



UFOP

Universidade Federal
de Ouro Preto

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

O ESPETÁCULO NA CAPOEIRA DE RUA DE MARIANA – MINAS GERAIS:
TEATRALIDADE E MUSICALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM CENA

GABRIEL CESAR PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: PROF. DR. ERNESTO VALENÇA

OURO PRETO
2018

P436e

Pereira, Gabriel.

O espetáculo na capoeira de rua de Mariana, Minas Gerais: [manuscrito]:
teatralidade e musicalidade como resistência em cena / Gabriel Pereira. -
2018.

96f.: il.: color.

Orientador: Prof. Dr. Ernesto Valença.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Capoeira . 2. Mestre Damião. 3. Teatro de rua . 4. Cultura popular . I.
Valença, Ernesto. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 793.31:792

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

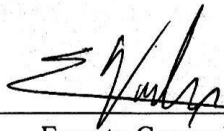
Gabriel César Pereira

O ESPETÁCULO NA CAPOEIRA DE RUA DE MARIANA, MINAS GERAIS:
TEATRALIDADE E MUSICALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM CENA

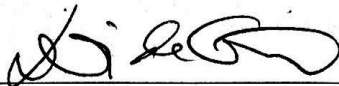
Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Processos e Poéticas da Cena Contemporânea

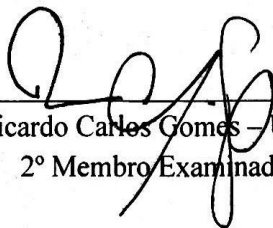
Aprovada: 02 / 10 /2018.



Ernesto Gomes Valença
Orientador / Presidente da banca



Davi de Oliveira Pinto – UFSJ
1º Membro Examinador



Ricardo Carlos Gomes – UFOP
2º Membro Examinador

FICHA ICONOGRÁFICA

Figura 1: Trupe Fuzuê na Bolívia. Fonte: Arquivo pessoal

Figura 2: Apresentação Cusco, Peru. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3: Apresentação do espetáculo A Incrível Lenda do Besouro. Forum das artes João Monlevade.

Figura 4: Núcleo de estudos em capoeira e teatro - Deart UFOP. Arquivo pessoal.

Figura 5: Entrega dos certificados de treinel da Escola de Capoeira Oxalufã para os alunos Gabriel e Samuel. Ana Luiza Mendes.

Figura 6: Capoeira expressiva. Ana Luiza Mendes.

Figura 7: Pé do berimbau. Ana Luiza Mendes.

Figura 8: Ladainha. Arquivo pessoal.

Figura 9: Tocador de Berimbau. (Autor: Jean B. Debret).

Dedico esta dissertação aos meus sagrados familiares, agradecendo, os protejo, assim, longe, fazendo o que tenho que fazer, deixando-os distantes dos meus excessos.

Agradecimentos:

Agradeço a cada ser que se aproximou de mim envolvido pela importância desta pesquisa.

À Mestre Biriba (in memorian), sem você eu não seria capoeira.

Aos meus primos Mestre Calango, Professor Ferruge e Instrutor Cacau, que sigamos na missão que nos foi entregue na infância com amor pela Capoeira.

À Tabattalori, agradeço muito, mestra e companheira de antigas artes e de histórias invejáveis.

À grande amiga Denise Mel pela sua preocupação sincera e despretensiosa com a minha felicidade e pelas revisões deste texto.

Aos manos de Osasco, Bruno bunitinho, DanyloFelzner, Rodrigo Buin, Buião, Yoshio Nakano, Alan Salazar, Bruno Casagrande, Rafael Pepi, Pedrão pianista, Bona Garcia, Frank frango, SandrãoSander, Chicão, Renato e Ricardo rastas. Marcão, Marcio percussão, VinyMuvikaya, que sejamos sempre proceder de periferia.

Às mana de Osasco, Rock Rochele, Sol Soraia, Dani Sininho, Heloca, EstelaSalazar, Gisele Salazar, Flavinha, Ju Soares, Yuki Nakano, Deza, Ludy, Valeria Bolachão, por me ensinarem sobre mulheres fortes da periferia, vocês são referências pra mim.

