
Poéticas e Saberes da Capoeira Angola:

Caminhos para Pensar a Performance Negra de Atrizes e Atores Narradores

JORDANA DOLORES PEIXOTO

*Pesquisa
selecionada
pelo Prêmio
Visibilidade das
Performances
Culturais*

A photograph of a woman, Jordana Dolores Peixoto, wearing a light-colored straw hat with a black band and a white sleeveless top. She is holding a berimbau, a traditional Brazilian musical instrument, with both hands. The background is a textured, light-colored wall. The image is framed by a dark brown border on the left and top.

Cegraf UFG



UFG Universidade Federal de Goiás

Reitora
Angelita Pereira de Lima

Vice-Reitor
Jesiel Freitas Carvalho

Diretora do Cegraf UFG
Maria Lucia Kons

Conselho Editorial e Científico

O Prêmio Visibilidade das Performances Culturais - Tese e Dissertações contou com pareceristas ad hoc externos ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais

Adriana Alves da Silva

FAED UDESC

Carina Luisa Ochi Flexor

UnB

Clotildes Avellar Teixeira

CITCEM/FLUP

Eguimar Felício Chaveiro

UFG

Felício Ramalho Ribeiro

Doutorado - UFMG

Gardene Leão de Castro

UFG

Joana Ramalho Ortigão Corrêa

RiSU/ PPGSA/UFRJ

João Dantas dos Anjos Neto

UFG/ ABA

João Guilherme da Trindade Curado

SEDUC/GO

Jonas Sales

UnB

Jorge das Graças Veloso

UnB

Juliana Aparecida Garcia Correa

NAPEDRA - USP

Leandro Silva de Oliveira

UFSCar

Liráucio Girardi Júnior

Mestrado - Cásper Líbero e PPGCOM/USCS

Lisandro Lucas de Lima Moura

IFSul

Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim

UFRJ

Marcelo de Andrade Pereira

UFSM

Olira Saraiva Rodrigues

UEG

Paulo Passos de Oliveira

UFRJ

Ralyanara Moreira Freire

Unicamp

Rodrigo Octavio Azevedo Carreiro

UFPE

Rossane Lemos

Sorbonne Nouvelle (última formação)

Santa Julia da Silva

UFRGS

Scott Head

UFSC

Simone Cecilia Fernandes

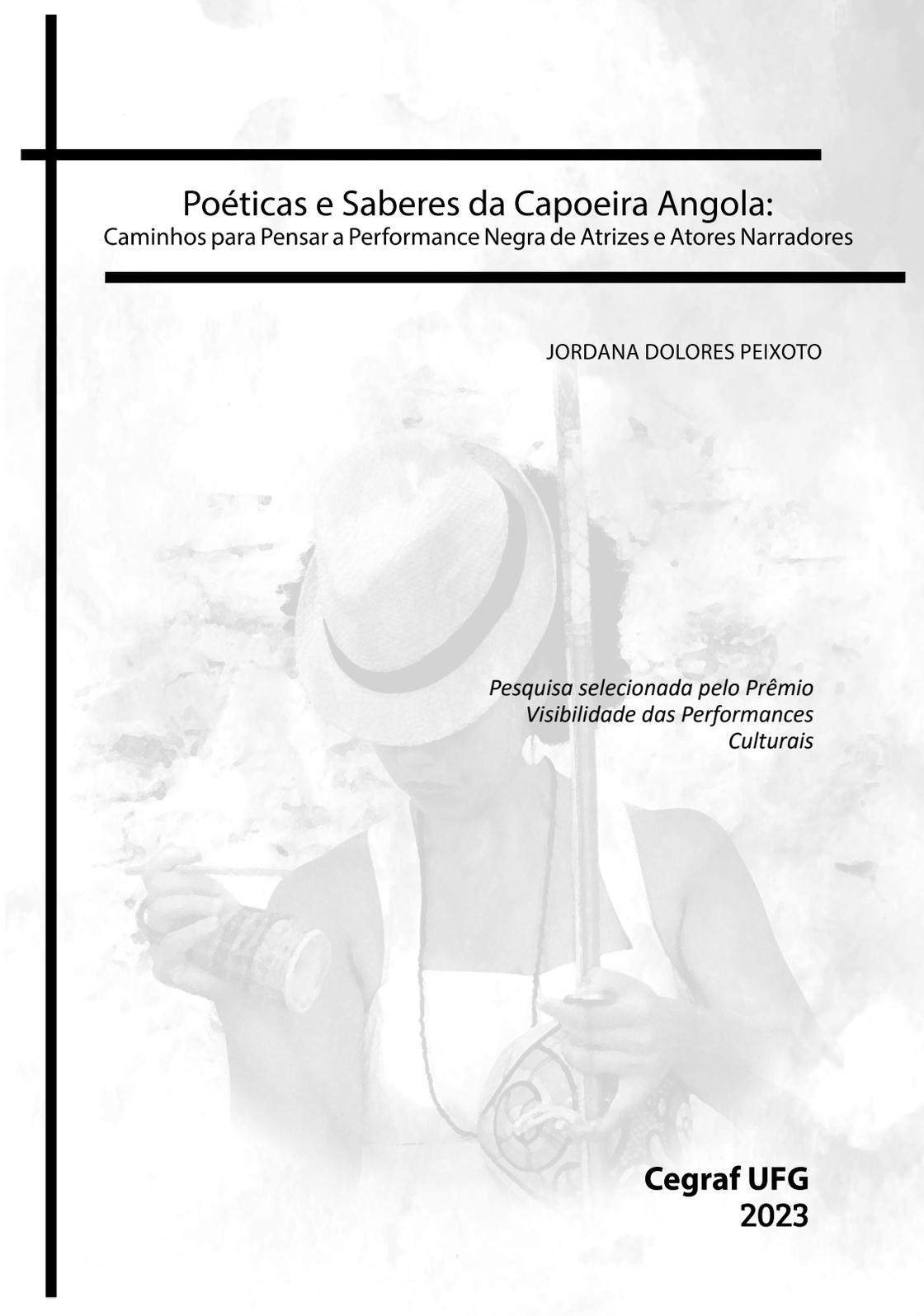
SME de Campinas

Suzete Venturelli

UAM/UnB

Tiago de Brito Cruvinel

IFMG / PPG-Artes EBA-UFMG e Prof Artes
EBA-UFMG



Poéticas e Saberes da Capoeira Angola:

Caminhos para Pensar a Performance Negra de Atrizes e Atores Narradores

JORDANA DOLORES PEIXOTO

*Pesquisa selecionada pelo Prêmio
Visibilidade das Performances
Culturais*

**Cegraf UFG
2023**

© Cegraf UFG, 2023

© Jordana Dolores Peixoto, 2023

Projeto gráfico e diagramação

Allyson Moreira Goes

Capa

Érika Kogui

Revisão linguística e normalização técnica

Andressa Moreira Salarini

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

P379 Peixoto, Jordana Dolores.

Poéticas e saberes da capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores / Jordana Dolores Peixoto. - Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF) - Goiânia : Cegraf UFG, 2023.

Pesquisa selecionada pelo Prêmio Visibilidade das Performances Culturais.

ISBN: 978-85-495-0742-6

1. Capoeira - Angola. 2. Negras. 3. Atrizes. 4. Atores. I. Título.

CDU:793.31:394.3(673)

Bibliotecária responsável: Adriana Pereira de Aguiar / CRB1: 3172



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 (Kabilaewatala), 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 neste livro, incluindo a usada na capa.

À Érika Kogui por sua amizade e carinho e por haver feito a arte da capa deste livro.

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 as/os 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 que ascendemos.

À CAPES, pelo apoio financeiro na forma de bolsa de demanda social, sem a qual o caminho da pesquisa teria sido mais difícil e, finalmente, ao Prêmio Visibilidade das Performances Culturais – Tese e Dissertações – Edição 2021, que possibilitou a publicação deste livro.



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

Sumário

CAPOEIRA DA ANGOLA, PERFORMANCES NEGRAS E NARRAÇÃO DE ATRIZES E ATORES	11
PREFÁCIO	15
“EU VIM AQUI PARA CONTAR... UMA HISTÓRIA EU VOU CONTAR”	20
PRIMEIRA HISTÓRIA: “VENHA SENTA AÍ, SENTA AÍ, SENTA AÍ SENHORA... VENHA CONHECER NOSSA CAPOEIRA ANGOLA”	35
SEGUNDA HISTÓRIA: PERCORRENDO OS TRIEIROS DAS QUE VIERAM ANTES	50
A presença da Capoeira Angola em metodologias de preparação corporal e processos de criação na práxis do Núcleo Coletivo 22	54
Abrindo novas encruzilhadas	62
TERCEIRA HISTÓRIA: CAMPO DE MANDINGA E ENCRUZILHADAS	66
A performance da oralidade e as narrativas na encruzilhada da Capoeira Angola	74
Performances negras? Que história é essa?	82
Ainda parte dessa história: Menina, quem são suas mestras?	85
UMA OUTRA HISTÓRIA: PRESENÇA DA NARRATIVA NO TEATRO OCIDENTAL	91
Uma pausa para o encontro e a experiência	96
Atrizes e atores Narradoras(es)	101

NOSSAS HISTÓRIAS: IMAGINÁRIOS AFROCENTRADOS	107
As narrativas do campo de mandinga	117
Histórias de comadres	122
Enfim, a história: <i>Dikeledi e as voltas que o mundo dá</i>	127
AS HISTÓRIAS QUE ESTÃO POR VIR	149
REFERÊNCIAS	153

CAPOEIRA DA ANGOLA, PERFORMANCES NEGRAS E NARRAÇÃO DE ATRIZES E ATORES

A comissão Visibilidade e Comunicação, instituída pela coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, tornou público o edital do “Prêmio Visibilidade das Performances Culturais – Tese e Dissertações”. Trata-se de um prêmio para valorizar os trabalhos defendidos nesse programa de pós-graduação. A edição 2021 do Prêmio foi outorgada para as melhores teses de doutorado e dissertações de mestrado defendidas nos últimos quatro anos e meio, de 2017 a 2021/1, selecionadas em cada uma das três linhas de pesquisa do Programas de Pós-Graduação em Performances Culturais.

Na linha 1, Teorias e práticas nas Performances, investiga-se as tensões e os ajustes na relação entre metodologias distintas e na aplicação de conceitos igualmente distintos advindos dos estudos de performances culturais, das artes da performance, da performance, das performances do cotidiano, da performance em mídia. Considerando que ao estudo das performances culturais, em suas diversas manifestações, convergem conceitos da antropologia teatral e cultural, da história cultural, da sociologia, da *performance art*, da linguística, da literatura, da semiótica, da estética, da psicologia, da psicanálise e das artes corporais e de diversas formas artísticas em suas formas físicas ou digitais, essa linha pesquisa origens e prolongamentos dos fenômenos artísticos, culturais, sociais, políticos estudados nessa área de conhecimento, de forma comparativa ou com base em distintas conformações metodológicas, identificando, de forma dinâmica, atual, inter e transdisciplinar, os pontos de interseção entre esses estudos. Numa relação dinâmica entre teoria e práxis, investiga-se também a prática das performances culturais nesses múltiplos campos, em seus aspectos tangíveis e intangíveis, concretos e simbólicos, liminares e

sensíveis. Estuda-se ainda como essas práticas das performances culturais se relacionam com as diversas pesquisas no campo educativo.

Na linha 2, Espaços, Materialidades e Teatralidades, realiza-se estudos sobre as performances culturais em suas práticas, nas experiências humanas dos fenômenos culturais no tempo e no espaço. Esta linha congrega pesquisadores que investigam materialidades e teatralidades presentes em espaços urbanos e não urbanos e, também, em objetos e dinâmicas culturais, nas diversas cenas (jogos, manifestações artísticas, festas, rituais) que compõem o campo das performances culturais e na própria materialidade e sensibilidade dos corpos em seus vários meios. Logo, analisa-se as diferentes linguagens e narrativas das práxis performativas à luz dos diversos conceitos e práticas que interagem nesse campo inter e transdisciplinar. Investiga-se o aspecto temporal e espacial e enfatiza-se as materialidades presentes em objetos e espaços – edifícios, ruas, cidades, telas, teias, palcos, terreiros, corpos – e suas relações. A compreensão e a interlocução entre as materialidades e as performances conduzem a questões acerca da memória, do imaginário, da identidade, da territorialidade, da apresentação e representação, da sensibilidade, enfatizando o caráter processual e ambíguo de manifestações como festas, rituais, jogos, espetáculos, museus, patrimônios e eventos da vida cotidiana em suas formas presenciais, literais e/ou digitais.

A linha 3, Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais, reúne pesquisas fundamentadas nos conhecimentos das artes, da estética, do design e das humanidades e cujos problemas de investigação ressaltam aspectos relacionados à experiência contemporânea com a tecnologia, realizando-se por meio da aproximação metodológica entre as ciências humanas, sociais aplicadas e as ciências da computação com foco na performatividade computacional e social. Constituindo uma práxis de investigação interdisciplinar em torno do conceito de Humanidades Digitais, esta linha de pesquisa agrupa os modos das performances culturais mediadas, motivadas e registradas pelos aparatos tecnológicos, observando o desenvolvimento de produtos, processos e conhecimentos teóricos e proporcionando novas maneiras de conceber e analisar imagens, mídias interativas, produções audiovisuais, *games*, hipertextos e comportamentos sociais em contextos digitais, o que amplia o escopo do estudo das performances culturais.

Os critérios de elegibilidade para participar do Prêmio foram: as pesquisas estarem inscritas segundo os critérios de submissão do edital; terem sido defendidas dentro dos quatro anos e meio estipulados, 2017-2021/1; defendidas no Brasil, mesmo em casos de cotutela ou outras formas de dupla diplomação, e no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. A seleção das teses e dissertações foi realizada por meio da Comissão de Premiação, composta por um júri externo ao PPG, os quais constam também como Comissão editorial e científica desta publicação. Os critérios da seleção consideraram a originalidade do trabalho; relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural e social; qualidade e quantidade de publicações decorrentes; a metodologia utilizada; a qualidade da redação e a estrutura(organização) do texto.

Ao todo foram inscritas dezoito pesquisas, entre teses e dissertações, de todas as três linhas de pesquisa do PPG. A Comissão de Premiação selecionou três teses e dissertações vencedoras, sendo sugerido uma para cada linha de pesquisa, de acordo com a melhor avaliação. Decidiu-se pela não atribuição do prêmio à linha de Poéticas e Culturas nas Humanidades Digitais, uma vez que sua criação no último quadriênio ainda não gerou um quantitativo de pesquisas aprovadas pelos pareceristas *ad hoc*. Essa premiação colabora para pensar estrategicamente o trabalho das linhas do PPG quanto às suas especificidades de qualificação sob as lentes teórico-metodológicas das Performances Culturais.

Recebendo a melhor avaliação de todo o Prêmio temos a dissertação de mestrado de Jordana Dolores Peixoto, intitulada *Poéticas e saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores*, orientada pela professora doutora Renata de Lima Silva (UFG) e com avaliação das professoras, também doutoras, Evani Tavares de Lima (UFSB) e Luciene de Oliveira Dias (UFG). E é esse estudo a base para a escrita deste livro.

O trabalho está vinculado à linha Espaços, Materialidades e Teatralidades e discute as contribuições técnicas, poéticas, simbólicas, políticas e conceituais que a Capoeira Angola pode oferecer às Artes Cênicas, tomando 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, a pesquisa dialoga com os Estudos da Performance, estudos teatrais e estudos sobre contra colonização. A metodologia que orienta o estudo se apoia nas noções de poenografia e campo vivido, sendo realizada conforme os 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. Parabenizamos a pesquisadora, a orientadora e a linha de pesquisa pela qualidade do trabalho!

