhem, nhem, nhem (coro)
Vai lá na cachoeira
Nhem, nhem, nhem (coro)
Lá na beira do rio
Nhem, nhem, nhem (coro)
Vai, vai lá se banhar
Nhem, nhem, nhem (coro)”*

A Dikeledi, ao ouvir a canção do vovô Babu, não teve dúvida. Correu até o rio, aos pés da cachoeira para se banhar e livrar seu pensamento de todo mal.

*“Nhem-nhem-nhem
Nhem-nhem ô xorodô
Nhem-nhem-nhem
Nhem-nhem ô xorodô
É o mar, é o mar
Fé-fé xorodô”*

Enquanto Dikeledi livrava seus pensamentos de todo mal na beira do rio ela avistou, meio de rabo de olho, ao longe, Gahij, o rei do povo Honda, e seus guerreiros. O povoado

Honda havia perdido todas as suas mulheres em uma guerra e estavam na busca de uma nova rainha.

Dikeledi muito astuta e inteligente, percebeu que poderia ser levada. E quando pensou que teria que deixar sua família e seu povoado, fugiu assustada e correu como o vento.

Então se deu uma grande perseguição!

Gahij e seus guerreiros correram atrás da princesa que na correria tropeçou e caiu batendo com a cabeça em uma pedra. Quando Gahij e seus guerreiros perceberam o que tinham feito, fugiram assustados. E a Dikeledi, caída e muito ferida começou a chorar. Mas mesmo estando muito longe de sua aldeia, todos do povo Garo ouviram seu choro e começaram a busca pela princesa.

Mata adentro, todos se guiavam pelo som do choro da princesa...

Quando as pessoas do povo Garo já estava muito próximas da Dikeledi... Pararam de escutar seu choro e ficaram perdidas sem saber para onde continuar. Até que vovô Babu avistou uma borboleta e aconselhou a todos que a seguissem.

O povo seguiu a borboleta que pousou justo no corpo da princesa, que a essa hora já estava encantado. Todos olharam sem entender para o vovô Babu que se agachou aos pés do corpo encantado.

Porque nesse momento a cabeça da princesa Dikeledi já havia se transformado em uma cabaça, seu corpo em uma verga de madeira, seu cabelo todo havia se unido em um único fio, seus olhos se transformaram em uma moeda brilhante, seus dedos em uma baqueta de madeira.

Ao confirmar que se tratava de sua bisneta, Dikeledi, vovô Babu tirou de sua capanga um antigo chocalho - um caxixi- que tocava para ela quando era um bebê, e começou a tocar aquele instrumento que ninguém conhecia, ninguém nunca tinha visto.

Naquele momento todos perceberam que aquele som era o som do choro da Dikeledi e compreenderam aquilo que a princesa não havia compreendido quando sua borboleta partiu... Compreenderam que o mundo dá voltas camará....

Figura 6: “Dikeledi e as Voltas Que o Mundo Dá”, São Paulo, 2015. Atriz-narradora: Jordana Dolores. Fotografia de Nina Vieira.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 7: “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô - evento Ô Iaiá, vem Jogar, São Paulo, 10/2019. Atriz-narradora: Jordana Dolores. Fotografia de Marcos Blau.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 8: “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, Espaço Águas de Menino, Goiânia, 2018. Atriz-narradora: Jordana Dolores. Fotografia de Flávia Honorato



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 9: Capulana simbolizando saia da rainha Daurama.2018. Fotografia de Isabella Santos.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura10: Capulana simbolizando a rainha Daurama grávida da Dikeledi. 2018. Fotografia de Isabella Santos.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 11: Capulana simbolizando o parto em que nasce Dikeledi. 2018. Fotografia de Isabella Santos.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 12: Capulana simbolizando Dikeledi bebê. 2018. Fotografia de Isabella Santos



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 13: Capulana simbolizando Dikeledi bebê. 2020. Fotografia de Victor Souza



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 14: Atriz em movimentos criados a partir de elementos da Capoeira Angola. Capulana usada como turbante da Dikeledi adolescente que brinca com a lagarta. 2018. Fotografia de Isabella Santos.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 15: Borboleta pouso no corpo de Dikeledi encantado em um berimbau. 2018 Fotografia de Isabella Santos



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 16: "Dikeledi e as voltas que o mundo dá", sede do CCAASS em La Plata, Argentina. Personagem Vovô Babu.. 2016. Fotografia de Maru Ambort.



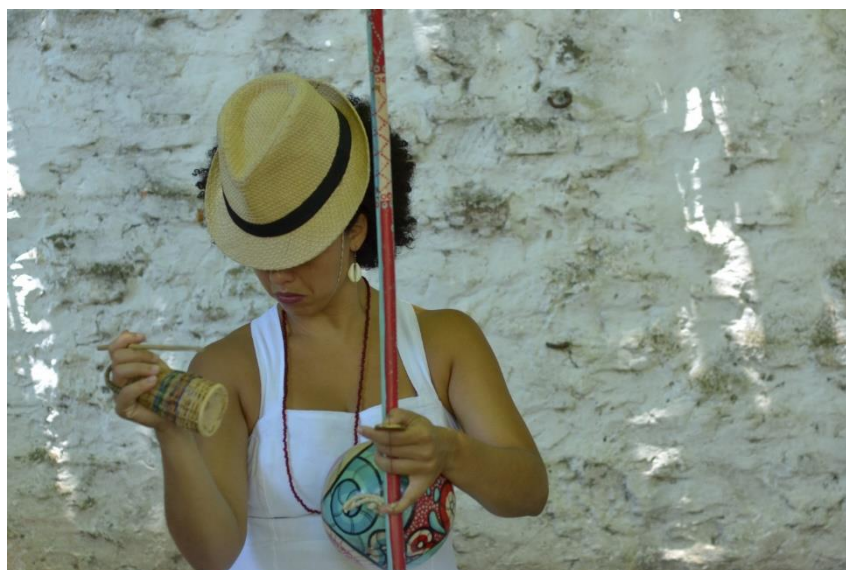
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 17: "Dikeledi e as voltas que o mundo dá", sede do CCAASS em La Plata, Argentina. Personagem Vovô Babu.. 2016. Fotografia de Maru Ambort.