Aos grandes amigxs das montanhas: Fred Amorin, Marco Savio, MatitaPerê, Clovis Salgado, Isabela Dilli, Henrique das Utopias, Evandro Baradel, Gabriel Molinari, Jotapê Antunes, Bella Santos, Daniel Torquete, Emerson Pereira, Estela Viegas, Guto Martins, Marcos Gonzaga, Davi Doppi, Aceves Moreno, Ernesto Valença, Bruno Canguçu, Duh Rocha, Ana Malaco, Natalia Sara, carrego um pouco de vocês comigo.

Ao grande amigo TreinelAngelo Oliveira, braço mais forte do meu Mestre, e aliado essencial nas minhas e nas conquistas com a Escola de Capoeira Oxalufã.

À Iolanda Crioula e sua família, presentes irreparavelmente no meu coração e agradecimento.

À todos da Escola de Capoeira Oxalufã, que sigamos o caminho que começamos.

À trupe Fuzuê que me apresentou o teatro de rua em 2010 e me fez prisioneiro.

À Rafa Hippie (in Memoriam) que me ensinou a acreditar em viver da minha arte de rua.

À FAPEMIG por investir em minha pesquisa e abrir caminho para estas descobertas tão significantes do povo marginalizado de Mariana.

RESUMO

O ESPETÁCULO NA CAPOEIRA DE RUA DE MARIANA – MINAS GERAIS: TEATRALIDADE E MUSICALIDADE COMO RESISTÊNCIA EM CENA

Esta dissertação tem o objetivo de analisar, sob o olhar etnográfico, o fazer tradicional da Capoeira de Mestre Damião, em Mariana- Minas Gerais, com foco nas suas particularidades relacionadas às Artes Cênicas. Elucidando sua autenticidade na ocupação da rua e na transmissão do saber, espetacular, fundamentada na expressividade. Para tanto, procurou-se na vivência e registro etnográfico: criar entendimento das singularidades, de um fazer tradicional da Capoeira que tem o espetáculo e a expressividade como base fundamental do seu processo no ritual e na transmissão. Tratando, assim, de evidenciar seus potenciais para o condicionamento humano à arte, fruto do desenvolvimento pessoal. Sob este aspecto, o que instigou esta pesquisa foram as inúmeras singularidades do objeto, ligadas ao seu processo histórico e potência singular. Considerando esta linhagem, como a única perpetuadora, dos fundamentos de Mestre Paulo Brasa, formado no fazer espetacular da Capoeira, dos grupos folclóricos, dos anos 1960 e na militância do movimento negro. Considerando a vivência, formativa, intencionalmente moldada para a ocupação da rua em ato performático, com qualidades expressivas em seus fundamentos. Desta maneira, há a transmissão de uma série de valores, que orientam a prática, e são condicionantes de um fazer moldado na ocupação da rua, com o ritual, como ato de tradição e arma política, moldado na expressividade em detrimento a violência, ou a disputa física. Possibilita-se, assim, ver este fazer específico como construtor de um fazer artístico encarnado em cena na rua.

Palavras-chave: Artes Cênicas, Capoeira, Mestre Damião, Ocupação, Cultura Popular.

OURO PRETO
2018

ABSTRACT

THE SPECTACULO IN THE CAPOEIRA DE RUA DE MARIANA – MINAS GERAIS: THEATRALITY AND MUSICALITY AS RESISTANCE IN DINNER

GABRIEL CESAR PEREIRA

This dissertation aims to analyze, under the ethnographic approach, the traditional making of Mestre Damião's capoeira, in Mariana-MG, focusing on its particularities related to the performing arts. Elucidating its authenticity in a occupation of the street and transmission of knowledge, spectacular, based on expressiveness. In order to do so, we sought, in the experience and ethnographic record: to create understanding of the singularities, of a traditional way of capoeira, which has the spectacle and the expressiveness, as the fundamental basis of its process in ritual and transmission. In this way, to highlight their potential for human conditioning to art. In this aspect, what instigated this research, were the innumerable singularities of the object, linked to its historical process and singular power. Considering this lineage, as the only perpetuator, of the foundations of Mestre Paulo Basa, formed in the spectacular making of capoeira, the folk groups, the 60s and the militancy of the black movement. Considering the experience, formative, intentionally shaped for the occupation of the street in performance act, with expressive qualities in its foundations. In this way, there is the transmission of a series of values, which guide practice, and are factors of a molded in the occupation of the street, with ritual, as an act of tradition and political weapon, shaped in expressiveness to the detriment of violence, or the physical dispute. It is thus possible to see this specific act as the constructor of an artistic work done in the street scene.