Comissão Visibilidade e Comunicação do Programa de
Pós-Graduação em Performances Culturais

Dra. Lara Lima Satler

Dra. Georgia Cynara

Dra. Luciana Hartmann

Ms. Luis Guilherme Barbosa dos Santos

Ms. Vinicius Machado Luz

PREFÁCIO

Convoco para este prefácio algumas palavras que por mim já foram escritas e que no corpo-voz da autora desta obra viraram performance.¹ Colo fragmentos de memória como forma de reconhecer uma história, pois nossa parceria antes mesmo de acontecer na relação orientadora-orientanda já se dava na condição de camaradas do mesmo grupo de capoeira, o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS).

Num contexto para qual chamamos a atenção: no final da década de 1980, apesar de já ter muitas capoeiras de valor em São Paulo, ainda se falava pouco de uma capoeira que dizemos Angola, justamente para não perder de vista a África que habita em nós. Buscando no chão, nas raízes, o cordão umbilical que foi cortado com a diáspora africana, com a miséria da escravidão, mas que é religado cada vez que soa um berimbau, em cada roda de capoeira, quando o corpo que ginga afirma uma possibilidade de ser, existir e estar de no mundo modo insurgente, afrocentrado e em comunidade.

Antes de partir para outro plano em 1981, Mestre Pastinha deixou na Bahia uma mensagem que, no início dos anos de 1990, ecoava longe, propagada por seus discípulos, fazendo muitas pessoas buscarem a Capoeira Angola, isto é, caminhassem ao encontro dela. Assim também o fez Mestre Plínio, mestre meu, mestre de Jordana.

Como não existe outro caminho pra chegar em “angola” que não seja o de se aproximar da ancestralidade por meio do contato com os mais velhos, Mestre Plínio seguiu os passos de uns, foi acompanhado por outros e tem deixado pistas para nós e outras tantas e tantos. Em sua caminhada, Mestre Plínio teve importantes aprendizagens com Mestre Gato, Mestre Moa do Katendê,

¹ Alguns trechos desse prefácio foram utilizados em um texto que compôs a apresentação do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô no Festival Malungo: *A Luta Continua*, de Mestre Plínio e Angoleiro Sim Sinhô.

Mestre Ananias, Mestre Jogo de Dentro, Mestre Janja, Mestre Gaguinho, Mestre Bigo, Mestre Limãozinho, Mestre Gerson Quadrado, Mestre João Grande, entre tantas outras referências... E nós, o acompanhando, tivemos a oportunidade de conhecer, direta ou indiretamente, e por vezes até de conviver com essas e outras figuras que também reconhecemos como nossos mestres e nossas mestras.

Há quase 30 anos, o Angoleiro Sim Sinhô e seus colaboradores e colaboradoras, entre esses o também Mestre Pedro Peu, vêm enfrentando os prazeres e os desafios de permanecer na capoeira, com capoeira e para capoeira. Sem dúvida, é dessa árvore frondosa que brotam sementes como o trabalho de Jordana, que, com base em sua experiência como capoeirista, atriz e contadora de histórias, se arrisca a fazer e pensar uma Performance Negra Narrativa.

Um dos desafios que a capoeira nos coloca na atualidade é o de nos questionar como ela vai permanecer popular e preta mesmo sendo tão internacional, como ela vai permanecer comunitária sendo comercializável. Como ela vai permanecer dança e jogo sendo luta. E sendo dança e jogo, como vai permanecer luta. As respostas a esses dilemas cada grupo, cada mestre, cada mestra tem respondido a sua uma maneira no cotidiano e realidade de seus trabalhos. Mas nós, angoleiras sim sinhô, nos perguntamos qual é a luta da capoeira, ou melhor, por que luta a capoeira?

É difícil responder essa questão sem pensar nas circunstâncias em que a capoeira foi criada; um contexto de muita dor, de muitas perdas e em uma situação de privação de liberdade, sendo ela, a capoeira, uma reação, uma resposta extremamente criativa a todas essas violências. Parece que foi em consideração a isso que Mestre Pastinha fez tanta questão de ressaltar a beleza e a amorosidade da Capoeira Angola em detrimento da violência.

Talvez a luta da Capoeira Angola continue sendo pela liberdade e pela agregação. Agregar é reunir. E a beleza agrega, encanta, acalanta; daí a importância de uma bateria bem tocada, de jogos com mandinga, cheios de dendê, de um canto que vem lá de dentro, com voz de lamento, pra gente não esquecer de onde veio, mas também de esperança, para gente saber para onde quer ir. Agregar passa também pelo ato de sentar-se na roda, de entrar num espaço de capoeira e não se desaperceber das ausências, dos silêncios. E a

liberdade.... é tão difícil falar de liberdade; ela é tanta coisa, mas como disse uma importante mulher negra, voz firme e brilhante, liberdade é não ter medo.

Enfrentando seus medos e com a escuta atenta aos seus mais velhos e suas mais velhas de capoeira, Jordana Dolores trouxe para este livro, fruto de seu mestrado, muitos aprendizados que da roda e da capoeira podem ser arrastados para as artes cênicas. O contexto da Capoeira Angola, em especial o CCAASS, é para Jordana, como também é para mim, um campo vivido, um espaço-tempo de aprendizagens, trocas, formação humana e construção de identidade, que por nos constituir, transborda em nossa prática artística.

Em especial no caso da autora deste livro, como as leitoras e leitores poderão conferir no desvelar da leitura, esse processo de construção de identidade em uma performance negra tradicional possibilitou também o despertar para a condição de mulher negra e uma maior compreensão da problemática racial no Brasil. Diante disso, ela decidiu se posicionar na luta antirracista, utilizando suas histórias como uma de suas armas, além da própria capoeira. Com *Dikeledi*, por exemplo, carro chefe do trabalho do Núcleo Histórias de Comadres, Jordana Dolores fomenta, em trabalho solo ou na companhia de nossa também colega Vívian Maria, a construção de imaginários em que mulheres e pessoas negras aparecem de forma protagonista e positivada, pois uma vez que vidas negras importam, suas histórias precisam ser contadas e valorizadas.

Sabemos que, na vida, o que as narrativas criam no ato da contação de histórias ou da performance teatral não é capaz de superar as tantas mortes causadas diariamente pelo racismo e pelo machismo, mas no livro *Poéticas e Saberes da Capoeira Angola: caminhos para pensar a performance negra de atrizes e atores narradores*, a autora nos mostra que a arte, aqui voltada em especial para o público infantil, representa um importante passo no longo caminho que temos para percorrer a fim de criar uma consciência que interrompa a anestesia que normaliza a opressão contra as mulheres e a execução do povo preto.

No percurso da pesquisa de Jordana Dolores, tive a alegria de não só acompanhar seus trabalhos na condição de orientadora, mas também de ocupar em sua pesquisa, ao lado de Evani Tavares de Lima (2002, 2008), o papel “das que vieram antes”, para citar a expressão utilizada pela própria autora ao se referir a nossos estudos como referencial teórico e prático para

pensar o trabalho técnico e criativo de artistas da cena com base em uma perspectiva afrocentrada, embasada nos fundamentos da Capoeira Angola.

Assim, vi meu trabalho desenvolvido há uma década, minha tese de doutorado intitulada *O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os sambas de umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea* (2010), se revitalizando no debate promovido por Jordana Dolores ao colocar em jogo teatro, contação de histórias e Capoeira Angola. Acredito que o ponto alto dessa revitalização seja a reflexão de a noção de corpo limiar discutida por mim se expandir para a percepção de um corpo-voz limiar, que performa não apenas na roda de capoeira, mas também em seu contexto cultural, como nos chama a atenção Jordana ao se referir a momentos que antecedem e procedem a roda e que fazem parte do cotidiano da comunidade da capoeira.

Essa proposta – que Jordana inaugura em seu mestrado, mas que certamente será desenvolvida e aprofundada em seu doutoramento – tem uma escuta atenta para a importância da voz e da palavra no contexto da Capoeira Angola, como agente da performance da oralidade, como difusor de narrativas.

Além do corpo-voz limiar, Jordana tratou a noção de encruzilhada (outro conceito importante em meu trabalho de pesquisa) em termos de “campo de mandinga”, abordando a especificidade da Capoeira Angola entre seus encantos, gingas, magias, memórias. A autora também dialogou com outros sentidos dos quais participei da conceptualização com a colega de trabalho, grupo de pesquisa e de capoeira Marlini Dorneles de Lima. Trata-se do campo vivido e da poetnografia, que podem ser pensados em termos de metodologia de pesquisa e processos de criação para a construção de poéticas negras e populares. Neste livro, a autora apresenta uma ideia sobre Performance Negra Narrativa tecida com base no ato de poetnografar as experiências de um campo vivido, da encruzilhada, do campo de mandinga.

Com este estudo que agora ganha asas, Jordana divulga não só seu trabalho de pesquisa e artístico, mas também o meu, o que me deixa extremamente lisonjeada, e, ainda e mais importante, a complexidade e riqueza da Capoeira Angola com seus personagens reais, isto é, com seus fazedores e fazedoras, reconhecendo a importância de pessoas como Mestre Plínio, Mestre Moa do

Katendê, Mestre Bigo e Mestra Janja não só para nossas formações, mas para a história da Capoeira Angola, coisa que também acaba por registrar.

Vale mencionar que além dos desafios naturais que a pesquisa e escrita acadêmica podem oferecer, este livro é resultado de um processo de formação assolado não apenas pela pandemia de Covid-19, mas também por um cenário político de abusos e desrespeitos à democracia e à população brasileira que geraram muitas mortes, vazios e agonias. Mas, com ginga e jogo de cintura, Jordana Dolores Peixoto não só concluiu sua dissertação de mestrado como teve seu trabalho reconhecido por essa importante iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais com o prêmio de publicação de dissertações e teses. E aqui estou eu, ao lado de minha camarada em mais uma importante conquista. Iê! Viva nossos mestres e mestras, que esse jogo já vai começar.

Renata Kabilaewatala

21/10/2021

“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, liderado por Mestre Plínio.² 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 dezenove anos.

Comecei a estudar e fazer teatro dez anos antes de iniciar minha vivência com Capoeira Angola; 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, posso hoje fundamentar por meio dos Estudos da Performance e da Antropologia Teatral, que compreendem as práticas performativas de cunho ritualístico e as artes performativas, como a Capoeira Angola e o teatro, respectivamente, de maneira interdisciplinar. Dessa maneira, abordo a cena teatral e a Capoeira Angola tomando por base um mesmo campo de percepção, com a preocupação de não ignorar as diferenças e peculiaridades de cada manifestação, mas com a intenção de refletir sobre os pontos de convergência, sobretudo de como a Capoeira Angola pode colaborar no fazer teatral.

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

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 as diferentes formas de expressão dessa prática, entende-se a Capoeira Angola como uma das vertentes da capoeira, que se caracteriza como tal com base em um discurso sobre tradição estabelecido num vínculo orgânico de caráter mítico e histórico, com sua ancestralidade africana. Dessa maneira, afirmando sua identidade³ negra, a 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(es). Outra questão importante é que as duas expressões artísticas são necessariamente relacionais, ou seja, não se pode fazer sozinha(o) um evento teatral ou uma roda de capoeira.

A vivência na Capoeira Angola envolve práticas que podem auxiliar na ampliação de diversas habilidades que interessam às/aos artistas da cena, 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.

3 O conceito de identidade é amplamente discutido nas Ciências Sociais e nos Estudos Culturais; no entanto, a despeito das múltiplas possibilidades de debate acerca desse assunto, neste estudo, não aprofundaremos essas questões. Todavia, considera-se identidade como uma construção cultural e social que perpassa por questões socioeconômicas e ideológicas.

Pesquisas acadêmicas como as de Evani Tavares Lima (2002, 2008), professora da Universidade Federal da Bahia, e as de Renata de Lima Silva (2010, 2012), que é contramestra do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e foi orientadora da minha pesquisa, trouxeram importantes contribuições para a reflexão e sistematização de caminhos para se construir um corpo cênico por meio da Capoeira Angola. Assim, é em diálogo com as pesquisas já existentes e com desejo de continuidade e ampliação destas que este trabalho se compõe.

Dialogando com tais pesquisas, no intuito 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, concepção apresentada por Silva (2010), arrastando, contudo, essa conversa para o campo do teatro, já que a autora a discute com base na dança. Nesse deslocamento, chamo a atenção para questões relacionadas à vocalidade e à oralidade, pensando esse corpo limiar como um corpo-voz limar. 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.

Com base no deslocamento descrito anteriormente, o presente estudo 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, tomando por base a 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 interseccional.⁴

Dessa maneira, o objetivo deste livro 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 considerando o 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 a fim de compreender e analisar processos formativos e criativos com engajamento contracolonial, assim como estudado por Monica Pereira de Santana (2017, p. 65), que entende 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). Nesse estudo, a Capoeira Angola é vista como uma manifestação que ocorre na encruzilhada, entendida, conforme o 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. 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.

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

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.

Essa descrição evidencia alguns aspectos que nos mostram o quanto uma preparação para artistas da cena que considere 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, a fim de observar a performance da oralidade de mestres e mestras, é necessário ampliar o olhar e perceber 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 reside nesses momentos 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 aos dramáticos e líricos no conjunto da encenação. Nessa articulação, a narrativa, característica do gênero épico, cumpre papéis importantes, como o de contextualizar socialmente e historicamente os dramas vividos pelas personagens ou 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 dela optam 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 dessa “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 formas de transmissão, vemos que os mestres e mestras são figuras centrais desses grupos desde meados do século XX. Com o objetivo de olhar para a performance de mestres e mestras, uso 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”. Nessa afirmação, Schechner, importante estudioso estadunidense da área, chama a atenção para como a performance é um fenômeno relacional e interpretativo. Um mestre ou mestra canta, joga numa roda de capoeira ou conta uma história numa mesa de bar; após uma roda de capoeira, não está necessariamente performando, está sendo ele/ela mesmo(a) em seu cotidiano de capoeirista, mas essas ações podem ser percebidas, lidas e analisadas como performance, com base na percepção de como cada gesto desse(a)

mestre ou mestra restaura comportamentos⁵ vivenciados por eles/elas ao longo de suas trajetórias com capoeiras, ou seja, esses gestos dão forma à memórias e contornam a cultura.

Nesse sentido, compreendo que a performance da(o) mestra(e) de capoeira influencia profundamente a performance de cada discípula(o) capoeirista. Essa interação entre mestras(es) e discípulas(os) acontece nos treinos, nas rodas ou na convivência do cotidiano e é embasada na experiência, na observação e escuta atenta, engajada não apenas no desejo de aprender capoeira, mas também em um encantamento por esses guardiões e guardiãs de saberes tradicionais. E embora todas(os) as(os) envolvidas(os) nesse 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 essas 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 é, conforme aponta Rosângela Costa Araújo (2004, p. 33), a Mestra Janja, docente da Universidade Federal da Bahia e mestra de Capoeira Angola,⁶ um “campo privilegiado da perpetuação da memória (também na dimensão corporal) dos africanos e seus descendentes brasileiros”. Em sua tese de doutorado, Mestra Janja apresenta a oralidade como principal via de transmissão do conhecimento no contexto da Capoeira Angola:

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

6 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. Mestra de Capoeira Angola, é cofundadora e coordenadora do Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Banto no Brasil.