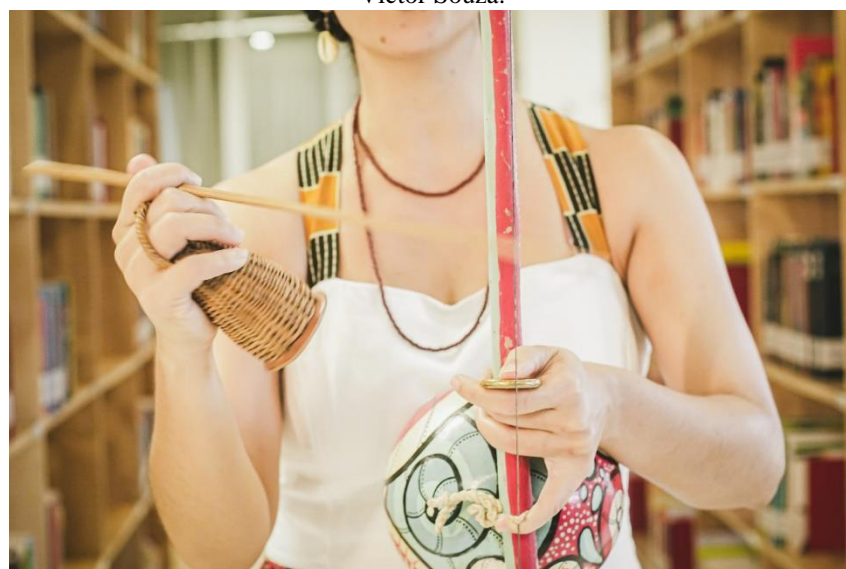
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 18: Vovô Babu. 2018. Fotografia de Isabella Santos.



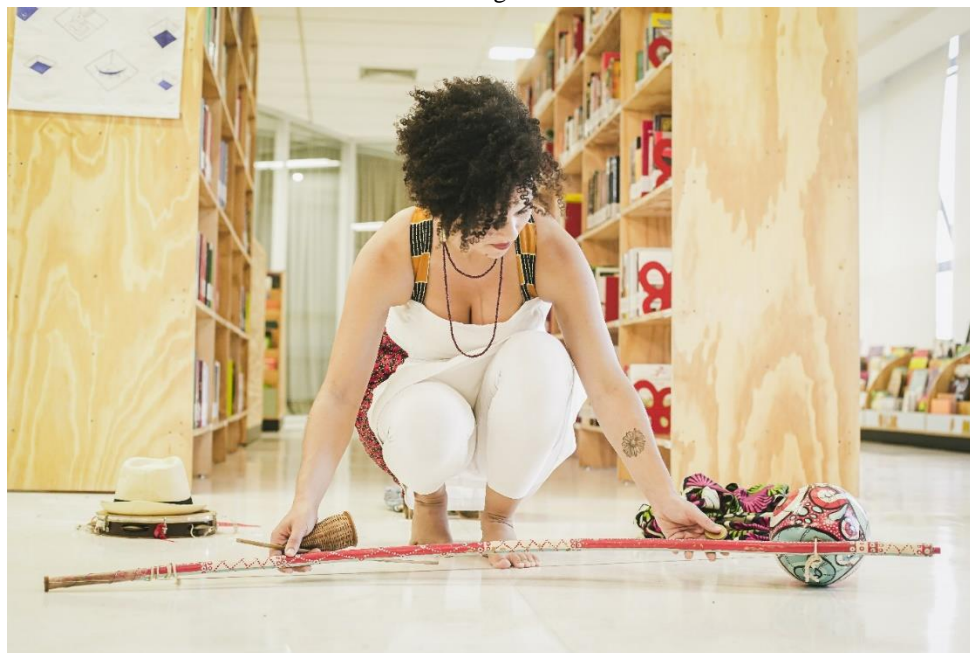
Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 19: Berimbau, dobrão, baqueta e caxixi em detalhes. 2020. Fotografia Victor Souza.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 20: Disposição dos objetos cênicos na performance "Dikeledi e as voltas que o mundo dá". 2020. Fotografia de Victor Souza.



Fonte: Arquivo pessoal.

Em “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, Dikeledi é uma princesa que nasce no continente africano, em meio a um período de guerras entre os povos. Seu nascimento é visto por sua comunidade e, principalmente por seu bisavô Babu, personagem construído a partir do olhar para performance de velhos mestres de Capoeira Angola, como um sopro de esperança e paz. Ela cresce aprendendo com seu bisavô as lições sobre as “voltas que o mundo dá”, e ao morrer tem seu corpo “encantado” num instrumento nunca antes visto por seu povo, o berimbau, também conhecido no continente africano como hungu, humbo, lucungo, urucungo, dentre outros nomes.

A expressão “volta que o mundo dá” é utilizada na louvação de capoeira, canto que procede a ladainha: *Iê, viva meu Deus (Iê, viva meu Deus, camará!), Iê volta do mundo (Iê, volta do mundo, camará!), Iê que o mundo deu (Iê, que o mundo deu, camará!), Iê que o mundo dá (Iê, que o mundo dá, camará!).*

Não lembro ao certo quando foi a primeira vez que entrei em contato com esta lenda, mas sei que me chegou através da oralidade na experiência com a Capoeira Angola. Apresento aqui duas referências encontradas durante o processo de pesquisa e que foram importantes influências no momento em que escrevi a primeira versão da dramaturgia da performance em questão, o livro infanto-juvenil “Histórias de Tio Alípio e Kauê - O Beabá do Berimbau”, de

Márcio Folha (2009), e “Hungu”⁵⁴, filme animação de Nicolas Brault (2008). Estas duas obras também recontam à sua maneira a conhecida lenda sobre a origem do berimbau.

As motivações estéticas e culturais provenientes do universo da Capoeira Angola, tanto no que diz respeito às simbologias e estruturas da roda de capoeira, como na corporeidade e musicalidade experienciada e desenvolvida nesta prática, e também a forte referência da performance da oralidade de mestres e mestras, se constituíram na base da linguagem que foi desenvolvida no processo de criação da performance.