Key words: Performing Arts, Capoeira, Mestre Damião, Occupation, Popular Culture.

OURO PRETO
2018

Sumário

Introdução	09
Capítulo 1A CAPOEIRA PARA O ESPETACULAR	19
1.1. Da Capoeira: matrizes diversas, Angola e Regional	19
1.2. O capoeirista, a Capoeira e a Cena	22
1.3. A capitalização da imagem do capoeirista x folguedo na rua	25
1.4. O apagamento dos modos diversos de fazer Capoeira	26
1.5. A Capoeira de Mestre Damião: Angola ou Regional? Ou o que o espetáculo pedir	27
.....	27
Capítulo 2CAPOEIRA E A CENA	28
2.1. Uma visão de dentro do estudo	h28
2.2. Etnocenologia aliada na pesquisa em Capoeira e Cena	32
2.3. Espetacularidade na pesquisa da Capoeira de Mariana – Minas Gerais	33
2.4. Teatralidade para a Capoeira na rua	37
2.5. Método para pesquisa etnocenológica	39
Capítulo 3CAPOEIRA DE MARIANA – OCUPAR EM RESISTÊNCIA	40
3.1. Mestre Damião	40
3.2. Os cenários de descobertas	41
3.2.1. Capoeira de Mestre Damião	47
3.3. Capoeira e Ocupação: uma semente do Mestre Paulo Brasa na região de Vila Rica	48
.....	48
3.4 Encontro com Mestre Paulo Brasa e a desorientação	55
Capítulo 4 ESTUDOS DA CAPOEIRA DO MESTRE DAMIÃO I	57
4.1. Capoeira e a Performance	57
4.2. Fundamentos da cultura popular de resistência observada	63
4.3. A Musicalidade	65
4.4. Bateria de Capoeira	72
4.5. Cadência da Musicalidade	76
4.6. O canto e a memória	78
4.7 Musicalização cotidiana	80
Capítulo 5 ESTUDOS DA CAPOEIRA DE MESTRE DAMIÃO II: Corporeidade e Ritualística	83
.....	83
5.1. Corporeidade ancestral	83
5.2. Corpo e Fluidez	85
5.3. Ritualísticas: duas formas para transmissão e para o espetacular	86
Considerações finais	91
Referências Bibliográficas	93

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa não foi feita ao acaso. Surgiu de inquietações do processo de vida e aprendizado em Educação, Capoeira e Teatro deste pesquisador. Entendo-me artista desde iniciado na Capoeira, em 1996, por meu tio Zairo Aparecido Mendes Silva, o Mestre Biriba¹, formado Mestre por Mestre Suassuna em sua Escola Cordão de Ouro, grande referência internacional² dos espetáculos de Capoeira. Fui discípulo de Mestre Biriba até 1998, quando o mesmo faleceu em Botucatu, cidade onde vivia e desenvolvia o trabalho de Capoeira.

Mestre Biriba deixou um legado: o Grupo União Capoeira de São Paulo. Depois de sua morte, o Grupo ficou sob a responsabilidade de seus alunos, Mestre Mancha e Mestre Assombroso, com os quais tive pouca relação de aprendizado, mas sempre mantive muito respeito. Seus três filhos (meus primos) tornaram-se grandes representantes da força da sua memória ao manterem o seu legado. Daniel Silva, Mestre Calango - o mais velho - apresentou-se em muitos países, legitimando ainda mais a importância dessa raiz.

Digo que me entendo artista a partir do aprendizado de Mestre Biriba e da Capoeira, pois, nas primeiras vivências, aprendi mais que simplesmente os movimentos e a musicalidade, elementos esses também despertados. Ademais, comecei a perceber a ciência complexa de seus ensinamentos vinculados ao desenvolvimento humano e descoberta artística.