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

Na sociedade contemporânea em que as relações virtuais crescem de maneira vertiginosa, sobretudo nos tempos de pandemia⁷ e isolamento social, estudar o teatro narrativo e atrizes/atores narradores ganha sentidos éticos e políticos, uma vez que a experiência da narração, entendida aqui também com base na noção de comunicação oral apresentada por Zumthor (1993), se realiza pela presença do outro, no contato afetivo entre corpos e vozes. Para o autor,

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 que tange à linguagem teatral, concordo com o que diz o dramaturgo Luis Alberto de Abreu (2000): a perda de conteúdos narrativos dificultou a comunicação entre artistas e público. O autor também sugere que a transmissão de experiências por meio da narrativa contribui para a

7 A pesquisa foi desenvolvida entre 2019 e início de 2021. O processo de escrita atravessou o ano de 2020, profundamente marcado pela pandemia de Covid-19 que assolou o Brasil com altos números de mortes cotidianas.

restauração, entre artistas e espectadores, de um imaginário coletivo comum que abra caminhos para essa 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 um importante aporte para meu trabalho criativo e técnico de atriz-narradora tomando por base algumas experiências profissionais. Em meados 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 *Quizumba!*, espetáculo teatral com forte conteúdo narrativo, cuja estreia ocorreu em maio de 2011, no qual atuei e realizei a preparação corporal do elenco em parceria com o treinel⁸ Ednaldo da Costa,⁹ capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

Criamos, também com o Coletivo Quizumba, o espetáculo de contação de histórias *Cantos de Aiyê*, trabalho focado na investigação da narração, cuja temática foi 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 de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*,¹⁰ dei início aos trabalhos do Núcleo Histórias de Comadres. A narração

8 Treinel ou treinela 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.

9 Atualmente, Ednaldo da Costa é contramestre do CCAASS.

10 É possível conhecer esta performance por uma gravação feita em maio de 2020, realizada a convite do projeto *Para Ler o Mundo*, 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. A princípio o projeto *Para 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 Covid-19, foi feita a gravação da performance *Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá* e disponibilizada nos canais do projeto no dia 16 de junho de 2020. A gravação também está disponível no canal do Núcleo Histórias de Comadres, em: <https://www.youtube.com/watch?v=bU375lzbXNY>.

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 tomando como base o 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 visto por sua comunidade, o berimbau. Esse trabalho foi o começo 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 esse projeto de contação de histórias, o núcleo criou mais duas narrativas: *Passando de raspão* e *O agogô de ogum*. Essas histórias tiveram como motivações criativas, respectivamente, o reco-reco e o agogô, instrumentos que fazem parte da bateria¹¹ da roda de Capoeira Angola e 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 incluem outros temas, como a mitologia dos orixás, reflexões sobre identidades afro-brasileiras, as implicações do racismo na infância e biografias de mulheres negras que marcaram a história do Brasil

Nos trabalhos de contação de histórias que venho realizando com o Núcleo Histórias de Comadres¹² nos últimos nove anos, vejo que as motivações provenientes da Capoeira Angola, tanto no que diz respeito às simbologias (elementos da roda de capoeira e todos os seus saberes e fazeres, como a corporeidade e musicalidade) como também a 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 com base na performance da Capoeira Angola também

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

12 Registros da trajetória e trabalhos do Núcleo Histórias de Comadres estão nos perfis do núcleo no Instagram (<https://www.instagram.com/nucleohistoriasdecomadres/?hl=pt-br>), Facebook (<https://www.facebook.com/nucleohistoriasdecomadres/>) e Youtube (<https://www.youtube.com/channel/UCCyeR91o0of8jKh97CVuiyg>).

encontra subsídio teórico e prático na práxis do Núcleo Coletivo 22, do qual faço parte desde 2011. Esse coletivo é o encontro de artistas-pesquisadoras(es) que, por meio da dança, da música e do teatro, materializam seus desejos e inquietações em forma de arte, se propondo a estudar a performance de manifestações da cultura popular brasileira e a compor trabalhos artísticos tomando por base a construção de dramaturgias do corpo.

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

Como já assinalaram algumas/alguns pesquisadoras(es) do campo das Artes Cênicas, o mergulho em contextos de manifestação da cultura popular brasileira pode oferecer valiosa contribuição no que diz respeito à preparação e ao processo de criação de artistas da cena. Há poucas décadas, essas(es) artistas-pesquisadoras(es) se aventuravam por trilhas ainda obscuras, em razão da carência ou ausência de pesquisas e publicações nesse campo, pelo desafio de legitimar, no contexto acadêmico, as manifestações populares historicamente marginalizadas. No momento atual, percebo a possibilidade de continuidade e verticalização desse “mergulho” ou tipo de abordagem metodológica, sendo possível estabelecer diálogos, desdobramentos e até atritos com as produções artísticas e/ou acadêmicas sobre esse tema, 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 conhecimento, 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 contracoloniais, preservam e reinventam os valores simbólicos, filosóficos, artísticos, intelectuais e socioculturais das populações contracolonizadoras por meio 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, Antônio Bispo dos Santos (2015), escritor quilombola e militante, apresenta o conceito de contracolônização 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. (Santos, 2015, p. 47).

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

Ao investigar 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, compreende-se 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 que seja capaz de incorporar as tradições afro-brasileiras. Desse modo, a questão levantada na investigação foi: como a Capoeira Angola pode contribuir para o processo de criação e formação da atriz-narradora engajada com a Performance Negra? Especial atenção foi dada à performance do corpo-voz limiar dos mestres e mestras de capoeira, que agenciam em si um elo entre a capoeira do passado, do presente e do futuro, no qual o conceito de tradição atua de forma incorporada. É importante dizer também que este estudo se apoia no saber sensível, mas igualmente lança o olhar para o fenômeno da capoeira a fim 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 da pesquisa envolveu três frentes de trabalho: estudos e reflexões teóricas tomando por base os conceitos de performance, Performance Negra, Teatro Narrativo, narrativa, capoeira, oralidade, encruzilhada, corpo limiar e ancestralidade; depois, a pesquisa de campo no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS), nos núcleos de São Paulo e Goiânia (Projeto Águas de Menino),¹³ e, eventualmente, em outros grupos de Capoeira Angola por meio da continuidade e aprofundamento de minha vivência como capoeirista nos treinos, rodas e eventos de Capoeira Angola e pelo convívio com mestres e mestras. Aqui vale mencionar que minha experiência de dezessete anos com e na Capoeira Angola também foi considerada. E, por fim, a 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 de Covid-19, vários(as) capoeiristas em todo mundo foram convidadas(os) a reinventar formas de dar continuidade aos seus trabalhos, muito considerando a premissa de que a “capoeira não pode parar”. Assim, no Projeto Águas de Menino e no CCAASS como um todo, as atividades passaram a acontecer de modo remoto, após algumas discussões e receios sobre como isso poderia alterar os modos de transmissão dessa prática.

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

A ideia de campo vivido sugere que a pesquisa de campo do estudo não tem pretensões de buscar um olhar de pesquisadora imparcial, propondo que a artista-pesquisadora, usando, neste caso, dos procedimentos da observação

13 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. O projeto mantém suas atividades na cidade de Goiânia e tem como proposta uma educação de fundo de quintal com base na prática da Capoeira Angola.

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 ao “estar” em um determinado campo não apenas para colher dados para uma pesquisa, e sim para “ser” em campo, permitindo-se ser atravessada por ele em termos de trocas e aprendizagens que são para o trabalho, mas sobretudo para vida.

As noções de poenografia e campo vivido são utilizadas neste estudo como ponto de partida para a discussão sobre a performance *Dikeledi e as volta que o mundo dá* do Núcleo Histórias de Comadres, que aqui é utilizada como objeto empírico e 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 nesta investigação, estabelecendo uma interlocução com Silva (2010). Segundo a autora, a narrativa é utilizada como recurso metodológico que dialoga com os fundamentos, poéticas e saberes da Capoeira Angola. Na tese, Silva 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, tendo a narrativa como caminho metodológico, recorro à história de “José Firmino da Silva”, estabelecendo uma interlocução da mesma não apenas com reflexões teóricas, mas também com narrativas pessoais, pelas quais compartilho algumas experiências do campo vivido em meu processo formativo como capoeirista. Por este estudo estar situado no contexto dos Estudos da Performance, que também reconhecem os saberes e fazeres de povos tradicionais, soterrados e silenciados pela epistemologia eurocêntrica, peço licença poética para apresentar a organização deste livro não por capítulos, mas por “HISTÓRIAS”, utilizando esse termo como categoria de estruturação do texto. “Eu vim aqui para contar... Uma história eu vou contar”, é assim que o Núcleo Histórias de Comadres abre todas as suas apresentações e é deste mesmo modo que início mais essa.

A PRIMEIRA HISTÓRIA começa com um pouco do meu campo vivido na Capoeira Angola, com o intuito de apresentar a roda de capoeira às/ aos leitoras(es) não iniciadas(os) nessa tradição cultural por meio 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 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 parte, aborda-se, de maneira mais ampla, a noção de encruzilhada, conceito-chave para o desenvolvimento do estudo, 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 esse 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 livro, retomando os principais conceitos e referências utilizadas, reconhecendo o meu 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)

Essa cantiga transcrita faz parte do álbum do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS), lançado em 2009. A autoria é de Mestre Moa do Katendê¹⁴ e foi o próprio quem a interpretou neste CD, que é de grande importância para a trajetória do CCAASS e de Mestre Plínio, contramestre na época da composição e que recebeu essa 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, na qual atuou criativamente e de forma militante. Mestre Moa foi, além capoeirista e compositor, também dançarino e um dos fundadores do afoxé¹⁵ Badauê na Bahia 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 a vencer as eleições daquele ano.

Além do próprio Mestre Plínio e de Mestre Moa, participaram das gravações desse álbum os mestres Gaguinho,¹⁶ Jogo de Dentro¹⁷ e Bigo, também conhecido como Francisco 45, de quem falarei mais adiante. Quando escuto essa 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,

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

15 Afoxé é uma manifestação cultural afro-brasileira que, com blocos de dançantes e tocadores(as), tomam as ruas com cantos e ritmos oriundos ou inspirados no contexto do candomblé.

16 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.

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

era comum que esses mestres e outros, como Mestre Limãozinho¹⁸ e Mestre Ananias,¹⁹ estivessem presentes nas rodas (muitas vezes vários deles em uma mesma roda) realizadas, hoje no bairro da Lapa, semanalmente às quintas-feiras por volta das dezenove horas, tendo sido interrompidas pela pandemia de 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) nessa tradição cultural, recorro à narração, recurso metodológico deste estudo e objeto de investigação. Ao trazer esse canto, que na Capoeira Angola é chamado de corrido, do 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. Dessa 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 neste livro.

A diversidade de linhagens, grupos, mestres e mestras e suas maneiras de interpretar e transmitir os fundamentos da Capoeira Angola garantem a ela muitas possibilidades nos modos de realização do ritual da roda de capoeira, de modo que a escolha por esse corrido de Mestre Moa, que tive a oportunidade de escutar ao vivo e na voz dele em rodas do CCAASS, tendo também participado da gravação do referido álbum respondendo o 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 em outros espaços, é, na maior parte das vezes, aberto à participação de quem deseja participar, embora tenha códigos de acesso e de conduta, isto é, um “como chegar”. Parece-me ser em vista disso que Santos (2015) observa que muitas manifestações culturais

18 Mestre Limãozinho, José Carlos dos Santos, nasceu em Salvador em 15 de setembro de 1957 e desenvolve um trabalho com capoeira no grupo TOCA - Terreiro Original de Capoeira Angola Centro de Cultura e Arte.

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

dos povos classificados por ele como afro-pindorâmicos²⁰ são organizadas em estruturas circulares, com participantes de ambos os sexos, diversas faixas etárias e número ilimitado, demarcando a característica não excludente de tais manifestações e associando tal qualidade com a cosmovisão desses povos, que constroem suas práticas por fundamentos e princípios filosóficos comunitários.

Para exemplificar o caráter inclusivo e aberto dessas manifestações, em oposição ao aspecto excludente de práticas culturais ligadas a 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. (Santos, 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. Além das técnicas corporais e musicais que os capoeiristas vão desenvolvendo ao longo dos anos de prática, existe uma série de normas sociais dentro da comunidade angoleira que são importantes durante o ritual da roda de capoeira e que realmente necessitam tempo e vivência para serem apreendidas.

20 Santos (2015) discute as relações entre a questão sociorracial contemporânea e o início da colonização afro-pindorâmica no Brasil. Conforme o autor (2015, p. 20), “Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul”. Assim, ele utiliza o termo afro-pindorâmico em um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento.

Por comunidade angoleira compreendemos o grupo de pessoas praticantes da Capoeira Angola que, como tal, conhecem, respeitam e exercitam um conjunto de normas e códigos que caracterizam essa prática. Os(As) angoleiros(as) se reconhecem pela ginga, pelo modo de jogar, pelas vestimentas e pelo conhecimento do ritual da roda. Embora cada grupo e/ou linhagem tenha códigos próprios, o diálogo entre eles constitui a comunidade angoleira com harmoniosos encontros, mas também conflitos.

Um dos principais pilares que balizam a identidade angoleira é a seleção da figura e memória do Mestre Pastinha como uma das mais importantes lideranças. A partir do século XX, Mestre Pastinha (1889-1981), nascido e criado na Bahia, tornou-se um grande defensor, pedagogo e filósofo dessa arte, buscando sua organização e reconhecimento como arte negra e filosofia de vida. É com Mestre Pastinha que as diferenças entre Capoeira Angola e Capoeira Regional²¹ 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 (2004, p. 118):

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.

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

21 A Luta Regional Baiana, depois chamada de Capoeira Regional, é uma vertente amplamente conhecida de capoeira, 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 CCAASS, São Paulo, 2019



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, pelas 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. 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 com relação 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, 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. Segundo Araújo (2004, p. 23),

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.

Porém 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. Além disso, essa ideia de corpo

limpo, bem como a de axé, está muito relacionada ao contexto das religiões de matriz africana, nas quais o corpo limpo está associado, por exemplo, a banhos de ervas. É com esse fim 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; Falcão, 2020, p. 286).

Aqui é importante pontuar que a relação que Mestre Plínio e sua família têm com o candomblé é estendida para o grupo de capoeira, que o mestre gosta até 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, seja recorrente, nem todos os grupos operam dessa maneira.

A relação entre a Capoeira Angola e a espiritualidade, que perpassa pela cosmopercepção afro-brasileira, é bem expressa por mestre Gerson Quadrado,²² no documentário *Mito e Magia* (2013):²³

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

22 Gerson Francisco da Anunciação (1925-2005), Mestre Gerson Quadrado, nasceu na Gamboa, Ilha de Itaparica, Bahia, e foi um reconhecido capoeirista e sambador. Gravou o CD *Samba Tradicional da Ilha – Aruê Pã* em 2005.

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

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.

Pela observação dos mais velhos e mais velhas, fui aprendendo a me concentrar e me benzer já na porta de entrada da academia. Enquanto subo as escadas que dão acesso ao salão, eu me deparo com vários elementos que dão a dimensão do espaço-tempo de encruzilhada ao qual estou adentrando. No pé da porta, a quartinha;²⁴ 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 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 o 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 Bárbara, Dinheiro em Penca, entre outras. Todas as paredes são decoradas com berimbaus, pandeiros e quadros com fotos de mestres e mestras²⁵ de Capoeira Angola. Em lugares diversos do espaço estão os altares com imagens de alguns orixás como Ogum, Iansã, Oxum, Xangô e Oxalá.²⁶ Também estão presentes no ambiente imagens de entidades como Preto Velho e Preta Velha e um cantinho especial dedicado a reverenciar e

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

25 As imagens de mestras e de sambadeiras foram inseridas recentemente com base em uma atitude política das mulheres do grupo, acolhida pelo mestre.

26 *Grosso modo*, orixás são divindades africanas cultuadas no Brasil em religiões de matriz-africana, como 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, há também Oxalá, o mais velho dos orixás, responsável pela criação da humanidade.

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 e Cosme e Damião.