Em cena, durante a comunicação de caráter “olho-no-olho” que é estabelecida com o público, me acompanham, um berimbau com caxixi, baqueta e dobrão, um pandeiro, uma capulana⁵⁵, um chapéu de palha, uma borboleta e uma lagarta feitas de tecido, e um banquinho de madeira de pequeno porte como os utilizados comumente por entidades como pretas velhas e pretos velhos. O figurino todo branco, composto por um vestido de linho e uma calça por baixo, é a base sobre a qual se sobrepõe estes elementos que estão em cena e que, em conjunto com a musicalidade e corporeidade desenvolvida na performance, formam distintas imagens que aportam e compõe a narrativa juntamente com a imaginação do público. Parece-me que é nesse sentido que Matias (2010) afirma que

A partir do momento em que as cenas são o resultado do jogo entre atores e público, ou seja, quando as imagens referentes aos figurinos, cenários, adereços ou lembranças dos personagens só se configuram de fato na mente do espectador pela enunciação do ator-narrador, sem se apresentarem materialmente no espaço, acontece uma aproximação entre o ator e o público. Tornam-se, nesse contexto, interdependentes criativamente, de maneira que o ator passa a sugerir imagens verbal ou corporalmente - a partir de movimentações e gestos - o espectador imagina o elemento referido e reflete a respeito dele.” (MATIAS, 2010, p.20)

No que diz respeito da linguagem teatral, é importante considerar o que apontou Abreu (2000) sobre a como a transmissão de experiências através da narrativa contribui para a restauração de um imaginário coletivo comum entre artistas e espectadoras/es, abrindo caminhos para esta comunicação, pois sem a imaginação do público o teatro narrativo não existe.

Mas que imaginário quero restaurar nesta comunicação com o público? Quais narrativas povoam o imaginário das crianças na atualidade? Por que contamos histórias? Que histórias

⁵⁴ Nicolas Brault. **Hungu**, vídeo animação, 2008, disponível em http://nicolasbrault.com/?fbclid=IwAR1gdFO_hyV_dmvFFx5wKBPU1BSKdV0DyyVhKd7NtUZpSfX5pc5m8JE03A Acesso em 17 abr. 2020.

⁵⁵ Tecido estampado tradicionalmente utilizado por mulheres africanas para cingir o corpo, que pode ser usado como saia, e também para cobrir o tronco ou a cabeça, e ainda para carregar crianças junto ao corpo.

contamos? E por quais motivos escolhemos uma história par contar?

É sabido o papel e a potência da arte no processo urgente de descolonização do imaginário da nossa sociedade. Neste sentido, são de extrema importância as histórias que escolhemos contar para nossas crianças. É imprescindível a busca pelas histórias que não nos foram contadas e a reparação das que foram muito mal contadas, pois tais histórias são elementos essenciais na construção de uma educação não eurocêntrica, antirracista e feminista.

Como ratifica Santana (2017, p.70):

Foi criada historicamente nas colônias e suas metrópoles uma semântica para o corpo negro, que justificou sua subjugação física e o epistemicídio das suas formas de conhecimento, na performance negra é o corpo também o campo de criação estética de estratégias descoloniais – ou tentativas de fricções neste sentido, de provocar rasuras, perfurações, romper bloqueios.

Neste sentido, entendo “Dikeledi e as voltas que o mundo dá” como uma Performance Negra Narrativa, que busca aporte em uma performance negra tradicional, a Capoeira Angola, para a partir do corpo, da narrativa e da musicalidade, restaurar um imaginário comum entre artistas e público, que esteja engajado com estratégias decoloniais, visando transformações culturais e sociais.

Geralmente a abertura dos encontros com o público é feita ao som do berimbau, seguida de jogos e brincadeiras utilizadas como estratégia de aproximação e realização de acordos com o público. Um dos acordos estabelecidos é de que todas as pessoas presentes irão me ajudar a narrar a história de Dikeledi. Depois de realizar os jogos e brincadeiras, que também chamo de preparação ou aquecimento, nos quais trabalhamos com corpo, voz e imaginação, convoco o público para cantarmos o corrido abaixo (de minha autoria), o qual puxo e acompanho ao berimbau, e que nessa dissertação foi inspiração para o título da introdução.

*Eu vim aqui para contar
Uma história eu vou contar
Eu vou contar, eu vou cantar
Uma história eu vou contar
Eu sei, vocês vão me ajudar
Uma história eu vou contar
Essa história vem de lá
Uma história eu vou contar
E agora já vai começar
Uma história eu vou contar*

O continente africano é apresentado como grande cenário da história no intuito de evocar a matriz africana dos referenciais culturais e estéticos que serão abordados, no entanto, na tentativa de não reafirmar estereótipos ao público infantil, a narrativa explica que trata-se de

um continente enorme, com muitos países, povos e culturas distintas. E apesar de parecer uma explicação óbvia, a reação de muitas crianças, nas diversas apresentações que já foram feitas em distintos lugares e contextos, mostram a evidente e lamentável falta de informações e referências positivas sobre o continente africano.

Dikeledi surge na narrativa ainda na barriga de sua mãe, a rainha Daurama, que é simbolizada enquanto imagem para o público com a ajuda de uma capulana utilizada como saia da rainha. O mesmo tecido se transforma na barriga de Daurama grávida, e posteriormente em um bebê, que é a própria Dikeledi. A personagem segue sendo representada pela capulana quando cresce e está adolescente, e o tecido passa a ser usado como adorno de sua cabeça, dando destaque a seus cabelos crespos.

Considero importante ressaltar neste momento que, meus cabelos crespos e bastante volumosos, que por muito tempo foram considerados um “empecilho” para minha profissão, parte deste corpo que me trazia a sensação, já mencionada nesta dissertação, de inadequação ao trabalho de atriz, na performance negra em questão transforma-se em afirmação étnico-racial e potência expressiva. Em 2014, quando o trabalho foi concebido, meus cabelos estavam endredados e bastante longos, e ganharam particular importância na partitura corporal desenvolvida para a performance, contribuindo de maneira significativa para importantes imagens da narrativa.

Na narrativa, Dikeledi nasce às margens do rio de seu povoado em um ritual em que as mulheres da comunidade cantam e auxiliam a mãe durante o parto. Desta maneira é reforçada a ideia do protagonismo das mulheres no ato de parir, e também as ideias de comunidade e solidariedade, além da importância da relação do ser humano com sua dimensão cultural e com a natureza desde seu nascimento. Quando Dikeledi nasce, é feita uma grande festa, com muita gente que lhe faz muitas oferendas e se reúnem para celebrar a vida.

Em sintonia com o nascimento da personagem, a Performance Negra “Dikeledi e as voltas que o mundo dá” também “nasceu” com a ajuda da comunidade angoleira, sobretudo das mulheres. Como já relatado, o convite para participar do evento Ginga Menina foi essencial para a realização deste processo criativo. Acredito também que a estreia diante de uma plateia de capoeiristas de distintas idades, as crianças do projeto Águas de Menino, as mulheres organizadoras do evento, todas/os participantes do mesmo, e o olhar das mestras Janja e Nani de João Pequeno, foram uma grande benção para este trabalho que, desde então, nas voltas que o mundo dá, está na estrada, se transformando a cada novo encontro com o público.