Nas experiências na mata, para entender as madeiras, tratá-las e trabalhá-las, ganhei meu primeiro berimbau, ajudando a fazê-lo. Fui estimulado a respeitar a madeira, a dar vida a ela novamente, criar - a partir da matéria da natureza - sonoridade para ação espetacular de transmissão. Nessas vivências, também entendi a ciência de um capoeira na mata, ao fazer armadilhas, artimanha ancestral para se proteger em fuga na mata - prática comum de negros fugidos do cativeiro. Precisei ser calmo e silencioso, entender a natureza como parte de mim. Assim, Mestre Biriba é um ancestral de sangue, muito importante para descoberta e aceitação das minhas matrizes e para a minha percepção em ação artística. Descobrimo a espetacularidade que desperto, quando trabalho a matéria

¹Disponível em: <http://uniao-capoeira.blogspot.com.br/2008/05/mestre-biriba.html>. Acesso em 16/02/2018.

²Disponível em: <http://www.grupocordaodeouro.com.br/index.php>. Acesso em 16/02/2018

Externa, assim como, do meu corpo, que podem se manifestar como matéria artística em potencial.

Aprendi com outros Mestres após a morte de Biriba, como Mestre Índio, Mestre Zebra, Mestre Jaguará e Mestre Dantas, todos com trabalhos e linhagens de Capoeira marcializadas e esportivas. Que, no caso desta dissertação, não aprofundarei em suas particularidades, pois, a maioria das ocasiões vinculadas a esses mestres pertencem a uma visão da Capoeira Regional. Propositores de rituais baseados na disputa física e na eficiência técnica. Distinguirei tais formas de expressão do modelo estudado aqui, pois são formatos pouco preocupados com expressividade e teatralização do ritual. Porém, os meus processos em relação a esses modelos de Capoeira já me rendiam trabalhos como oficina de Artes e Capoeira junto com Mestre Dantas em projetos sociais da prefeitura de Osasco, São Paulo, em 2005.

Em 2007, na graduação em História que cursei entre 2005 e 2009, conheci Henrique Teramoto, Treinel³ da Escola de Capoeira N'golo ia Muanda, também estudante do curso. Ele me apresentou o modelo de Capoeira Angola que me encantou. Deixei de seguir Mestre Dantas e mergulhei no estudo da Capoeira Angola, sob orientação do Contramestre⁴ Marcelo Finco, formado por Mestre Ananias. Ananias⁵ foi uma grande referência da Capoeira da Bahia que foi para São Paulo, nos anos 1950 e que foi discípulo de Canjiquinha, dono de um fazer sem igual para o ritual espetacular.

Portanto, começo numa prática da Capoeira ligada ao desenvolvimento humano espetacular, caminho na prática esportiva e encontro a Capoeira Angola mais voltada à simplicidade e ritualidade. Percebo, assim, a Capoeira de outra forma e mudo meu entendimento na busca da expressividade e teatralização como fator fundamental da minha corporeidade.

Ao final do curso de História, em 2009, alguns capoeiristas que incentivei a treinar e já iniciados no teatro criaram a Trupe Fuzuê⁶. Eles iniciaram um projeto de apresentação teatral que contava a história do Besouro Mangangá: grande valente da Capoeira, imortalizado não apenas pelo cordel, que o próprio grupo escreveu, como também por diversas

³ Termo que refere a uma condição de transmissão e participação no coletivo da capoeira, como quem treina as pessoas sob o direcionamento de um mestre.

⁴ Termo referente a condição em um grupo ou escola de antecessor do Mestre. Responsável na sua ausência e livres para constituir seus próprios grupos.

⁵ Disponível em: <http://mestreanania.blogspot.com/p/o-mestre.html>. Acesso em: 16/02/2018 ⁶ Disponível em: <http://documentoculturalcomunidades.ning.com/video/a-incrivel-lenda-de-besouro.html>. Acesso em 16/02/2018.

outras publicações e saberes orais. A intenção da trupe era percorrer o Brasil e a Bolívia, tendo como destino final Cuzco, no Peru.

Não pude negar a troca. A viagem até Cuzco me mostrou, na experiência da espetacularidade, que a Capoeira pode ser fonte de grandes trocas culturais e de produzir renda como artista de rua. No Perú, destino combinado pelo grupo de seis integrantes (Rock Rochelle, Bruno Bunitinho, Danylo Boaventura, Rodrigo Buin, Julis Rimet e eu, Gabriel Cafuzo), o grupo se desmembra e dois integrantes voltam ao Brasil.