Outro ensinamento que me foi passado é a importância de se chegar cedo para ajudar na limpeza e preparação do espaço para a roda. Limpar o chão e os banheiros, enfeitar o espaço com flores, acender velas nos altares, incensar o salão, afinar os instrumentos musicais da bateria e deixá-los dispostos nos seus devidos lugares e organizar os bancos que delimitam o espaço da roda, nos quais as(os) capoeiristas e visitantes ficam sentadas(os). Ao passo que 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 ela, mas o ritual propriamente dito começa com o som dos berimbaus e um grito prolongado de lêêê! A partir daí, a roda 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. O posicionamento dos instrumentos 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,²⁷ berimbau médio, berimbau viola, pandeiro e atabaque.

27 Em determinados contextos nas rodas do CCAASS, o Gunga também pode ficar no centro da bateria, entre o Médio e o Viola.

Os três berimbaus – que podem receber nomes variados, mas são comumente nomeados Gunga, Médio e Viola – realizam toques distintos e possuem tamanhos e funções diferentes. O Gunga, que também pode ser chamado de berra-boi ou berra-vaca, possui a cabaça maior e o som mais grave. Com ele se realiza a marcação, e quem o toca é responsável por comandar a roda, determinando, por exemplo, quando começa e termina um jogo. O Médio tem a cabaça um pouco menor que a do Gunga e, no CCAAS e em outros grupos, o toque que se faz nesse berimbau é, na maior parte das vezes, 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. A pessoa que grita “Iê” é a mesma que vai, na sequência, cantar a ladainha, tocando, geralmente, o berimbau mais grave dos três utilizados na roda. Nesse 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 ou a crônica de algum fato ou personagem histórico, ou pode ser simplesmente um comentário, por meio de metáforas, de 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 ao que está sendo cantado, as(os) capoeiristas que irão fazer o jogo de abertura da roda ficam, no momento da ladainha, concentradas(os) e agachadas(os) ao pé do berimbau.

A ladainha é seguida pela louvação, também chamada de chula, como fez 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:

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. Como as louvações, os corridos têm uma 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, comentam sobre o que se passa no jogo e, até mesmo, sugerem 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 formação de instrumentos posicionados. Elas 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 movimentação base, criadora de possibilidades, da qual nascem todos os outros movimentos. A despeito de partir de meneios codificados, os jogos são um improviso com base nesse 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 se determinar um(a) vencedor(a). Ainda que seja inegável o atributo 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”. Silva, Falcão e Dias (2012) reconhecem que, diferentemente da ideia de eficiência que pode figurar em outras lutas, há na Capoeira Angola um investimento na teatralidade, a qual aciona um vocabulário de *mímesis* 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 na qual um jogador/jogadora chama e o outro/outra atende. Existem determinados padrões de como fazer a chamada e de como atendê-la. Nesse 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, sendo cada um único, o mestre orienta que a dinâmica de jogo deve começar de forma lenta e observadora, conhecendo o/a parceiro(a) de jogo. Depois de o terreno ser 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(o) 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 de 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 “lê” longo e prolongado, se finaliza, depois de todos e todas que quiseram terem jogado pelo menos uma vez, com outro “lê”, desta 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 que a atividade se estenda até o “escritório”, o bar mais próximo onde se faz a resenha da roda, parte importante da convivência com os mestres e mestras e entre camaradas.

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(as) a provar ou demonstrar suas competências em situações de desafio ou desavenças; ou que as pessoas evitem sentar-se 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 nessas 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 será explorada mais adiante) 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 poeas, tanto no Núcleo Coletivo 22 como no Núcleo Histórias de Comadres.

SEGUNDA HISTÓRIA

PERCORRENDO OS TRIEIROS DAS QUE VIERAM ANTES

A experiência com capoeira observada do ponto de vista das Artes Cênicas foi tema de outras pesquisas no Brasil e no exterior. Assim, antes de adentrar efetivamente na análise de *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, discutindo-a em seu caráter de Performance Negra Narrativa, e aprofundar a discussão sobre Capoeira Angola, foi fundamental conhecer a produção sobre essa manifestação no contexto acadêmico das Artes Cênicas, tanto a fim 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 e Artes da Cena e Teatro de universidades públicas no Brasil. As buscas foram realizadas por título, assunto ou conjunto de palavras-chave que contivessem a palavra “capoeira”. Fui surpreendida durante esse processo, pois tinha a impressão de que encontraria muitas pesquisas com essa temática. Talvez essa ideia tenha se constituído segundo dois aspectos: um, por ver no contexto das Artes Cênicas o interesse de atrizes e atores pela capoeira; dois, por fazer parte da história do teatro contemporâneo um movimento que, em certa medida, influenciou o teatro brasileiro e do qual podemos citar como principal representante o teatrólogo italiano Eugenio Barba, criador da Antropologia Teatral, que incentivou um olhar para as danças e práticas teatrais tradicionais. Todavia, o número modesto encontrado de trabalhos cujo tema central é as relações entre teatro e capoeira demonstra 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

e russas, desenvolvidas por nomes como Grotowski,²⁸ Artaud,²⁹ Barba,³⁰ Stanislavski,³¹ Meyerhold³² ou Brecht,³³ mas desconhecer Mestre Pastinha.

Nessas 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 por meio da prática da capoeira. Das quatro dissertações, apenas duas têm seus estudos voltados para a Capoeira Angola. Já a única tese de doutorado encontrada não trata nem da Capoeira Angola, nem da capoeira exclusivamente, 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 nos quais a relação entre Capoeira Angola e teatro é apontada, mas 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 foi apresentada no relatório de qualificação da pesquisa,³⁴ mas optei por trazer para este livro apenas os trabalhos com os quais dialogarei diretamente: os de Evani Tavares de Lima (2002, 2008) e os de

-
- 28 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.
- 29 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.
- 30 Eugenio Barba, nascido em 1936, é um teatrólogo, pesquisador e diretor de teatro italiano. É fundador e diretor do Odin Teatret na Dinamarca e criador do conceito da Antropologia Teatral.
- 31 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.
- 32 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.
- 33 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.
- 34 A revisão bibliográfica mencionada pode ser acessada nos anexos da dissertação de mestrado que dá origem a este livro.

Renata de Lima Silva (2010, 2012). Os estudos desta última autora, a despeito de se inserir no campo de Estudo da Dança, me pareceram essenciais para a investigação, sobretudo pelos conceitos desenvolvidos e apresentados em Silva (2012), pois é uma pesquisa que 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 neste estudo é fundamental em termos estéticos e epistemológicos. Aqui, entende-se a afrocentricidade segundo Asante (2009), que se refere a uma proposição epistemológica relacionada a lugar. 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” (Asante, 2009, p. 93).

A obra de Lima (2008) é derivada de sua dissertação de mestrado, defendida em 2002 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Esse estudo se tornou 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 e trabalho técnico e criativo de atrizes e atores. Nessa pesquisa, 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, nesta concepção, se encontraria na base do trabalho de todas(os) artistas da cena de distintos estilos e tradições culturais.

De acordo com a Antropologia Teatral, existe um nível básico que estrutura e organiza a expressividade de artistas da cena segundo alguns princípios comuns, que estão na raiz das mais distintas técnicas. Ainda conforme a teoria, é por meio da preparação, do treinamento físico, ou seja, do trabalho pré-expressivo, que atrizes e atores alcançam a organicidade e energia que garantirão 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 exercem sobre o público.

Lima (2008) 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, ela apresenta propostas de como tais princípios podem orientar um treinamento para atrizes e atores tomando por base a Capoeira Angola. Nesse sentido, a autora aborda a Capoeira Angola segundo alguns elementos técnicos e simbólicos que podem ser relevantes na formação e no treinamento de atrizes e atores, destacando algumas habilidades que podem ser desenvolvidas por meio dessa 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 afrodiaspórico, 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 contribuem com fornecimento de elementos para o trabalho de atrizes/atores e para a reflexão sobre ele, mas que 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).

Para além de revelar a perspectiva antirracista da autora, a intenção de enegrecer a formação e o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores por meio de um treinamento que utilize elementos técnicos e simbólicos da Capoeira Angola também demonstra o olhar dela para essa manifestação. O estudo reconhece a Capoeira Angola em sua dimensão de produção

de poéticas negras e destaca a importância de seus fundamentos e de sua identidade, construída por uma ligação mítica e histórica com uma ancestralidade africana que é perceptível em seus elementos rituais, poéticos e simbólicos.

Dessa maneira, a pesquisa desenvolvida por Lima (2008) considera 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 relacionando alguns requisitos comuns a 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 caracterizam 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 a seguir 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 e do qual sou integrante desde 2011. Fundado em 2001 na cidade de Campinas, com suporte no curso de dança da Unicamp, São Paulo, o Núcleo atualmente desenvolve também atividades como 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 por meio da Capoeira Angola no CCAASS, 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.

Em seu artigo “Mandinga da rua: a construção de um corpo poeticamente crítico” (2011), Silva apresenta uma síntese de sua pesquisa de mestrado, defendida em 2004 no Instituto de Artes da Unicamp. Esse 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 como treinamento para as/os artistas e como disparadores de processos criativos na dança cênica, fortalecendo e valorizando traços de uma identidade cultural negra. Com base nessa hipótese, a pesquisa se dedicou à criação do estudo coreográfico “Mandinga da Rua”, no qual se 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, para abrangência e diversidade de público.

Nesse processo, apesar de compreender que hip hop e capoeira são manifestações complexas e muito distintas uma da outra, a pesquisadora constrói um diálogo com base nas confluências existentes entre as duas culturas, reconhecendo nas duas uma forte e expressiva identidade negra e 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).

A investigação também propõe um diálogo com os estudos da Antropologia Teatral de Eugênio Barba por meio da ideia de que há um uso extracotidiano do corpo nas Artes Cênicas, ou seja, uma maneira distinta da qual ele é usado no cotidiano para manipular o tônus muscular, a respiração, a energia e o equilíbrio. Segundo a Antropologia Teatral, o caminho para que o corpo alcance esse 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. 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.

Dessa maneira, a autora propõe uma metodologia de treinamento com base na 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. Também reconhece 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.

[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 – indicando que, ainda que seja uma técnica extremamente elaborada, ela 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 do trabalho.

No mesmo caminho trilhado por Silva (2011), este estudo também buscou possibilidades de construção de um corpo poeticamente crítico, consciente de sua identidade, que ginga e se esquiva dos padrões impostos pela colonialidade³⁵ 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, objetos de pesquisa.

A obra *Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança* (2012) é derivada da tese de doutorado de Silva, defendida em 2010 no Instituto de Artes da Unicamp. Essa pesquisa, realizada de 2006 a 2010, tem, desde então, fundamentado e orientado a práxis do Núcleo Coletivo 22 e apresenta caminhos, conceitos e noções muito importantes tanto para o presente estudo como também para meu trabalho como artista. Na pesquisa, 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.

35 A colonialidade é um processo decorrente da modernidade que ultrapassa o colonialismo, mostrando não se tratar somente de 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 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). Para trazer à tona os dados da pesquisa de campo e a significativa experiência de vida que possui com a Capoeira Angola e os sambas de umbigada, a pesquisadora utilizou como recurso metodológico a construção de uma narrativa semificcional na qual nos apresenta, por meio das histórias vividas pelo personagem José Firmino da Silva e narradas por sua neta (personagem que revela a perspectiva da autora), os elementos que fundamentam a hipótese central de seu estudo: 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, um símbolo da sabedoria popular e da própria ancestralidade. Na trama, Seu Firmino tem o “corpo fechado” e estaria por completar quatrocentos anos. É com base nessa metáfora que, por meio das histórias vividas pelo velho mestre, a autora recorre, crítica e poeticamente, à história dos negros e negras no Brasil, começando pela cruel travessia forçada partindo da África e envolvendo 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 nesse processo e a maneira como elas 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 apresenta, de maneira poética, duas noções centrais do estudo: a de encruzilhada e a de corpo limiar. A encruzilhada, trazida nessa pesquisa na forma de operação conceitual de extrema importância, é entendida como uma fenda que se abre no presente e nos transporta de imediato para a ancestralidade, sendo 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 perpassam questões relacionadas ao sagrado no culto pela ancestralidade”. Já o corpo limiar, ainda segundo a autora, é “o próprio corpo da encruzilhada, entre o passado e o presente, o sagrado e o profano, o eu e o outro”, ou seja, é o que vetoriza, no ritual da roda, a experiência do indivíduo não apenas 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.

Dessa maneira, a Capoeira Angola é abordada nessa 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 com base na 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 tanto ressignificadas em diversos processos históricos, é um transbordamento do corpo cotidiano, um que potencializa esse 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 esse “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.

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

Com base em tais pressupostos, a pesquisadora elaborou a “Instalação Corporal”, uma metodologia voltada para o desenvolvimento de consciência corporal e transbordamento do corpo cotidiano em um corpo diferenciado, ou extracotidiano, por meio de exercícios que trabalham com tônus muscular, respiração, equilíbrio e concentração, tomando por base 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. A fim de oferecer uma melhor explicação sobre a Instalação, recorro à Silva (2012, p. 125):

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 tônus 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.

Chamo a atenção para a escolha que a autora faz ao utilizar 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 (Barba; Savaresse, 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 cultural e, sendo assim, nunca deixa de expressar. No que diz respeito à palavra “treinamento”, a escolha se justifica em virtude da aproximação dessa palavra com a noção 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 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 suas relações com a formação e a performance de atrizes e atores narradores neste estudo, intentando, dessa 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 essas performances podem conduzir o processo formativo de atrizes/atores narradores, fornecendo subsídios técnicos, poéticos e simbólicos.

Abrindo novas encruzilhadas

Tendo em vista as pesquisas apresentadas, acredito ser possível apontar algumas escolhas e caminhos que desejo percorrer nesta investigação, tomando como base os trilhos já riscados por Lima (2008) e Silva (2012). Essas autoras trouxeram importantes contribuições para a reflexão e sistematização de caminhos por meio da Capoeira Angola, para a construção de um corpo cênico apoiado em uma perspectiva afrocentrada, que valoriza os elementos rituais, poéticos, simbólicos e políticos dessa 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 outras, que terminam por ocupar um lugar de “outridade”, sendo vistas como “diferentes” ou “exóticas”. Em função dessa lógica estrutural (que é, na verdade, 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. Esse movimento contribui para a permanência dessas(es) artistas no mundo da arte, dadas as grandes dificuldades que eles encontram para sobreviver como trabalhadoras(es) das Artes Cênicas, além de colaborar também para o surgimento de produções artísticas que correspondam cada vez mais com os anseios por uma sociedade mais justa, diversa e democrática.

Dessa maneira, busquei, 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 a um(a) artista, mas que também se utiliza das sabedorias da ginga para se esquivar dos padrões impostos pela colonialidade e para atacar criando.

Neste estudo, especificamente em relação ao trabalho de atrizes e atores narradores, 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 Marlini Dorneles de Lima (2016), também membro do NuPICC. O tema aparece no artigo de Silva e Lima (2019, p. 70):

Ora, se a Encruzilhada, como está definido em Silva (2010), é justamente o lugar em que passado e presente se sobrepõem e, ainda, onde passam questões relacionadas ao sagrado, ela pode também ser pensada não apenas como o tempo-espaco de festas e vadições 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 poetnografar na dança, no teatro, na contação de histórias, as singularidades e alteridades das mulheres do cerrado, por exemplo, inventando “outras encruzilhadas”.

Com base nessas discussões, e entendendo que a encruzilhada é um tempo-espaço que possibilita uma sobreposição entre presente e passado por meio da ideia de ancestralidade, podemos perceber que vários elementos que constituem o ritual da roda de capoeira, como a corporeidade, a musicalidade e o jogo, são uma espécie de “transporte” ou até mesmo “via” para esse encontro entre presente e passado. Minha hipótese é que o corpo, uma vez forjado, formado segundo esse 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 se acostuma a ficar torta”.