Embora a protagonista da história seja Dikeledi, em sua versão gente e em sua versão berimbau, parece-me que o personagem eleito, sobretudo pelo público infantil, é o vovô Babu,

diretamente inspirado no corpo-voz limiar dos mestres de Capoeira Angola, com os quais tive contato em meu campo vivido. Um bom exemplo do carisma do velho foi o retorno de crianças da Fábrica de Cultura da Brasilândia na cidade de São Paulo, que estimuladas pela professora produziram desenhos sobre a história logo após a apresentação.

Figura 21: Criações imagéticas (3) produzidas por crianças após performance.



Fonte: Arquivo pessoal.

Assim como na roda de capoeira, em Dikeledi e no trabalho do Núcleo Histórias de Comadres de forma geral, a música é um elemento fundamental, além do berimbau e o caxixi, utilizo para introduzir a apresentação outro instrumento que compõe a bateria da roda de capoeira, o pandeiro. Nesse sentido é importante mencionar que o campo vivido na capoeira, com experiência intensa tanto nas rodas como nos treinamentos, possibilita uma boa execução técnica desses instrumentos, que muitas vezes são tidos como fáceis de tocar, conforme declaração racista de um coordenador do curso de medicina da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que justificou o baixo rendimento dos alunos no Exame Nacional de Desempenho dos Estudantes (Enade) como consequência do baixo Q.I - Quociente de Inteligência - dos baianos, dizendo: “O baiano toca berimbau porque só tem uma corda. Se tivesse mais, não conseguiria”. A declaração feita em abril de 2008 gerou uma série de retaliações, mas é um bom exemplo da desvalorização das Performances Negras Tradicionais e de como suas técnicas são subestimadas.

Ao meu ver, esse tipo de preconceito aumenta a necessidade de uma abordagem sobre capoeira ou a partir da capoeira, calcada em vivências intensivas com esse campo. Pois, uma das maiores preocupações de Mestre Pastinha foi a de mostrar a “nobreza” desta arte.

Por fim, sobre a performance “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, é importante salientar que não se trata de uma história sobre capoeira, e sim de uma história contada a partir da capoeira por meio de seus elementos técnicos, simbólicos, poéticos e políticos

Sobre as voltas que esta história deu e ainda vai dar, com sete anos de trajetória, já foram realizadas mais de 60 apresentações. Dikeledi já esteve em teatros, bibliotecas, escolas, projetos sociais, quintais, ruas, praças, instituições culturais públicas e privadas, centros culturais independentes, centros de atenção psicossocial, congressos e simpósios universitários, e espaços de grupos de Capoeira Angola. No Brasil, já estivemos nos Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás e Minas Gerais, passando por nove municípios ao todo. Dikeledi também aprendeu a falar espanhol e contou sua história nas cidades de Buenos Aires, La Plata e Punta Indio, na Argentina. Além de falar espanhol, com a parceria da atriz Vívian Maria, Dikeledi também já se comunicou em LIBRAS na cidade de São Paulo.

Acredito que esta trajetória, que segue em curso, demonstra a força de comunicação desta performance para com distintos públicos, de distintas etnias, idades e classes sociais. E também evidencia a amplitude e importância das discussões que aborda, para além da capacidade de sensibilizar o público para tais discussões e, como já dito, restaurar através da narrativa um imaginário comum entre artistas e público, na busca por transformações culturais e sociais.

AS HISTÓRIAS QUE ESTÃO POR VIR

Olhar para minha trajetória com Capoeira Angola e, sobretudo, a vivência no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô como campo vivido, significa reconhecer que dali não adquirei apenas capacidade técnica de jogar capoeira, embora executar um rabo de arraia, uma meia lua de frente, negativas, compreender os sentidos das chamadas, dominar a estrutura ritualística da roda, sejam aspectos importantes dessa trajetória, essa experiência se constitui como um campo vivido a medida que se configura como um espaço amplo de aprendizagens, trocas, formação humana e construção de identidade.

No meu caso, esse processo de construção de identidade além de me despertar para minha negritude me abriu os olhos para a questão do negro e da cultura negra no Brasil, levando-me ao engajamento na luta antirracista. E minha arma são histórias!

Ao caminhar pelos trieiros das que vieram antes, encontro no trabalho de Evani Tavares de Lima (2002, 2008) apoio para pensar o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores a partir de uma perspectiva afrocentrada, baseado nos fundamentos da Capoeira Angola em diálogo com a Antropologia Teatral.

E, a partir de Renata de Lima Silva (2010, 2012) percebo a encruzilhada e o corpo limiar como chaves de compreensão da especificidade performática da roda de capoeira em seu caráter afro-diásporico e ritualístico, marcada pela ancestralidade africana que de forma criativa encontra meios de performar resistência a todos os processos de desumanização decorrentes da colonização e, conseqüentemente, da escravidão, cujos efeitos ainda operam sobre a população negra em vários níveis de desigualdade e esferas da vida.

Caminhando um pouco mais adiante, arriscando-me a encontrar o meu próprio trieiro, reflito sobre a possibilidade da potência do corpo limiar na encruzilhada da roda de capoeira se expandir para a percepção de um corpo-voz-limiar que habita e significa a roda de capoeira e transborda para o cotidiano. Pois, como é sabido no contexto da capoeira, a experiência da “pequena roda” se expande para a da “grande roda”. Neste sentido, tive também a preocupação de destacar a importância da voz e da palavra, não apenas como vocalidade, mas como agente da performance da oralidade, isto é, como veículo de narrativas. Claro, que também particularmente interessada no trabalho de atrizes e atores narradores, onde a voz e a palavra em diálogo constante com a corporeidade e a musicalidade, assumem um lugar central. Assim, investi na hipótese de que o corpo-voz limiar de mestres e mestras de Capoeira Angola, percebidos no campo vivido da “pequena roda” e da “grande roda” podem oferecer elementos para uma Performance Negra Narrativa.