Assim como Lima (2016) expandiu em sua pesquisa o conceito de encruzilhada para o contexto das parteiras, benzedeiras e raizeiras do cerrado brasileiro, penso aqui a encruzilhada que instaura um corpo-voz-limiar na roda de capoeira, mas também fora dela. Por exemplo, quando 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 os angoleiros e angoleiras sim sinhô se reúnem após a roda. Eu estava de costas e senti uma mão tocar meu ombro, como quem me chama. Virei-me 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 riu ironicamente de minha ingenuidade e, logo após, com poucas palavras, me mostrou como eu 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 de 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 de capoeira, para a roda e também para a vida.

A meu ver, todas essas 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 aparecem durante o ritual da roda, na fala de algum mestre ou mestra, ou mesmo nos corridos e nas ladainhas. Porém, conforme

demonstrado nos exemplos, elas também aparecem fora da roda e constituem a cultura e filosofia da Capoeira Angola, abrindo espaços e fendas antes ou depois da roda.

Segundo Lima (2016, p. 63), o 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.

Se as narrativas são capazes de abrir “outras encruzilhadas” no cotidiano, seriam elas capazes de gerar também um outro corpo limiar? De que maneira esse questionamento pode instigar o trabalho técnico e criativo de atrizes e atores narradores? Essas são algumas das perguntas que estimularam esta investigação 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 HISTÓRIA é aprofundar um pouco a discussão sobre a estrutura, as simbologias, os fundamentos e poéticas da Capoeira Angola, em seu caráter de Performance Negra, por meio do diálogo entre minhas experiências pessoais com a vivência em campo e a revisão bibliográfica realizada.

Aqui se faz necessário considerar novamente que minha relação com a Capoeira Angola é um processo importante em minha vida, um que se iniciou há dezenove anos, de modo que seria impossível restringir o meu olhar ao período de dois anos de desenvolvimento da pesquisa de mestrado. Dessa maneira, apoio-me na noção de campo vivido inaugurada por Silva e Lima (2014), que rejeita a ideia de pesquisadora com olhar imparcial para seu objeto de pesquisa e sugere no lugar a posição 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 do 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 segundo sua relação com o sagrado, sobretudo com religiões de matriz africana como o candomblé, na qual a mandinga está relacionada com magia, feitiço ou encantamento:

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).

Tomando por base a compreensão da encruzilhada como uma fenda que se abre no cotidiano aproximando o passado do presente por meio da ancestralidade, sendo metáfora de um tempo-espaco de intersecções, e também com base na 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 essa concepção como operador conceitual para enquadrar não apenas a Capoeira Angola, mas também os sambas de umbigada.

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

A encruzilhada, *lócus* 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 *sígnica* 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 das palavras e da convivência com os mais velhos e mais velhas 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 esta ladainha no ano de 2011 por ocasião de um festival organizado no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô; essa foi a ladainha com a qual participei. Minha inspiração para escrevê-la 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 esse encontro neste momento é uma maneira de pedir ajuda ao mestre e a 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 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 com base 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 não tenho, de maneira alguma, a pretensão de apresentar minhas perspectivas como único caminho para olhar a complexidade da Capoeira Angola e nem para vivenciá-la.

Desse 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 elas 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 rumos que me levaram a essa 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 as primeiras experiências com o teatro aconteceram quando eu ainda cursava o ensino fundamental. Aos treze anos, em meados da década de 1990, ingressei em um curso livre de teatro para iniciantes. Esse foi o primeiro passo de uma formação que segue em andamento. Passei por diversas oficinas livres, um curso técnico em teatro e uma graduação em Artes Cênicas.

Pouco tempo depois de iniciar meus estudos em teatro, por volta dos quatorze anos, 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 Biriba³⁶ 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 esse 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. E foi nesse contexto que conheci o mestre.

Frequentei as rodas do Semente do Jogo de Angola 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, eu me sinto atravessada e capturada por sua presença, que me gera sentimentos, sensações, memórias e imagens, e me emociono com sua sabedoria mandingueira.

Central nos rituais e processos de ensino-aprendizagem da Capoeira Angola, a sabedoria dos mais velhos e mais velhas se mostra em sua presença íntegra, que resiste existindo e afrontando a condição de subalternidade e invisibilidade imposta aos corpos negros em uma sociedade onde 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

36 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.

a sabedoria da ginga, mestras e 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 sua criação e refletir a respeito do que essa experiência nos diz sobre a relevância da figura de mestres e mestras no contexto da Capoeira Angola e a importância da oralidade e da narrativa nos processos de ensino-aprendizagem dessa 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 da 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 pela 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 ajudando o/a mestre(a) com alguma tarefa do cotidiano etc. Uma significativa experiência que tive nesse aspecto 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 lá, onde encontraria com meu mestre, o Mestre Plínio.

Quando já estava perto da minha vez de tomar a embarcação, avistei Mestre Bigo, que havia acabado de chegar e, 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, nesse caso, voltaria outro dia, porque realmente

eu já estava há muitas horas esperando. Por sorte ninguém reclamou e pouco tempo depois tomamos a lancha com destino a Itaparica.

Nessa travessia pelo mar, que durou aproximadamente quarenta e cinco minutos, percebi que o mestre estava diferente e fortemente emocionado, mas 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 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, eu o convidei para sentar e beber algo em um boteco que estava 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, ele 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.

Nessa 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 essa 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, a escolha de ir para a ilha passar a virada de ano tinha, seguramente, 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. Foi nesse contexto que eu conheci aquela terra onde nasceram vários capoeiristas, sambadeiras e sambadores³⁷ dos quais eu já tinha escutado meu mestre falar, como o já citado Mestre Gerson Quadrado e sua irmã, Mestra Aurinda do Prato,³⁸ e também Mestre Gaguinho, que eu já conhecido nas rodas do CCAASS. Itaparica também é a terra de Maria Felipa de Oliveira, heroína na luta de independência do Brasil na Bahia em 1823, a quem se associa a identidade de uma lendária capoeirista conhecida como “Maria Doze Homens”.

Quando cheguei à casa onde meu mestre estava hospedado com sua família e com outras(os) alunas/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. Nessa mesma viagem, tive a oportunidade de ir a uma roda de capoeira que contava com a presença de Mestre Gerson Quadrado.

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

Até hoje, na maioria das vezes que encontro com Mestre Bigo, ele me conta essa história que vivemos juntos, ou aproveita minha presença como uma testemunha para contá-la para outras pessoas. O jeito que ele tem de contar

37 Sambadeiras e sambadores são as/os cantadoras(es), tocadoras(es) e dançarinas(os) do Samba de Roda.

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

me faz reviver essa 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. Talvez por isso eu tenha feito a ladainha com a qual o apresentei, buscando também o meu jeito de contar.

O fato é que essa 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 vislumbrando a criação de novos imaginários está fortemente presente na Capoeira Angola. E este estudo, reiterando, olha para esse corpo-voz limiar de mestres e mestras, que em suas performances da oralidade, pelas 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) utilizaram esse 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.

Dessa maneira, em sua tese de doutorado, Silva (2010) 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. Nesse trabalho, as histórias vividas pelo personagem José Firmino da Silva e 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 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 (e, vale lembrar, também orientadora do 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 do 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, 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. Penso que esses detalhes que percebo e as leituras que faço em virtude de minhas vivências com a Capoeira Angola podem contribuir para a discussão que pretendo realizar sobre a performance ritual da Capoeira Angola e performance da oralidade de mestres e mestras contida nela. Dessa forma, para pensar a Capoeira Angola já relacionada 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.³⁹

A narrativa conta que Seu Firmino 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 dessa metáfora, as experiências vividas pelo velho mestre contam a história dos negros e negras no Brasil segundo a 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.

39 Informe que 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 entre aspas e com a fonte em itálico.

“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 por meio 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. Passa também pela compreensão da noção de narrativas dançadas desenvolvida por Silva e Hartmann (2019). A autoras entendem que, nesses 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 com base nos estudos de Flávia Cristina Honorato dos Santos (2019), aos quais tive acesso pelo NuPICC, do qual a autora também é integrante. Segundo a 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 desse contexto, também são muitas as 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 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, este ganha voz na narrativa, e com esse 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, por meio 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 zonzo, mas o balanço, a tontura e o enjoo 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 vouô 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 cafotos ouvirem essas histórias, para aprenderem a dar valor à boa vida que tem.”

Retomando os elementos que estruturam o ritual da roda, destaco que 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 ocupa um lugar importante na performance ritual da Capoeira Angola, estando presente no contexto da musicalidade e na fala de mestres e mestras, que podem acontecer a qualquer momento, 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 esses 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 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. 260) que, ao abordar esse conceito, afirma: “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” (Oliveira, 2005, p. 259).

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 pelos desejos de pertencer a esse mundo. Paralelamente a isso, fui sensibilizada por outros encantamentos: a musicalidade, a dança, a luta, o jogo, a teatralidade, a 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”.⁴⁰

Retornando à 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 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 tocadador 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

40 Trecho do videodocumentário Pastinha! Uma Vida Pela Capoeira (1988), de Antonio Carlos Muricy. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI. Acesso em: 17 abr. 2020.

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 patudá”

A elegância que se expressa no modo de se vestir, falar, jogar, caminhar e estar no mundo de maneira geral é, sem dúvida, uma marca dos mestres e mestras que pude conhecer. Chapéus, sapatos e roupas muito bem alinhadas, cada qual no seu estilo, compõem suas performances, e estes elementos sem dúvida exercem grande influência nos discípulos e discípulas, que, ao longo dos anos, vão construindo e definindo suas performances com base na referência das(os) mais velhas(os). Também na maioria dos grupos de Capoeira Angola, alunos e alunas utilizam uniformes para treinar e frequentar as rodas. A vestimenta típica das(os) angoleiras(os) 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 até 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 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 dela se configuraria em luta, como era o caso da capoeira praticada pelas maltas cariocas no século XIX. Ainda segundo Mestre Plínio, em depoimento dado ao documentário curta-metragem *Capoeira Angola: Mito e Magia*, de Silva e Joly (2013), 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) .

Com base no 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), essa 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 de que forma 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. Quanto a isso, é necessário dizer que quando me refiro a Performances Negras Tradicionais tenho em conta a reflexão apontada por Silva e Hartmann (2019, p. 93): “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. Entendi que essa prática seria muito importante na continuidade de minha formação como artista da cena e iniciei 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.

Com relação às reflexões apontadas pelas autoras sobre a utilização da capoeira como aporte para o trabalho de criação em Artes Cênicas, gostaria de destacar que além de instrumentalizar meu trabalho artístico com base em aspectos técnicos, poéticos e simbólicos desenvolvidos por meio da prática da Capoeira Angola, fazem parte desse processo outros aprendizados. Descobertas imprescindíveis que me foram possibilitadas por essa vivência e que transformaram minha vida como um todo e, por consequência, meu trabalho artístico.

A “descoberta” mais contundente e transformadora que a Capoeira Angola trouxe para minha vida e para minha arte foi, sem sombra de dúvida, o reconhecimento da minha não branquitude e de uma ancestralidade africana. Compreendo-me uma mulher negra, de pele clara, nascida de uma relação inter-racial, mas antes de minha chegada à Capoeira Angola, apesar de o racismo estrutural de nossa sociedade já haver batido em minha porta muitas vezes, eu ainda não tinha tido a possibilidade de me reconhecer como mulher negra.

Obviamente, esse 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, de que modo? Afinal, toda a minha formação, escolar e artística, antes de meu encontro com a Capoeira Angola havia me privado de referenciais não eurocêtricos. 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 arreou 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 desse renascimento que foi meu encontro com a Capoeira Angola, iniciei um processo em minha atuação profissional como artista e educadora que segue em andamento: 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, no qual 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 embasada 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 para o fato de que, mesmo havendo cursado disciplinas sobre a história do teatro brasileiro durante minha graduação, em nenhum momento o Teatro Experimental do Negro (TEN)⁴¹ fez parte do currículo de qualquer disciplina do meu curso, que teve quatro anos de duração (2002 a 2005).

41 “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. 9).

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 esse sentimento e 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 sete 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 sequer na maneira “adequada” de caminhar em cena.

Nas palavras de Santana (2017, p. 71), na sua amplitude e variedade, as formas de Performance Negra 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”. Dessa forma, compreendendo a Capoeira Angola como Performance Negra Tradicional e, considerando que por meio dos processos vivenciados na capoeira pude reconhecer-me e afirmar-me como uma mulher negra, percebo que ao me encontrar 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, a me libertar da sensação insistente de “inadequação” sobre meu corpo. Tudo isso foi e tem sido uma libertação e tanto!

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. Desse modo, é muito comum que nós, capoeiristas, façamos análises sobre a sociedade de maneira mais ampla com base em nossas experiências na “pequena roda” e vice-versa.

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”. 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, por meio das distintas práticas machistas, também atravessaram e atravessam minha experiência não apenas na grande, mas também na pequena roda.

Dessa forma, gostaria de fazer agora alguns apontamentos que me parecem importantes para a compreensão de alguns posicionamentos políticos deste livro. Não há como negar que, apesar da escolha explicitada em minha escrita de não invisibilizar a presença 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 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 Mestre Ritinha,⁴² 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. 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 em latente transformação no ambiente da capoeiragem.

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. Não há dúvidas de que o acesso a essa convivência com um mestre mais velho se dá de maneira muito mais fácil e fluida para os aprendizes homens do que

42 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, cidade de Salvador.

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 nkisis, 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, mesmo que sua neta estabeleça com ele esse vínculo de mestre e discípula, ela não aparece na história como aprendiz de capoeira do velho mestre. E talvez, ainda que fosse o xodó do velho, 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 esse exercício de poder de grande parte dos homens venha acompanhado de uma defesa do discurso meritocrático, somada à uma total falta de consciência das questões relacionadas à condição das mulheres em nossa sociedade e às justificativas que se utilizam de visões engessadas sobre tradição na Capoeira Angola.

Diante de tudo isso, para nós tocarmos berimbau em uma roda, precisamos mais do que somente 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 essas opressões. E não foi, e até hoje não é, diferente comigo. Alguns

anos de minha vivência na capoeira se passaram 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 para que o berimbau gunga, símbolo tão importante para nós, capoeiristas, chegasse em minhas mãos durante uma roda.

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. Chamado 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.

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, adotando-se ainda, em alguns contextos, a expressão “feminismo angoleiro”. Tal prática, que nasce no dia a dia dos movimentos de angoleiras em treinos, rodas e eventos de Capoeira Angola, está também sendo discutida por algumas pesquisadoras no ambiente acadêmico. Raquel Gonçalves Dantas (2020) estuda 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 e 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. Da mesma forma, o crescente número de trabalhos de Capoeira Angola coordenados por mulheres tem alterado bastante o cenário angoleiro. As mudanças em curso na performance do ritual da Capoeira Angola que estão sendo geradas com

base nas problematizações das questões de gênero também são discutidas pela pesquisadora:

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 Axé,⁴³ grupo fundado e liderado por Mestre Bigo, que eu toquei berimbau em uma roda de capoeira pela primeira vez. Na ocasião, eu estava tocando o reco-reco quando Seu Francisco 45 pediu que eu fosse para o berimbau. Como eu, a 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, e pediu para que um de seus discípulos me emprestasse o dobrão. Ele completou dizendo que o dobrão é a identidade da(o) angoleira(o) e que a gente não pode sair de casa sem identidade.

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 para tocar o berimbau já havia alguns anos, em minha casa e 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.

43 A Academia de Capoeira Angola Ilê Axé foi fundada por Mestre Bigo em 1999 no Jardim Selma, localizado no extremo sul da cidade de São Paulo. Atualmente, ela desenvolve suas atividades na Vila Chabilândia, Guaianazes, periferia da zona Leste; anteriormente, fazia-o no bairro da Pedreira/Vila Portela, na periferia da zona sul da cidade.

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 do meu repertório artístico. Então, no entrelaçamento entre a capoeira e o 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 sempre bastante desafiadores, já que as atitudes machistas a serem combatidas partem, muitas vezes, desses mais velhos que são referências de inegável valor para a história da Capoeira Angola. A despeito de não abrir mão desse embate e seguir estabelecendo enfrentamentos com uma perspectiva feminista, outras pautas políticas como o antirracismo e a própria defesa da identidade negra da Capoeira Angola me fazem pensar que escutar esses homens, esses 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 neste livro, pois é na confluência dessas identidades que venho construindo minha trajetória artística e, dentro dela, o tipo de criação que estou classificando aqui como Performance Negra Narrativa. Tal performance foi se configurando nas encruzilhadas entre o teatro, a Capoeira Angola e a experiência de narrar histórias, 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 esse tipo de criação do campo das Artes Cênicas é meu objetivo neste estudo.

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 segundo minha vivência com a Capoeira Angola. Também que o teatro me oferece elementos para que eu possa olhar para a capoeira e compreendê-la em sua potência artística. É nas relações que estabeleço entre esses contextos de atuação que este estudo se estrutura, a fim de refletir 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 eu me debrucei mais especificamente sobre a Capoeira Angola e meu campo vivido com essa manifestação, 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 dessas figuras dentro dessa Performance Negra Tradicional; e estudos já realizados sobre os subsídios que a prática da Capoeira Angola pode oferecer às 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 de Teatro Narrativo no âmbito desta investigação, apresentando e contextualizando suas características e a especificidade do trabalho de atrizes e atores que atuam nesse tipo de produção.

Percorrendo a encruzilhada na qual se encontram os temas trançados neste livro, mais adiante, em NOSSAS HISTÓRIAS, retomarei a discussão sobre a presença da narrativa na Capoeira Angola para melhor compreensão de como ela é performada por mestras e mestres por meio da oralidade/corporeidade e de que maneira essa performance se configura como aporte para atrizes e atores narradores.

Retomo, por fim, 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, Contaçon de Histórias e Teatro Narrativo. Tal discussão é realizada por meio de uma reflexão sobre minha experiência, e com esse fim, trago 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, ao passo que 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 tem esse título justamente em um esforço de deslocar o ponto de referência de onde se anuncia “o outro”. Nesse 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 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 à ideia de afrocentricidade que Asante (2009) 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 por meio da linguagem poética e o gênero dramático está historicamente ligado à linguagem teatral, já que a história é contada pelos diálogos e ações diretas das personagens. No entanto, ainda que do ponto de vista somente da história do teatro ocidental, como ratifica João Roberto Faria (1998, p. 3) ao discutir a presença da narrativa no teatro, 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”.

Luis Alberto de 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 dessa linguagem, argumentando até que a supressão de elementos épicos descaracterizaria o teatro. Segundo o autor (2000, não paginado),⁴⁴

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.

Nota-se que os dois autores estão de acordo quanto à presença da narrativa no teatro, uma vez que afirmam que ela sempre foi um expediente integrante da linguagem teatral. No entanto, Faria (1998) afirma que o emprego da narrativa como traço estilístico fundamental em detrimento do drama só

44 O ensaio “A Restauração da Narrativa” foi publicado originalmente na *Revista de Teatro O Percebejo* (ano 8, n. 9, p. 115-125) em 2000. No entanto, este número não está disponível no site da revista e, em virtude da pandemia de covid-19, não foi possível buscar a publicação em bibliotecas. O texto do artigo, sem a numeração de páginas, encontra-se disponível em: <https://www.sesipr.org.br/nucleo-dedramaturgia/FreeComponent9545content77389.shtml>. Acesso em: 20 mar. 2019.

viria a se concretizar no século XX com o advento do Teatro Épico de Bertolt Brecht. Em contrapartida, Abreu (2000) entende que o teatro integra, desde seus primórdios, elementos épicos e dramáticos e que o desequilíbrio de tais recursos e a priorização do drama, ocorrida no século XIX, teriam 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, não paginado).

Nas tragédias e comédias gregas, a narrativa era utilizada nos prólogos, epílogos e nas vozes do coro e dos mensageiros para funções diversas, como emitir comentários diretamente ao público, contextualizar historicamente os acontecimentos que se passam no presente trazendo informações do passado ou mesmo narrar acontecimentos que não podiam ser encenados, como a morte trágica de algum personagem. De acordo com Faria (1998), textos teatrais de variadas épocas e escolas artísticas reutilizaram expedientes épicos do teatro antigo como o coro, o relato, o prólogo, o epílogo e até o monólogo, dado 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 foi posteriormente seguido por outros dramaturgos da segunda metade do século XX) para a 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-o para construir a narrativa em conjunto:

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, não paginado).

A narrativa tem importância fundamental nas proposições do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) para elaboração de seu Teatro Épico. Nele, o drama definitivamente abandona o papel principal, tornando-se um recurso estilístico entre 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 eles 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 com base nas realidades sociais concretas, que determinam comportamentos.

Brecht analisa a sociedade e os indivíduos por uma 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

ela. Fundamentado nessa ótica, o dramaturgo alemão apresenta o Teatro Épico, um teatro didático e político, como ferramenta de luta e transformação da sociedade, uma vez que busca a consciência e visão crítica do público com esse despertar. Para tanto, assume uma postura estética anti-ilusionista, mediante expedientes como a quebra da quarta parede, que proporciona um contato direto com as/os espectadoras(es), e variadas técnicas narrativas com o intuito de criar um distanciamento crítico entre a plateia e as cenas, para que, apoiada nesse 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 nos 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), as primeiras influências e incorporações das ideias brechtianas no Brasil ocorreram a partir de 1960 por artistas como Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho e por grupos como o Arena e o Oficina.

Uma pausa para o encontro e a experiência

A despeito de a produção teatral contemporânea a que me refiro neste estudo como Teatro Narrativo, estudada também por Ligia Borges Matias (2010), não possuir correspondência direta com as proposições brechtianas, ela foi, sem dúvida, influenciada por elas. Os textos e encenações que caracterizam produções do Teatro Narrativo Contemporâneo associam-se diretamente ao épico como gênero, e não ao Teatro Épico de Bertolt Brecht, de modo que tais produções não têm necessariamente 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 a elas.

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, temporalmente, ao desenvolvimento das produções do teatro nomeadas de “pós-dramático” por Hans-Thies Lehmann (2007) e de “performativo” por Josette Féral (2008).

Ainda que muito distintas, a autora considera que tais produções, por serem contemporâneas, compartilham características comuns:

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. Nesse tipo de produção, muitas vezes prevalecem experimentações técnicas e estéticas nas quais as significações são instáveis e de difícil interpretação, o compartilhamento de experiências é desvalorizado diante da apresentação performática.

Para falar das características do Teatro Narrativo, é importante ter em conta que estamos abordando um tipo de produção consideravelmente recente e que, 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 últimas décadas, dos quais podemos citar como exemplo, considerando que alguns desses 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 do 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, vem à cabeça a expressão popular “tempo é dinheiro”. Entendemos facilmente a mensagem direta dessa expressão popular e 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(os) por grandes fluxos de imagens e informações fragmentadas que chegam em alta velocidade, fazendo 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 deixa exaustas(os) e, muitas vezes, nos paralisa ou nos torna 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, na maioria das vezes, substituída pela competitividade e por conquistas individuais. 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. Para Jorge Larrosa Bondía (2002), não são todas as vivências que podem ser consideradas como experiências. Conforme podemos constatar no trecho a seguir, no qual são mencionadas também reflexões contidas no ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* (1994) de Walter Benjamin, o que caracteriza a experiência é o poder que ela 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 constituirnos (*sic*) como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. (Bondía, 2002, p. 21).

No ensaio citado anteriormente, escrito em 1934, Benjamin (1994) investiga a figura do narrador em comunidades rurais do período pré-industrial e os elementos que constituem a narrativa. Nesse estudo, o ato de narrar é descrito como “a faculdade de intercambiar experiências” (p. 198). É nessa perspectiva, considerando a narrativa como possibilidade de revalorização da experiência, da memória e do compartilhamento de conhecimentos, que podemos pensar no Teatro Narrativo como uma possibilidade diante de uma sociedade individualista, adoecida 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 propõem a todas as pessoas envolvidas uma quebra no tempo acelerado do mundo capitalista. Ambos são fundamentalmente estruturados no encontro e criam nele 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 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 esse “jogo de imaginações” nas relações familiares, quando as mais velhas ou os mais velhos que nos cuidam contam histórias para nos fazer dormir, nos acalmar, nos divertir ou nos ensinar algo que consideram importante para nossas vidas. Isso traz para o jogo uma dimensão de nossa memória afetiva também. Todos

sabemos jogar esse jogo; nele, por meio da narrativa, nos encontramos com nós mesmas(os) e com quem conta. A experiência, com base no 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 embasado fundamentalmente no encontro das/dos narradoras(es) com a plateia em um jogo no qual a imaginação de ambas em diálogo cria as imagens da narrativa, 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, ainda, podemos afirmar que teatro é encontro. No caso específico do Teatro Narrativo, entretanto, há uma série de expedientes utilizados que, conforme comenta Abreu (2000, não paginado), tornam o público 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.

Além do contato direto com as/os espectadoras/espectadores possibilitado pela quebra da “quarta parede” e da relação “olho no olho” entre artistas e plateia que se estabelece dessa forma, 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 às perguntas feitas pelas(os) artistas, por exemplo, ou mesmo fazendo inserções dramáticas espontâneas, dado o clima de proximidade que pode ser estabelecido em alguns espetáculos narrativos.

Em minha experiência como atriz-narradora no Núcleo Histórias de Comadres, esse 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, refiro-me aos 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.

Dessa maneira, compõem nossas performances, jogos e brincadeiras com as crianças, canções para serem cantadas pelas artistas com o público, perguntas feitas para a plateia durante a apresentação e 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) são 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 integra, geralmente, 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. Ao contar histórias, atrizes e atores narradores

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 com base em 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 desses caminhos de atuação são explicitadas a seguir:

- **Atrizes/atores narradoras(es)**

Neste caso, é assumido na encenação que quem conta a história para o público é a própria atriz ou ator, com base em 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.

Esse é um dos expedientes utilizados pelas artistas no trabalho do Núcleo Histórias de Comadres. Nós nos apresentamos para o público utilizando nossos próprios nomes e, 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, geralmente, pergunto se há outras(os) capoeiristas 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 desse 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 dessa personagem que acompanha a artista até a atualidade é narrado em sua dissertação de mestrado.⁴⁵

- **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, 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, podendo variar bastante nas possibilidades de construir ou não personagens, usar ou não trechos de textos dramáticos e 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 atrizes e atores se tornarem também dramaturgas(os) nos processos criativos do Teatro Narrativo, nos quais é muito comum que se adotem os procedimentos dos métodos colaborativos de criação teatral. Esse é o caso dos processos de criação do Núcleo Histórias de Comadres, no qual, desde o princípio, assumi o papel

45 Ver Neves (2019).

de atriz-dramaturga, escrevendo os textos de nossas performances com base em distintos estímulos que variaram entre mitos, canções, biografias de mulheres negras, improvisações das atrizes-narradoras etc.

Sobre as encenações e o trabalho das(os) artistas no Teatro Narrativo, é importante dizer que assim como o texto, corporeidade, musicalidade e plasticidade também têm função narrativa. E, por fim, parece-me que a estética do Teatro Narrativo é uma escolha pela simplicidade e essa escolha se reflete em criações que, conforme já mencionado, valorizam a relação olho no olho, dando bastante importância às/aos interlocutoras e interlocutores que são convocadas(os) a construir as imagens do espetáculo com as/os artistas. A Narrativa convoca o público a acionar imagens(em)ação que, em conjunto 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 pelo chapéu que é utilizado pelas atrizes de modo a cobrir o rosto da narradora, conforme vemos na Figura 2. Esse chapéu, estilo panamá, é frequentemente usado na vestimenta elegante dos mestres. No que diz respeito à postura corporal, acionamos nossa experiência com a gestualidade angoleira e a sintetizamos, a fim de não realizar um movimento da Capoeira Angola propriamente dito, mas sim um jeito do corpo. Dinâmica essa que é fruto de uma consciência adquirida por meio da Instalação Corporal proposta por Silva (2010).

O canto e alguns dos instrumentos musicais do universo da capoeira também são recursos utilizados. O público, com base nessas sugestões de imagens dadas pelas atrizes-narradoras, tem a possibilidade de se conectar afetivamente com essa imagem de mais velho, geralmente associada aos avôs no contexto familiar. Seguindo nossa sugestão, o público pode chegar a essa figura e ignorar o fato de essa 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. Fotografia de Flavia Honorato. Fonte: Arquivo pessoal.

Dessa forma, a performance narrativa, tanto para quem conta a história como para suas/seus interlocutoras(es), ainda que seja um acontecimento de natureza coletiva, proporciona uma experiência individual para as/os participantes. Luciana Hartmann (2005) menciona o caráter individual de toda experiência, caracteriza as performances e narrativas como expressões dela e analisa a relação interdependente entre performance e experiência:

[T]oda 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 podemos considerar, com base em Hartmann (2005), a narrativa como expressão da experiência humana, em concordância com Abreu (2000, não paginado), podemos pensar o Teatro Narrativo como um modo transmissão dessa experiência e de “restauração de um imaginário coletivo” entre artistas e público, já que ele foi absolutamente fragmentado pelas estruturas opressoras e velozes do mundo capitalista. Ainda segundo o autor, o imaginário é uma “criação coletiva”, um conjunto de imagens comuns à determinada cultura, que estão relacionadas com suas histórias, crenças, comportamentos, conceitos etc.

A importância 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 essas questões, Abreu (2000, não paginado) 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.

Essa concepção 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 e as características do Teatro Narrativo Contemporâneo e da performance das atrizes e atores engajadas(os) com esse tipo de produção são, muitas vezes, vistas como parte do que seria uma história oficial do teatro. Por muitos anos essa 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 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”, realizada na conferência anual TED Global de 2009, que aconteceu em Oxford no Reino Unido e se popularizou pela *internet*, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chama atenção, com base em seu lugar de fala, para as cruéis consequências da “história única” que foi amplamente difundida ao longo 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 (informação verbal)⁴⁶

Nessa “história única”, muitas histórias são negligenciadas e muitas violências são reproduzidas. É em razão desse entendimento que a discussão sobre Performance Negra Narrativa não pode se isentar de uma perspectiva contracolonial e afrocentrada.

46 Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 20 mar. 2019.

Nesse contexto de violência racista e reprodução de estereótipos, os referenciais relacionados às culturas e artes negras e às/aos artistas negras(os) são difíceis de serem acessados e, a despeito de reconhecer que esse 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 essas fronteiras, pareceu-me interessante trazer para este estudo a figura de Sotigui Kouyaté (1936-2010), artista nascido no Mali e criado em Burkina Faso, que teve, ao longo de sua vida, variadas experiências profissionais, incluindo uma longa trajetória como ator de teatro, cinema e televisão, mas que se apresentava primeiramente como *griot*.

Sotigui, ao realizar uma palestra no Teatro Maison de France no Rio de Janeiro (RJ) em julho de 2003, 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 pertenço, 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 pertenço 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, que se encontra traduzida e transcrita em Kouyaté (2014), Sotigui localizou a origem da tradição *griot* no antigo Império Mandinga e explicita que se trata 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), essa 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 balafon. 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” (Kouyaté, 2014, p. 5), o seu trabalho é a palavra. *Griots* e *griottes* são os guardiões e as guardiãs da memória do povo africano, tendo a função de transmitir a palavra de geração em geração, mantendo-os informados 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, a 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 *nāmākálá*. 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. Nessa perspectiva, é igualmente importante mencionar o notável papel de educadoras(es) que exercem nas comunidades às quais pertencem,

transmitindo experiências por meio 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 eles(as) como casamentos, funerais, circuncisões, apresentação de contos, eventos artísticos, entre outros.