A noção de Performance Negra Narrativa, foi apresentada nesta pesquisa a partir da discussão sobre Performance Negra feita por Monica Pereira de Santana (2017), que através deste conceito enxerga o corpo como território estratégico de resistência decolonial no ato da criação de poéticas negras; em articulação com o olhar para a Capoeira Angola como Performance Negra Tradicional apontado por Silva e Hartmann (2019); e também através das especificidades do Teatro Narrativo visto por Abreu (2000) como como caminho para a construção de novos imaginários entre artistas e público.

A partir dessa trajetória de pesquisa, acredito que uma Performance Negra Narrativa seja possível, dentre outras metodologias, a partir de um poenografar das experiências de um campo vivido. Foi assim, que nasceu a história “Dikeledi e as voltas que o mundo dá”, que, como tentei demonstrar não é apenas uma dramaturgia, em termos de texto escrito, é uma performance, que a partir da linguagem da Capoeira Angola, seus códigos e poéticas negras, expressas na ginga, gestos, músicas, instrumentos e no corpo de maneira geral, intenta criar um campo de mandinga no ato da contação da história.

Do campo vivido na Capoeira Angola, que se configurou para mim com um campo de mandinga, à poenografia de Dikeledi, isto é a dramaturgia tecida entre corpo, voz, texto e o vínculo com o campo vivido, destaco algumas categorias: o protagonismo de uma mulher negra; a presença de um mais velho como uma espécie de *griot*; e a recontextualização do repertório musical e gestual da Capoeira Angola em uma abordagem positiva do continente africano.

Aqui, esse campo de mandinga é compreendido como zona de encantamento, como é a própria encruzilhada, donde se dá a performance ritualística da roda de capoeira. A intenção de criar um campo de mandinga na Performance Negra de caráter contemporâneo é, na verdade, metafórica. Pois, a especificidade da roda de capoeira, mas também do Jongo, do Tambor de Crioula ou do Samba de Roda, entre outras manifestações, se dá justamente pelo seu caráter tradicional. Todavia, acredito que assim como os mestres e mestras arrastam o seu corpo-voz limiar para seus cotidianos, uma atriz-narradora atenta os gestos e sons desse corpo-voz limiar e com a experiência de um campo vivido no contexto cultural da Capoeira Angola, isto é, que não se restringe ao espaço da roda e do treino, tenha elementos para jogar entre teatro, contação de história e a capoeira, criando outras encruzilhadas.

O processo de realização desta dissertação além dos desafios próprios que o trabalho acadêmico pode oferecer, sobretudo no que diz respeito à escrita, foi assolado pela pandemia por coronavírus e uma política nacional que geraram uma série de lutos, inseguranças e aflições. A despeito disso, chego ao final desta etapa de minha formação acadêmica com a esperança de outras histórias que estão por ser contadas, e que a noção de Performance Negra Narrativa, pode

ser mais profundamente problematizada tanto em termos teóricos em diálogo com estudos relacionados ao teatro, performance, literatura e relações étnico-raciais, como a partir de outros processos de criação, que investiguem na prática, técnicas e dramaturgias para essa cena, como também na observação de inúmeros projetos, Brasil afora que se dediquem a essa linguagem, mesmo que não utilizando essa terminologia.

Por fim, declaro que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) e, seguramente, ter sido contemplada com a bolsa de demanda social, me ofereceu as condições necessárias para investir na pesquisa e em minha formação acadêmica.

Figura 22: “Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá”, Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô - evento Ô Iaiá, vem Jogar, São Paulo, 10/2019. Atriz-narradora: Jordana Dolores. Fotografia de Marcos Blau.



Fonte: Arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira Angola**: cultura popular e jogo dos saberes na roda. Salvador: EDUFBA, 2005.
- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. Os velhos mestres ensinam pegando na mão. **Caderno Cedex**, Campinas, v. 26, n. 68, p. 86-98, jan./abr. 2006.
- ABREU, Luis Alberto de. A Restauração da Narrativa. In: **Revista de Teatro O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 8, n.9, p. 115-125, 2000.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. **Iê viva meu Mestre**: a capoeira angola da ‘escola pastiniana’ como práxis educativa. 2004. 272 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, USP, 2004.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: Nascimento, E.L. (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009. p.93-110.
- BARBA. E. & SAVARESSE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator** – Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. Hucitec Unicamp, 1995.
- BATISTA, Renata Mazzei. **O “aikido” e a “capoeira” como fontes de inspiração para a dramaturgia do ator**. 2017. 215f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BENJAMIM, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BERNART, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, 2002.
- BRAULT, Nicolas. *Hungu*, vídeo animação, 2008, disponível em http://nicolasbrault.com/?fbclid=IwAR1gdFO_hyV_dmvFFx5wKBPU1BSKdV0DyyVhKd7NtUZpSfX5pc5m8JE03A Acesso em 17 abr. 2020.
- BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- BREDA, Marco Antonio Dornelles. **Elementos de capoeira na preparação corporal do ator**. 1999. 124f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001.
- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**, 2009. Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em 20 de mar. de 2019.
- COUTINHO, Daniel. **O ABC da capoeira Angola**: os manuscritos de Noronha, Brasília, CIDOCA, 1993.

- FARIA, João Roberto. A Narrativa no Teatro. **Revista Itinerários**, Araraquara, n. 12. 1998.
- FERÁL, Josette. **Por uma poética da performatividade**: o teatro performativo. Sala Preta, n. 8, p.197-210. 2008.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. **Revista Repertório**, Salvador, n. 16, p. 11-23. 2011.
- FOLHA, Marcio. **Histórias de Tio Alípio e Kauê. O Beabá do Berimbau**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2009.
- GALO, Darío González. **A Capoeira Angola como caminho para a formação, o treinamento e a criação cênica do ator**. 2014. 205 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- GENNEP, Arnold van. **Os Ritos de Passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc; tradução de Mariano Ferreira, apresentação de Roberto da Matta. 3. Ed. Petrópolis, Vozes, 2011.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. **Vie et enseignement de Tierno Bokar**. Paris: Editions du Seul, 1980
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. (Coord.) **História geral da África**: volume 1: metodologia e pré-história na África. São Paulo: Ática; Unesco, 1982, p.181-218.
- HARTMAN, Luciana. Performances e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre: UFRGS, 2005, ano 11, n. 24, p. 125-153.
- KOUYATÉ, Sotigui. **Caderno de textos sobre a palavra do griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: UNIRIO/Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral, 2014.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. 2002. 202 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Escola de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- LIMA, Evani Tavares. **Capoeira Angola como treinamento para o ator**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.
- LIMA, Marlini Dorneles de. **Entre Raízes, Corpos e Fé**: Trajetórias de um Processo de Criação em Busca de uma Poética da Alteridade. Tese Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UNB), 2016.
- MACHADO, Regina. **Acordais**: fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias. São Paulo: Ed. Difusão Cultural do Livro, 2004.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MATIAS, Lígia Borges. **Investigações acerca do uso da narrativa no teatro contemporâneo** 2010. 237f. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Artes) - Instituto de Artes, UNESP São Paulo.