Sobre as palavras *griot* ou *griotte*, que em muitos contextos se tornaram 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 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 o autor (1982, p. 204), *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”.

Antes de se tornar 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. Conforme relata Bernart (2013, p. 68), 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.

O teatro entrou na vida profissional de Sotigui pelo convite de um amigo para coreografar uma parte de um espetáculo sobre a história de Burkina Faso. Nessa ocasião, Sotigui terminou por integrar o elenco do espetáculo e, a partir de então, teve uma série de experiências com essa linguagem, criando, em 1967, sua própria companhia teatral, a *Compagnie de Haute-Volta*, que

produzia espetáculos com base em temas relacionados às tradições culturais africanas e também em 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 são relacionados 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 à dança e a segunda ao teatro. Com relação à disposição espacial, é realizada em vários círculos, tanto no que se refere aos artistas como ao público. Bernat (2013, p. 69) descreve assim essa 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.

Em meados da década de 1980, Sotigui Kouyaté foi convidado pelo diretor britânico Peter Brook⁴⁷ para trabalhar como ator no Centro Internacional de Pesquisas Teatrais. Nessa ocasião, ele mudou-se para Paris e deu início a uma trajetória de parceria artística com Peter Brook de mais de vinte anos, com 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 investigação, no entanto, interessa-me observar de que forma a experiência artística em manifestações como o *Koteba* e a experiência de vida como *griot* foram fundamentos de trabalho de Sotigui Kouyaté como ator, conforme o próprio comenta no trecho a seguir:

47 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.

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 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 (cujo nome ele não mencionou) disse que não havia teatro na África antes da colonização europeia e, com base nessa fala, muitos “especialistas” em teatro na Europa passaram a afirmar isso também. Em desacordo com essa afirmação, Sotigui explica que nas línguas africanas não existe a palavra teatro, mas obviamente isso não quer dizer que esse 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 em adentrar na discussão sobre o que seria ou não 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, no território africano ou nos territórios da diáspora e também os elementos que as estruturam, 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).

Nessa perspectiva, cito o artigo de Sílvia Fernandes (2011) sobre teatralidade e performatividade na cena contemporânea, no qual ela 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” (2011, 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” (Fernandes, 2011, p. 11).

É interessante como a descrição da autora sobre teatro contemporâneo adequa-se às Performances Negras Tradicionais, nas quais frequentemente podemos observar territórios híbridos entre dança, teatro e música. Sobre o teatro contemporâneo, Fernandes (2011, p. 11) 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.

A hipótese da autora 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 daquele que trato neste livro, 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 de que as “lentes do teatro” (linguagem que comecei a estudar dez anos antes) me possibilitaram enxergar ali teatralidades, isto é, elementos estéticos que atribuíam àquele evento qualidade cênica e espetacularidade. Porém, não pensei em enquadrar a roda de Capoeira Angola como teatro, considerando minha experiência com ele até aquele momento. É nessa lógica que os Estudos da Performance 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 capaz de fazer com que ele não necessitasse de nada mais do que 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 fosse absolutamente relevante.

Ao trazer para este estudo 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 similares aos mestres e mestras de Capoeira Angola. O poder da palavra e a presença mandingueira,

que se constitui com base no axé, foram alguns dos principais elementos que primeiramente me chamaram atenção e me fizeram perceber as teatralidades dessa 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 como 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 para preservar conhecimentos como para transmitir experiências e legados ancestrais por meio da performance da oralidade, exercendo, assim, o papel de educadoras(es) e 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 explicar sobre seu processo de aprendizado com os seus mais velhos, diz ter compreendido que ele se dá em três dimensões: “pela palavra, pelo olhar e pelo silêncio” (Brenart, 2013, p. 66). Também visualizo na capoeira 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 se estamos indo pelo caminho certo; e, por fim, no silêncio, quando as palavras de mestres e mestras se calam e seus corpos gingam, 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. 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”. Esse texto, adaptado de relato do próprio Mestre Pastinha, disponível no documentário *Pastinha! Uma Vida Pela Capoeira* (Muricy, 1988), demonstra que ele 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 um(a) capoeirista que inicia sua trajetória fora do contexto da Capoeira Angola e a ela adere buscando, de alguma maneira, maior aproximação, em geral por meio do contato com algum mestre ou mestra de reconhecimento, que em algum momento o reconhece como mestre(a). Embora os grupos possam ter critérios⁴⁸ e estágios distintos, em geral, essa trajetória perpassa por dois outros títulos, o/a de treinel(a) e de contramestre(a).

Ainda sobre esse assunto, é importante mencionar que, independentemente do processo pelo qual uma pessoa se torna mestre ou mestra, esse papel é portador de certo poder. Podemos pensar esse poder em duas perspectivas: 1) poder advindo dos saberes adquiridos por meio do 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; é o que acontece na maioria das vezes. Todavia, um tipo de poder pode se sobrepor ao outro. Sobre essas formas de poder, é relevante mencionar que eles podem performar de forma carismática, arrogante ou ainda mesclar carisma com autoritarismo. Embora este estudo tenha a preocupação de chamar a atenção para importância dos mestres e mestras, que com seus corpos-vozes limiares

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

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 explanar sobre as narrativas que se depreendem das experiências no campo de mandinga, isto é, do campo vivido da Capoeira Angola, considerando o ritual da roda, trago como exemplo um jogo de capoeira⁴⁹ entre Mestre Moa do Katandê e Mestre Lua de Bobó⁵⁰ realizado em junho de 2017 em Arembepe, Camaçari, BA, na sede do grupo Menino de Arembepe, cujo responsável é o Mestre Lua de Bobó (Figura 3).

Figura 3 - Captura de imagem do vídeo do jogo de capoeira com Mestre Moa do Katandê e Mestre Lua de Bobó (2min11seg)



Fonte: vídeo “M Moa e M Lua”, canal Jordana Dolores.

49 O referido jogo entre Mestre Moa do Katandê e Mestre Lua de Bobó está disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mHIWHPpjzI&feature=youtu.be>. Acesso em: 12 fev. 2021.

50 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.

Apesar de não ter tido a oportunidade de presenciar o referido jogo, ao ver o registro em vídeo são acionadas imediatamente minhas memórias de roda de capoeira, de rodas com a presença desses mestres e 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. Antes de discorrer sobre essas noções, recomendo que o vídeo seja acessado.

Mestre Moa do Katendê muitas vezes se referia ao jogo da Capoeira Angola com a expressão “balé nagô”, remetendo, a 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, ou mesmo Mestre Lua de Bobó, jogando em uma roda, 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 compõem as performances desses mestres e, como diz o corrido de Capoeira Angola que conheci com Mestre Plínio, “é bonito demais, ver o meu mestre jogar, ver o meu mestre jogar, ver o meu mestre jogar...”⁵¹

No momento em que aconteceu o referido jogo, a bateria da roda contava com dois mestres e uma mestra nos berimbaus: Mestre Virgílio da Fazenda Grande⁵² no Gunga, Mestra Jararaca⁵³ no Médio e Mestre Curió⁵⁴ 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

51 O corrido “Ver o Meu Mestre Jogar” foi composto pelo Contramestre Barata e gravado em 2012 em seu álbum *É Coisa de Angoleiro*.

52 Virgílio Maximiano Ferreira, o Mestre Virgílio da Fazenda Grande, nasceu em 3 de dezembro de 1944 em Salvador - BA e começou na Capoeira Angola em 1954 com o seu pai, Mestre Espinho Remoso.

53 Valdelice Santos de Jesus, a Mestra Jararaca, nasceu em 4 de agosto 1974 em Salvador - BA. Iniciou na 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 Irmãos Gêmeos) em 2008.

54 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.

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. Percebo também que esses corpos em performance estão produzindo poéticas negras que afirmam sua ancestralidade africana, valorizando essa identidade e negando o lugar de subalternidade atribuído à população negra pela lógica racista colonial, acentuada pelo capitalismo.

O negro e a negra saem em uma 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 jogo, que também é luta, e na luta social, em que as armas são poéticas negras “feita de saltos e corrupios, 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 como uma manifestação da encruzilhada, conceito que é central em minha investigação. A encruzilhada, que neste estudo se associa à imagem do “campo de mandinga”, pode ser percebida em sua qualidade de lugar simbólico na dimensão ritualística da roda de capoeira, 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 esses elementos têm para possibilitar uma 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, vivida, em geral, 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 limiariedade do

presente e do passado, do Brasil e da África, do plano material e do metafísico, da brincadeira e da seriedade do ritual. Neste estudo, penso esse corpo, que Silva (2010) chamou de corpo limiar, como um corpo-voz limiar, com 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. Essa potência transborda para fora da roda, para o cotidiano, a “grande roda” que é a própria vida. Conforme Bernart (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. (Hampâté Bâ, 1980, p. 199 *apud* Bernart, 2013, p. 59).

E sobre Sotigui Kouyaté, 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 observar que a tradição *griot* tem origem nesse império. E sobre esse ofício, o próprio Sotigui Kouyaté 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. 5).

Com papel semelhante ao do *griot*, o mestre e 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 e na presença de Dona Maria, mãe do Mestre Lua de Bobó, e o lugar que ela está ocupando na roda, sentada em uma cadeira ao lado do berimbau Gunga, respondendo ao coro e atenta ao jogo do filho com o antigo camarada, Mestre Moa. Pergunto-me 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 desses dois mestres e a de Seu Bobó é narrada neste jogo. O encontro de irmãos se mostra na familiaridade expressa entre os jogadores 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 cativoiro
Quando o senhor me batia
Eu rezava pra Nossa Senhora, ai meu Deus
Como a pancada doía

Imediatamente após Mestre Virgílio puxar esse corrido, Mestre Lua faz uma chamada para Mestre Moa, movimento que 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. Este estudo observa a potência desse corpo-voz limiar de mestres e mestras em suas performances e procura aprender com eles a utilizar as armas e as estratégias de defesa das poéticas negras para seguir lutando por meio da criação de outras encruzilhadas na produção de Performances Negras Contemporâneas.

Histórias de comadres

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.

Figura 4 - Logo criada pela designer Nina Vieira



Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 5 - Atrizes narradoras do Núcleo Histórias de Comadres



Vivian Maria (esq.) e Jordana Dolores (dir.). Fotografia de Nina Vieira. 2017. Fonte: Arquivo pessoal.

Nos últimos nove anos o núcleo tem produzido na linguagem que, no âmbito desta investigação, 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 porque, 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 no Teatro Narrativo como algo feito por atrizes e atores com domínio de técnicas corporais e vocais, ao passo que 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 a Contação de Histórias, sustento de muitos artistas, ainda que não se reconheçam como tal, é algo valorizado como recurso pedagógico em diferentes contextos, desde a mãe que conta histórias para seus filhos dormirem, os contadores de causos, as avós que contam as memórias da família, as professoras em sala de aula até as pessoas que se especializam nisso.

Com relação a grande parte das instituições culturais e educacionais, públicas e privadas, que nos contratam para realizar apresentações, nosso trabalho é, de modo geral, classificado como contação ou narração de histórias, uma vez que me parece que tais instituições não fazem diferenciação entre os dois termos. Nesse contexto, geralmente somos contratadas para contar histórias em bibliotecas ou áreas de convivência de escolas ou centros culturais a crianças de variadas faixas etárias. No caso das escolas e outras instituições educacionais, nosso público também é constituído por educadoras e educadores; no caso de centros culturais, como o SESC,⁵⁵ estão presentes, da mesma forma, as/os familiares responsáveis pelo cuidado com as crianças.

Notamos que há nessas instituições um entendimento 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

55 O Serviço Social do Comércio é uma importante organização de promoção de cultura, esporte, lazer e saúde, sendo um dos principais contratantes de artistas do Brasil.

para as apresentações de narração ou contação de histórias, e nos locais que reservam para essas atividades. Em muitos casos, há uma adequação dos locais escolhidos pelas(os) profissionais dessas instituições com nossa proposta, na medida em que os espaços de bibliotecas ou áreas de convivência oferecem a nós e ao público um ambiente de proximidade, tranquilidade e aconchego, livre de formalidades.

No entanto, 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 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 bastante ruidosos, que prejudicam a concentração e a escuta de artistas e público e, dessa forma, 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”, que vê a narração de histórias 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, a meu ver, que não há consenso sobre o assunto.

Parece-me 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 Vívian Maria, além de contar histórias, é atriz, cantora, dançarina e produtora cultural, com uma longa trajetória de vivências em Performances Negras Tradicionais. Quando contamos histórias, na busca por um encontro verdadeiro com o público, procuramos exercitar nossa presença de maneira íntegra, estando 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 na condição de corpo, a acionamos com base em nossas

experiências corporais. Nesse 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 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 por 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 com base nos 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 com estudos teatrais, sobretudo no que diz respeito aos estudos realizados pelo Lume Teatro.⁵⁶

Nesse sentido, o Núcleo Coletivo 22 pode ser considerado um padrinho ou grande parceiro do Núcleo Histórias de Comadres. Foi em um evento no qual o Núcleo Coletivo 22 atua fortemente, desde a organização até em apresentações artísticas, que estreou a performance descrita a seguir e sobre a qual elaboro algumas reflexões e análises.

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 Menina*⁵⁷ compondo a programação contando uma história direcionada ao público infantil.

O evento, que 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 incluía, além de rodas e aulas de Capoeira Angola, apresentações e oficinas de distintas linguagens artísticas e contou com as presenças de Mestre Janja, do Grupo Nzinga, a então professora Nani de João Pequeno do Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), hoje também mestra de Capoeira Angola, e a cantora paulistana Fabiana Cozza.

56 “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 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”. Descrição retirada do site do grupo, disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo>. Acesso em: 05 fev. 2021.

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

Antes de dar início à análise, sugiro que seja acessado o vídeo da performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*, com duração de 19min28s,⁵⁸ pois embora pretenda apresentar e estudar a performance, acredito na capacidade dela de falar sobre si e que o acesso ao vídeo possa facilitar a compreensão.

Início então com a transcrição do texto da performance,⁵⁹ que é seguido por registros fotográficos. A dramaturgia do trabalho foi criada por mim com base em um mito de origem do berimbau, que possui diferentes versões, mas tem 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 tomando como base o diálogo entre uma versão pré-existente do texto e as experimentações práticas em sala de ensaio, realizadas a partir do momento em que fui convidada para o evento Ginga Menina.

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)

58 O vídeo da performance está disponível no canal do Núcleo Histórias de Comadres e pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=bU375lzbXNY&t=13s>

59 Assim como os trechos de “José Firmino da Silva”, citação do trabalho de Silva (2010), a transcrição não será formatada seguindo as regras da ABNT, sendo escrita com fonte em itálico.