MOTANETO, João Colares da. **Por uma pedagogia decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda**. Curitiba: CRV, 2016.

MURICY, Antonio Carlos. **Pastinha! Uma Vida Pela Capoeira**, videodocumentário, 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI. Acesso em 17 abr. 2020.

NEVES, Vanusa Nogueira. **Histórias ressignificadas entre Glorinha Fulustreka e mulheres kalunga do Riachão** 2019. 110f. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação Interdisciplinas em Performances Culturais) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da Educação Brasileira- UFC**. 2005. 353f. - Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTANA, Monica Pereira de. A Performance de criadoras negras e o corpo como discurso (p. 65-79). **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia**. Escola de Teatro. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – n. 39, dez, 2017.2. Salvador (BA): UFBA/PPGAC

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015

SANTOS, Flávia Cristina Honorato dos. **As ressonâncias da musicalidade afro-brasileira no espetáculo por cima do mar eu vim**. 2019. 107f. Dissertação (mestrado em Performances Culturais) Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SANTOS, J. E. dos. **Os nagô e a morte**. Petrópolis: Vozes, 2007.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 1988.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. **Revista de Teatro O Percevejo**, Rio de Janeiro, n.12, 2003.

SCHIMITH, Mateus. **Estados de corpo: vias de aproximação entre capoeira e teatro na poética de um ator**. 2013. 112f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

SILVA, Jakson Douglas Leal. **Trajatória do teatro experimental do negro: uma busca por novos caminhos comunicacionais**. 2018. 134 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

SILVA, Renata de Lima. **O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os sambas**

de umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

SILVA, Renata de Lima. Mandinga da rua: a construção de um corpo poeticamente crítico. In: LIBÂNEO, José Carlos; SUANNO, Marilza Vanessa Rosa; LIMONTA, Sandra Valéria (Orgs.). **Didáticas e práticas de ensino**: texto e contexto em diferentes áreas do conhecimento. Goiânia: CEPED/Editora PUC Goiás, p. 77-97. 2011.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: processo de criação na dança. Goiânia: Editora UFG, 2012.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira; DIAS, Cleber. Discursos sobre a tradicionalidade da Capoeira Angola: a influência e o papel dos capoeiristas. **Cultures-Kairós**, 2012.

SILVA, Renata de Lima; JOLY, Eduardo Duarte. **Capoeira Angola: Mito e Magia**, videodocumentário, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/65822478> Acesso em 20 de mar. de 2019.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Entre Raízes, corpos e fé: poenografias dançadas. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v.5, n.2, jul.-dez. 2014.

SILVA, Renata de Lima; OLIVEIRA, Lorena Fonte de. Nzinga no corpo que ginga: teatro, dança, capoeira e educação. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador, CARVALHO, Patrícia Alves (Orgs.). **Diversidade e Arte na Formação Docente**. Campo Grande: Life Editora, p. 147-160. 2017.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. Entre Raízes, corpos e fé: poenografias dançadas. In: TELLES, Narciso; CABRAL, Michelle (Orgs.). **Estudos de encenação e atuação**. (Coleção Artes da Cena, volume 3). Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

SILVA, Renata de Lima; HARTMANN, Luciana. Narrativas dançadas: entre tradições populares e a cena contemporânea. In: SANTOS, Nádia Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de. (Orgs.) **Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades - Volume 1**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, p. 79 – 96. 2019.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Um jogo entre capoeira angola e antropologia teatral. **Moringa - artes do espetáculo**, v. 11, n. 2, 8 dez. 2020.

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXOS

Revisão bibliográfica de estudos acadêmicos no campo das Artes Cênicas, que abordam a relação entre capoeira e teatro.

A dissertação de mestrado “Elementos de capoeira na preparação corporal do ator” Breda (1999), defendida no mestrado em teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, tem como objetivo discutir como a capoeira pode ser utilizada na preparação corporal de atrizes e atores brasileiros. Neste estudo são apontadas algumas habilidades que podem ser desenvolvidas através da prática da capoeira e que interessam às/aos artistas da cena, tais como consciência corporal, resistência física, agilidade, equilíbrio, noções de ritmo e maior disponibilidade para o jogo e a improvisação.

Em virtude destas habilidades que a prática da capoeira pode desenvolver em suas/seus praticantes, o autor acredita que as escolas de teatro no Brasil deveriam incluir a capoeira em seus currículos, tendo como justificativa o fato de que há um histórico nas escolas de teatro mais tradicionais, influenciadas por escolas europeias, de agregar à formação de atrizes e atores vivências com algum tipo de luta como, por exemplo, a esgrima.

O autor limita a sua discussão, tanto sobre a capoeira, como também sobre as contribuições que esta pode oferecer ao trabalho das/os artistas da cena, ao tratar a capoeira principalmente como prática desportiva e competitiva, deixando de enfatizar seus elementos rituais, poéticos, simbólicos e políticos e, de como isso poderia incidir, na relação com o trabalho de atrizes e atores. Na visão de Breda:

No jogo de Capoeira as intenções dos personagens também são simples e claras. Como em toda arte marcial, cada lutador deseja derrotar o outro. Envolvê-lo em sua movimentação, atraí-lo para o seu jogo, ludibriá-lo com ginga e malícia, esquivar-se de seus golpes e, finalmente, atingi-lo ou derrubá-lo de forma humilhante (e aqui nos referimos também, é claro, às intenções dos jogadores personagens). (BREDA,1999, p.46):

O autor acredita que a capoeira pode ser utilizada na preparação corporal de atrizes e atores pois defende a ideia de “ator-atleta”, apresentando a concepção de que uma boa performance de artistas de teatro irá depender de seu condicionamento e habilidades físicas. Segundo Breda (1999) as relações entre o teatro e a capoeira podem ser estabelecidas também porque o jogo da capoeira se figuraria igualmente em uma cena, na medida em que seria o simulacro de uma luta.

O autor, que é ator e possui uma vivência com a Capoeira Regional, intenta construir uma análise comparativa entre elementos que constituem a performance da Capoeira Angola e a da Capoeira Regional, defendendo a ideia de que a vivência válida ou útil para atrizes e atores seria a vivência que abarcasse características dos dois estilos de capoeira citados. E não investe com maior profundidade no estudo sobre a história da capoeira, e sobretudo, no que diz respeito à Capoeira Angola, sobre sua profunda ligação com a ancestralidade africana que, ao que me parece, é um fator estruturante desta manifestação.

Deste modo, ainda que defenda a prática da capoeira no treinamento de atrizes e atores e também a inclusão desta prática nas escolas de teatro brasileiras, o autor não explicita, por exemplo, qual seria a diferença entre praticar capoeira ou esgrima em um contexto de treinamento de atrizes e atores.

Não podemos negar que treinamentos imprimem identidades aos corpos e que identidades brancas e europeias foram tomadas como “neutras” ou “universais” por muito tempo nas Artes Cênicas, excluindo, desta maneira, muitas/os artistas do mercado de trabalho, e obrigando outras/os a se adequarem a inúmeros padrões estéticos dominantes. Acredito que para além do potencial inegável que a capoeira possui no treinamento físico de artistas da cena, sua identidade cultural negra, seus elementos rituais, poéticos, simbólicos e políticos na relação com o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores é de extrema relevância. E ignorar essa identidade cultural é, mais uma vez, reproduzir procedimentos de uma lógica racista.

A dissertação “Estados de corpo: vias de aproximação entre capoeira e teatro na poética de um ator” Schimith (2013), defendida no mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, tem como objetivo realizar uma reflexão sobre o trabalho artístico do autor a partir da noção de estados de corpo. Baseado na experiência de três anos de prática de Capoeira Contemporânea⁵⁶ e em sua atuação no teatro, o autor afirma que os estados de corpo nestes dois contextos assemelham-se entre si e, desta forma, busca compreender de que maneira a vivência com a capoeira pode contribuir para a descoberta de caminhos poéticos no teatro.

A noção de estados de corpo, investigada pelo autor neste estudo, aproxima-se da ideia de presença cênica, conceito amplamente discutido no campo das Artes Cênicas que, grosso modo, diz respeito a determinada técnica ou qualidade do corpo de atrizes e atores no exercício de suas performances que é responsável pelo poder de atração que estas/es exercem sobre o

⁵⁶ Capoeira Contemporânea é uma vertente da capoeira que possui um número expressivo de grupos e praticantes. Apresenta características tanto da Capoeira Angola como da Capoeira Regional, possuindo desta maneira uma constituição híbrida.

público. Com o aporte teórico das propostas de Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, Schimith (2013) pesquisa meios de promover a ampliação de seus estados de corpo como ator, através da prática da capoeira.

A vivência do autor com a capoeira aconteceu alguns anos antes da realização de sua pesquisa e o mesmo não se identifica como capoeirista, mas como alguém que teve uma vivência ou experiência corporal com esta prática e a incorporou em seu fazer teatral. A partir de sua vivência em um grupo de capoeira contemporânea, olha para a capoeira como uma prática desportiva, dando bastante destaque à uma visão da capoeira como luta ou combate entre oponentes, no entanto, reconhece a capoeira como evento ritual e faz suas proposições para o trabalho do ator a partir do entendimento que possui sobre o ritual da roda de capoeira e também da performance das/os capoeiristas.

Na concepção apresentada por Schimith (2013), participantes de uma roda de capoeira que não estão jogando ou compondo a bateria, cumprem a função de espectadoras/es e então, o autor associa estas/es participantes à uma plateia de teatro. O autor também acredita que a/o capoeirista deseja conscientemente prender a atenção do/a espectador/a enquanto joga. Desta maneira, afirma que capoeiristas estão atentas/os a três aspectos durante sua performance no jogo, a saber, realizar ações codificadas, ou seja, os movimentos de capoeira; estimular e surpreender a atenção das/os espectadoras/os e da/o capoeirista com quem joga; e estar atenta/o aos movimentos da/o outra/o jogadora/o, para defender-se ou reagir aos golpes de ataque.

A partir de sua vivência com a capoeira, o autor ainda entende que os aspectos acima descritos, que na sua concepção caracterizam a performance de capoeiristas durante o jogo, geram uma atenção ampliada e são capazes de motivar estados de corpo semelhantes aos que o mesmo vivencia em sua prática como ator. Isso se daria porque atrizes e atores em cena também necessitam simultaneamente estarem atentas/as às próprias ações, às ações de outras/os artistas em cena e às técnicas para prender a atenção das/os espectadoras/es.

Desta maneira, as questões centrais que se apresentam nos estudos de Schimith (2013) estão relacionadas à busca de maneiras para fazer com que estes estados de corpo de uma atenção ampliada, gerem estados de corpo ampliados e que tal fenômeno aconteça no corpo de artistas da cena tornando estas/es mais atrativas/os ao público.

A dissertação denominada “A Capoeira Angola como caminho para a formação, o treinamento e a criação cênica do ator” Galo (2014), defendida no mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, apresenta seus estudos como um método denominado capoeira teatral, com o qual o autor propõe abordar de forma integrada as três partes que lhe parecem essenciais para a trajetória de atores e atrizes, a saber: a formação, o

treinamento e a criação cênica. Tal proposta consiste, em linhas gerais, na utilização dos movimentos e musicalidade da Capoeira Angola como treinamento corporal, musical e vocal para artistas de teatro, e na elaboração de partituras de movimentos, baseados no jogo da Capoeira Angola, que possam auxiliar no fortalecimento da relação de sentido entre corpo cênico e texto dramático.

No que diz respeito à formação e ao treinamento, o autor, que é espanhol e teve sua formação artística em distintas escolas europeias, acredita, a partir de uma perspectiva bastante técnica, que tudo que a/o artista teatral aprenda de novo e que sirva para seu aperfeiçoamento profissional seria a sua formação, já o treinamento estaria relacionado às atividades cotidianas e continuadas realizadas para a manutenção das habilidades corporais, vocais, musicais e textuais de atrizes e atores. Neste sentido apresenta a Capoeira Angola como ferramenta de treinamento que pode desenvolver habilidades como musicalidade, resistência, flexibilidade, equilíbrio, velocidade, força e agilidade

No que concerne ao processo criativo, o autor acredita que a cena pode ser potencializada com a criação de uma relação entre texto dramático e partituras de movimentos baseadas no jogo da capoeira. Esta proposta se apoia na compreensão da Capoeira Angola como uma disputa entre dois oponentes e, também na ideia defendida por Breda (1999) de que o jogo da capoeira se constituiria em uma cena, na medida em que seria o simulacro de uma luta. Por seu turno, Galo (2014) também percebe a cena teatral como uma luta ou competição em virtude da existência de conflitos entre os personagens ou mesmo do conflito central que estrutura um texto dramático. Neste sentido, segundo o autor, capoeiristas no jogo e personagens dramáticos na cena tem o mesmo objetivo, ou seja, vencer uma luta.