*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 antigamente, 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? Nada 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 liurava 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, vouô 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*, São Paulo, 2019 (1)



Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô - evento "Ô Iaiá, vem Jogar", São Paulo, out. 2019. Atriz-narradora: Jordana Dolores. Fotografia de Marcos Blau. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 8 - *Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá*, Goiânia, 2018



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



Fotografia de Isabella Santos. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 10 - Capulana simbolizando a rainha Daurama grávida da Dikeledi



Fotografia de Isabella Santos. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 11 - Capulana simbolizando o parto em que nasce Dikeledi



Fotografia de Isabella Santos. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 12 - Capulana simbolizando Dikeledi bebê (2018)



Fotografia de Isabella Santos. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 13 - Capulana simbolizando Dikeledi bebê (2020)



Fotografia de Victor Souza. 2020. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 14 - Capulana usada como turbante da Dikeledi adolescente que brinca com a lagarta



Atriz em movimentos criados com base em elementos da Capoeira Angola. Fotografia de Isabella Santos. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 15 - Borboleta pousa no corpo de Dikeledi, encantado em um berimbau



Fotografia de Isabella Santos. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figuras 16 e 17 - Personagem Vovô Babu (2016)



Dikeledi e as voltas que o mundo dá, sede do CCAASS em La Plata, Argentina. Fotografia de Maru Ambort. 2016. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 18 - Personagem Vovô Babu (2018)



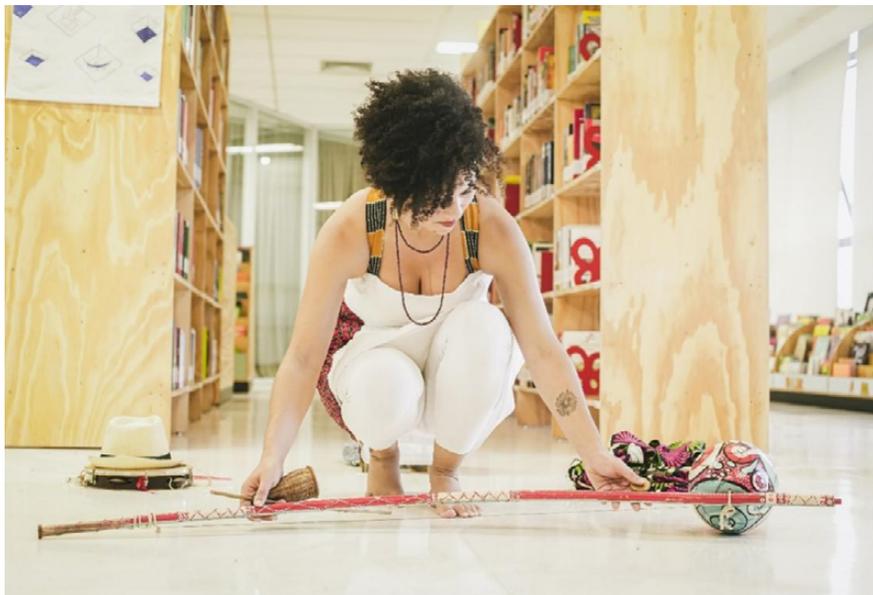
Fotografia de Isabella Santos. 2018. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 19 - Berimbau, dobrão, baqueta e caxixi em detalhes



Fotografia Victor Souza. 2020. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 20 - Disposição dos objetos cênicos na performance *Dikeledi e as voltas que o mundo dá*



Fotografia de Victor Souza. 2020. 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 com base no 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 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 essa lenda, mas sei que ela chegou até mim por meio da oralidade na experiência com a Capoeira Angola. Apresento aqui duas referências encontradas durante o processo de pesquisa e que foram importantes influências quando 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*, filme animação de Nicolas Brault (2008). Essas 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 a forte referência à 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 capulana,⁶⁰ 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 esses elementos que estão em cena e que, em conjunto com a musicalidade e corporeidade desenvolvida na performance, formam distintas imagens que aportam e compõem a narrativa com a imaginação do público. Parece-me que é nessa perspectiva que Matias (2010, p. 20) afirma:

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

60 Tecido estampado tradicionalmente utilizado por mulheres africanas para cingir o corpo, podendo ser usado como saia, para cobrir o tronco ou a cabeça ou, ainda, para carregar crianças junto ao corpo.

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.

Sobre a linguagem teatral, é importante considerar o que apontou Abreu (2000) sobre como a transmissão de experiências por meio da narrativa contribui para a restauração de um imaginário coletivo comum entre artistas e espectadoras(es), abrindo caminhos para essa comunicação, pois sem a imaginação do público o teatro narrativo não existe. Mas que imaginário quero restaurar nessa comunicação com o público? Quais narrativas povoam o imaginário das crianças na atualidade? Por que contamos histórias? Que histórias contamos? E por quais motivos escolhemos uma história para contar?

É sabido o papel e a potência da arte no processo urgente de descolonização do imaginário da nossa sociedade. Assim, são de extrema importância as histórias que escolhemos contar para nossas crianças. É imprescindível a busca por 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.

Dessa forma, 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, com base no corpo, na narrativa e na musicalidade, restaurar um imaginário comum entre artistas e público, um que esteja engajado com estratégias decoloniais e visando transformações culturais e sociais.

A abertura dos encontros com o público é feita geralmente ao som do berimbau, seguido de jogos e brincadeiras utilizadas como estratégia

de aproximação e realização de acordos com o público. Um dos acordos estabelecidos é o 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 com o berimbau:

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 o 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 se trata 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, mostra 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 simbolizado como imagem para o público com a ajuda de uma capulana usada 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, destacando seus cabelos crespos.

Considero importante ressaltar aqui 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 de inadequação ao trabalho de atriz – transformam-se em afirmação étnico-racial e potência expressiva na performance negra em questão. 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 no qual as mulheres da comunidade cantam e auxiliam a mãe durante o parto. Dessa maneira, é reforçada a ideia do protagonismo das mulheres no ato de parir e as noções 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 realizada uma grande festa, com muita gente que lhe faz várias 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. O convite para participar do evento Ginga Menina foi essencial para a realização desse 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 – 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 velhinho 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 – Conjunto de 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. 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.

A meu ver, esse tipo de preconceito aumenta a necessidade de uma abordagem sobre capoeira ou com base na capoeira calcada em vivências intensivas com esse campo. Pois uma das maiores preocupações de Mestre Pastinha foi a de mostrar a “nobreza” dessa 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 tomando por base a capoeira, por meio de seus elementos técnicos, simbólicos, poéticos e políticos.

Sobre as voltas que essa história deu e ainda vai dar, com nove anos de trajetória, já foram realizadas quase oitenta 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 Vivian Maria, *Dikeledi* também já se comunicou em LIBRAS na cidade de São Paulo.

Acredito que essa trajetória, que segue em curso, demonstra a força de comunicação dessa performance para com distintos públicos, de distintas etnias, idades e classes sociais. E evidencia a amplitude e importância das discussões que abordam, para além da capacidade de sensibilizar o público para tais discussões e restaurar pela 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 uma vez 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 segundo uma perspectiva afrocentrada, baseado nos fundamentos da Capoeira Angola em diálogo com a Antropologia Teatral. E com base em 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”. Dessa forma, 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. E, claro, também particularmente interessada no trabalho de atrizes e atores narradores, no qual 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 neste estudo com base na discussão sobre Performance Negra feita por Monica Pereira de Santana (2017), que por meio desse 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 pelas especificidades do Teatro Narrativo visto por Abreu (2000) como caminho para a construção de novos imaginários entre artistas e público.

Tomando por base essa trajetória de investigação, acredito que uma Performance Negra Narrativa seja possível, dentre outras metodologias, com base em 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, com base na 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 como 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 aos 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 deste estudo foi assolado pela pandemia de Covid-19 e uma política nacional que geraram uma série de lutos, inseguranças e aflições. A despeito disso, cheguei ao final de mais uma etapa de minha formação com a esperança de que outras histórias estão por ser contadas e com a noção de que a 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 fundamentado em 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 não utilizando essa terminologia.

Figura 22 - *Dikeledi e as Voltas que o Mundo Dá*, São Paulo, 2019 (2)



Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô - evento "Ô Iaiá, vem Jogar", São Paulo, out. 2019. Atriz-narradora: Jordana Dolores. Fotografia de Marcos Blau. Fonte: Arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ABREU, Luis Alberto de. A Restauração da Narrativa. *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 em Educação) – 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, Eugenio; SAVARESSE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Tradução Patricia Furtado de Mendonça. Campinas: Ed. Hucitec Unicamp, 1995.
- BENJAMIN, 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.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1967.
- BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2001.
- CAPOEIRA Angola: Mito e Magia. Vídeo documentário de Renata de Lima Silva e Eduardo Duarte Joly. [S. l.: s. n.], 2013. 1 vídeo (10min55s). Disponível em: <https://vimeo.com/65822478> Acesso em: 20 mar. 2019.

COUTINHO, Daniel. *O ABC da capoeira Angola: os manuscritos de Noronha*. Brasília: CIDOCA, 1993.

DANTAS, Raquel Gonçalves. *Corpo-comunicação: um estudo sobre a ginga feminista angoleira*. 2020. 276 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. Rio de Janeiro, 2020.

FARIA, João Roberto. A Narrativa no Teatro. *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 12. 1998.

FÉRAL, 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.

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: metodologia e pré-história na África*. São Paulo: Ática; Unesco, 1982, p. 181-218.

HARTMANN, Luciana. Performances e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, UFRGS, 2005, ano 11, n. 24, p. 125-153.

HUNGU. Vídeo por Nicolas Brault. [S. l.: s. n.], 2008. Vídeo em animação (9min13s). Disponível em: http://nicolasbrault.com/?fbclid=IwAR1gdFO_hyV_dmvFFx5wKBPU1BSKdV0DyyVhKd7NtUZpSfx5pc5m8JE03A. Acesso em: 17 abr. 2020.

KOUYATÉ, Sotigui. *Caderno de textos sobre a palavra do griot Sotigui Kouyaté*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014. Núcleo do Ator – Investigação e Documentação Teatral.

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) – 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*. 2016. 269 f., il. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

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. 237 f. Dissertação (Doutorado em Arte Contemporânea) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2010.

MOTA NETO, 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.

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

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

PASTINHA! Uma Vida Pela Capoeira. Publicado pelo canal de Antonio Carlos Muricy. 1 vídeo documentário (56 min). [S. l.: s. n.], 1988. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI. Acesso em: 17 abr. 2020.

O PERIGO de uma história única. Palestra de Chimamanda Ngozi Adichie. Tradução Erika Rodrigues. Publicado pelo canal TED. 1 vídeo (19min16s). [S. l.: s. n.], 7 out. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>. Acesso em: 20 mar. 2019.

SANTANA, Monica Pereira de. A Performance de criadoras negras e o corpo como discurso. *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*, Salvador, BA, n. 39, dez, 2017. p. 65-79.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI, 2015.

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

SANTOS, Juana. Elbein 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.

SILVA, Jakson Douglas Leal. *Trajetória 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 (org.). *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*, [s. l.], dez. 2012.

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

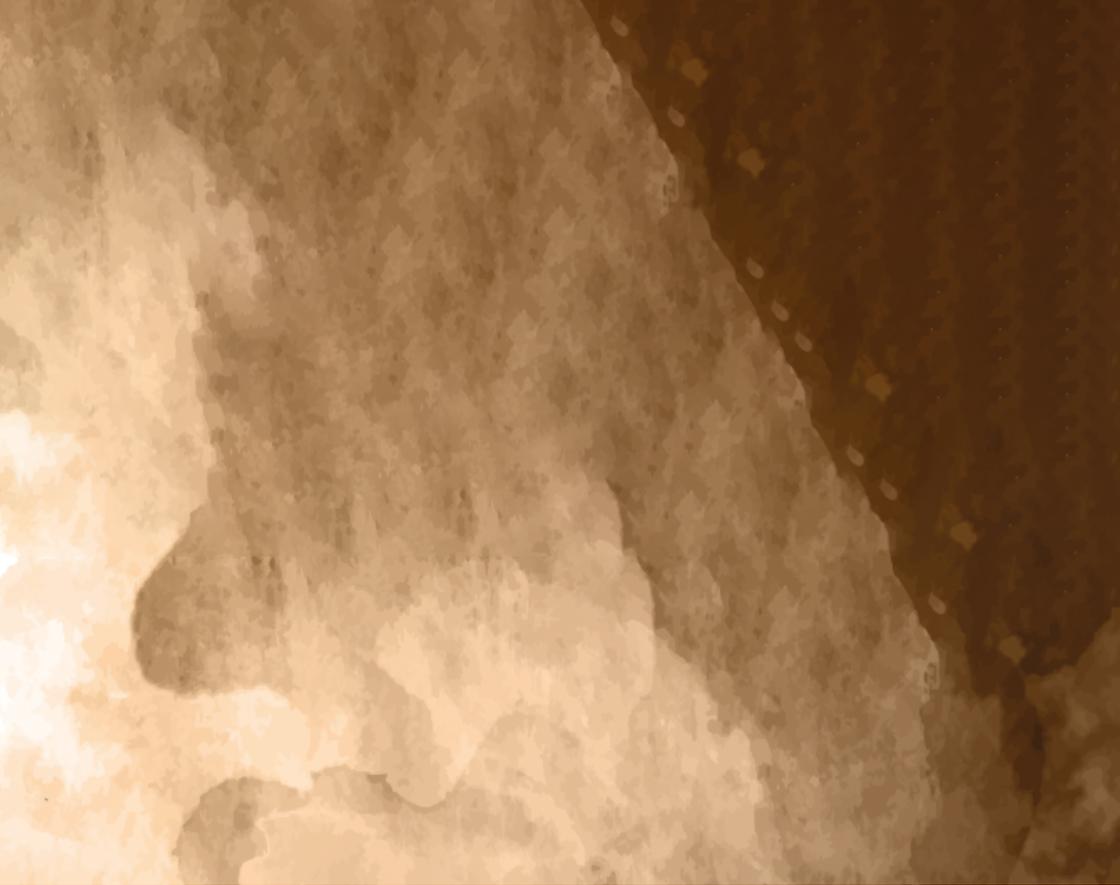
SILVA, Renata de Lima; OLIVEIRA, Lorena Fonte de. Nzinga no corpo que ginga: teatro, dança, capoeira e educação. In: BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio; SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador, CARVALHO, Patrícia Alves (org.). *Diversidade e Arte na Formação Docente*. Campo Grande: Life Editora, 2017. p. 147-160.

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

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

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.

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



SOBRE O E-BOOK

Tipografia	Bree Serif, Abolition
Publicação	Cegraf UFG Câmpus Samambaia, Goiânia-Goiás, Brasil. CEP 74690-900 Fone: (62) 3521-1358 https://cegraf.ufg.br

Acionar a roda de Capoeira Angola como uma manifestação de Performance Negra garante força e imaginação para essa narrativa encruzilhada. A inovação aqui proposta por Jordana Dolores Peixoto nos provoca para que a troca de palavras, olhares e silêncios na “grande roda” seja uma constante em nossas vidas. O livro é um chamado para que nós, especialmente as mulheres negras, impulsionemos o nosso “balé nagô” no sentido mais profundo do que foi colocado por Mestre Moa do Katendê.

A presença/ausência de corpos negros conduzindo pesquisas que ecoem o que extrapola a repetição enfadonha de um conhecimento entre aspas é reflexo direto do que compreendemos como ciência. Por isso ainda enfrentamos o desafio de trazer nossos corpos, acompanhados de nossas palavras, nossos olhares, nossos silêncios. É assim que as palavras aqui reunidas são resultado de estudos e muito brilho nos olhos para contar outras histórias, nossas histórias.

Este é um livro que explicita e propicia brilho nos olhos das Performances Culturais por abrir fendas, frestas e veios para percebermos a relevância das Performances Negras, especialmente as vividas pela Capoeira Angola. A construção do corpo cênico dialoga organicamente com estudos relevantes de pesquisadoras, contramestras, mulheres negras, capoeiristas que subsidiam a Capoeira Angola como fundamento para a atriz-narradora nascida da mesma Capoeira Angola. Sua proposta narrativa de contar histórias, justificada pelo vivido, mostra uma linhagem que ainda carece de representatividade e autorreconhecimento.

Estamos diante de um grão de areia nas praias da esperança de encontrar intersecções entre Capoeira Angola, Teatro e Educação mostrando “as voltas que o mundo dá”. Estamos diante de uma preparação para imprimir nova identidade às Performances Negras. Uma obra gestada pelas existências de Kabiliaewatala e de Seu Firmino e que “se fez na arte da mandinga”.

Luciene de Oliveira Dias