Entendemos a cena teatral como uma luta, seguindo os princípios da dramaturgia aristotélica, e nesse sentido, a Capoeira Angola representa uma luta e um diálogo corporal, como vimos anteriormente, que pode se aproximar do diálogo textual de uma peça teatral. Dessa forma, queremos criar com os movimentos da Capoeira Angola *partituras dialogadas*, isto é, *partituras com conflito* que representem a luta contida no texto de cada cena. (GALO, 2014, p. 87)

Analisando as proposições do autor, me parece que apesar de possuir uma vivência com a Capoeira Angola, e fundamentar suas propostas através desta experiência, apresenta concepções que estão mais ligadas à outros estilos de capoeira, como por exemplo a visão da capoeira como prática desportiva e também a ideia de que a/o capoeirista joga/luta “contra a/o outra/a”, e não “com a/o outra/o”. Neste sentido é importante dizer que, embora a palavra

esporte também apareça no discurso de Mestre Pastinha sobre a Capoeira Angola, sua prática esteve mais voltada para os aspectos lúdicos e organizacionais das atividades desportivas.

Acredito também que as relações estabelecidas por Galo (2014) entre a Capoeira Angola e experiências, autores e teorias europeias sobre a linguagem teatral, somada à falta de referências em seu estudo sobre a ancestralidade africana e suas cosmopercepções que fundamentam a Capoeira Angola, faz com que o autor cometa alguns equívocos, como por exemplo associar o espaço primordial do ritual da capoeira, ou seja, a roda, à estrutura do teatro grego antigo, estabelecendo ainda relações da bateria e dos cantadores da roda de capoeira com a figura do *corifeu*⁵⁷ do teatro grego. Na visão de Galo (2014, p.70):

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

Este tipo de análise, que é capaz de ignorar por completo as origens e influências de poéticas negras, projetando sobre elas um olhar absolutamente eurocêntrico, demonstra a urgente necessidade de um maior número de pesquisas que partam de uma perspectiva afrocentrada no campo do teatro no Brasil. Principalmente em sendo um teatro que pretende abordar manifestações afrodiáspóricas, para que não se incorra em equívocos como estes, que inclusive poderiam ser tomados como uma espécie de racismo intelectual.

A tese de doutorado “O “aikido” e a “capoeira” como fontes de inspiração para a dramaturgia do ator” Batista (2017), foi defendida no programa de pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, na área de pedagogia do teatro, tendo como linha de pesquisa a formação da/o artista teatral.

Neste estudo a pesquisadora propõe a utilização de elementos da capoeira e do *aikido* como anteparos para o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores, entendendo a ideia de anteparo como a de um recurso que as/os artistas se utilizam para realizar e desenvolver seu trabalho de maneira segura e estimulante.

A pesquisadora compreende tanto o *aikido* como a capoeira a partir da noção de arte marcial, e apesar de reconhecer que existem muitas diferenças entre as duas práticas, considera

⁵⁷ Corifeu é a figura que possui o papel de liderança no coro das antigas tragédias e comédias do teatro grego.

que ambas possuem pontos de convergência. Portanto, propõe utilizar as diferenças entre elas no sentido da ampliação do repertório e léxico corporal de atrizes e atores, e trabalhar com as semelhanças como método para atrizes e atores alcançarem autoconhecimento.

De acordo com Batista (2017) as principais semelhanças entre as práticas da capoeira e do *aikido* seriam o autoconhecimento sobre o próprio corpo proporcionado por estas atividades, a utilização do corpo de maneira integral e a importância dada à relação com parceiros. É no último ponto, ou seja, no treinamento focado em aspectos relacionais que se dão na capoeira e no *aikido*, que está o principal interesse da pesquisadora.

A autora relata em seu estudo uma ampla experiência com a prática do *aikido* e também com as relações que podem ser estabelecidas entre esta arte marcial e a prática teatral, sendo este inclusive o tema de sua pesquisa de mestrado. Já sua vivência com a capoeira é relatada na tese como algo mais pontual e que surgiu do interesse de investigar a utilização de artes marciais no trabalho técnico e criativo de atrizes e atores.

Batista (2017) apresenta separadamente a capoeira e o *aikido*, perpassando seus aspectos históricos e depois focando nos elementos que estruturam e constituem tais práticas e na maneira com que o corpo é trabalhado em ambas. Embora o *aikidô* e capoeira sejam abordados com igual relevância neste estudo, no momento direciono meu olhar para o mesmo focando nos aspectos da capoeira pesquisados pela autora.

Na visão apresentada por Batista (2017) a capoeira é considerada “uma só”, e as vertentes angola ou regional são consideradas pela autora como variações dentro deste todo que a mesma pretende recorrer com a finalidade de fornecer maior amplitude à sua pesquisa e ao material criativo para atrizes e atores. No entanto, me parece que tal perspectiva, que não determina um recorte para olhar para a capoeira, impossibilita um maior aprofundamento da investigação, principalmente se levamos em conta a diversidade de contextos em que a capoeira acontece e também o fato de que o contato da pesquisadora com esta manifestação foi pontual e focado em sua pesquisa de doutoramento.

O percurso proposto neste estudo foi o de realizar experimentações e treinamentos com as técnicas da capoeira e do *aikido* separadamente em um primeiro momento, seguido pela hibridação das técnicas, para posteriormente utilizar estas técnicas como norteadoras de improvisações teatrais. De acordo com esta pesquisa, os elementos que constituem a prática da capoeira e que podem ser utilizados como estímulos para improvisações são: a relação com a natureza presente em movimentos que se assemelham ao de animais; a espiralidade vista em movimentos nos quais o corpo se torce e é impulsionado pelo quadril; o relaxamento ativo presente na ginga; a relação com o chão no jogo da capoeira; o uso do corpo de maneira integral;

a concentração de energia no centro do corpo de onde se pode buscar expansões; e a fluência de movimento.