A Trupe remonta o trabalho e, com quatro pessoas, atravessa o Perú, desce para o Chile e atravessa a Argentina até Buenos Aires, voltando ao Brasil depois de dois meses e meio de viagem: de dezembro de 2010 a fevereiro de 2011. Essa experiência foi fundamental para as inquietações deste pesquisador sobre a relação entre a Capoeira e o Teatro, e sobre a importância do potencial da Capoeira para a ocupação da rua. Seguimos ocupando as ruas dos lugares almeçados como nas imagens a seguir em Bolívia e Peru.



Figura 10: Trupe Fuzuê na Bolívia. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 11: Apresentação Cusco, Peru. Fonte: Arquivo pessoal.

No final de 2012, vim morar em Ouro Preto. Minha companheira na época, Tabattalori, grande mestra em minha vida e que foi incentivada pela família desde a infância à carreira de atriz, passa no curso de Artes Cênicas na UFOP. Nessa época, fiz parte do Grupo Teatral Qualquer Coisa A Gente Faz Outra Coisa, vinculado ao Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Criamos o Núcleo Oficina Rupestre, tendo como principal espetáculo a remontagem da lenda de Besouro com somente dois artistas.

Apresentamos este espetáculo em muitas cidades de Minas Gerais e Espírito Santo, construindo um portfólio extenso no qual consta nossa participação no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana. Desenvolve-se, assim, a minha produção artística fortemente relacionada à Capoeira e ao Teatro.



Figura 12: Apresentação do espetáculo A Incrível Lenda do Besouro. Fórum das Artes de João Monlevade.

Mantenho-me na Escola Ngolo, orientado a distância até 2013. Nessa época, já morador de Ouro Preto e inserido como estudante da graduação em Artes Cênicas, encontro Mestre Damião e sua Capoeira, objeto deste estudo.

Distante das minhas referências antigas e no contato com a transmissão para outros, percebo a importância de ser direcionado de perto por um Mestre. Principalmente quando criei o Núcleo de Investigações em Capoeira e Teatro - Deart UFOP, com práticas propostas nos espaços do Departamento, entre 2013 e 2015. Estes eventos, do meu processo individual, são fundamentais na construção das inquietações que se desenrolam neste texto.



Figura 13: Núcleo de estudos em capoeira e teatro - Deart UFOP. Arquivo pessoal.

No ano de 2016, realmente embarco na pesquisa deste caso específico. Busco perceber o resguardo da tradição da Capoeira na cidade de Mariana. Na escrita desta dissertação proponho metodologias relacionadas à etnografia e à etnocenologia para o estudo deste fenômeno de ocupação e transformação humana, que serão melhor descritas no Capítulo 1.

A investigação é baseada na figura de Damião Cosme, nascido em 1964, homem livre, pobre, sem ocupação permanente e Mestre de Capoeira desde 1984. Ele tem papel fundamental na manutenção da tradição da Capoeira na cidade, já que é o seu precursor em um lugar onde não existia. Outros núcleos de pesquisa da UFOP se interessaram em pesquisá-lo, como, por exemplo, estudantes de Jornalismo que mostram sua importância em matéria jornalística, entre outras produções comunicacionais, vinculada na internet⁷.

⁷ Vídeo produzido por alunos do curso de jornalismo da UFOP em maio de 2016. Buscou-se mostrar importância e as contribuições de mestre Damião como mestre de cultura da cidade de Mariana. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=GRG5PB0Abzo&t=10s>>. Acesso em 16/02/2018.

Intrigava-me muito um precursor de Capoeira, numa região de exploração da mineração colonial, destino de muitos negros da região de Angola. Quais as origens desta Capoeira? Como este formato se desenvolveu aqui? Como Damião se apropria dessa expressividade e atitude de ocupação da rua, como tradição simbólica e parte do seu fazer autêntico? Essas questões são os primeiros vislumbres para entendimento do formato da Capoeira desenvolvida em Mariana.

Começo a pesquisar oralmente e entrevistando informalmente pessoas que participaram do processo das primeiras organizações da Capoeira na cidade. Chego a descoberta de outra figura fundamental de toda essa história, Mestre Paulo Brasa, com um possível envolvimento com o Movimento Negro Unificado (MNU), que será apresentado e vinculado à instrumentalização intelectual, na ocupação de resistência em ação performática na rua em que Damião se manifesta.

As informações e a organização me mostraram ser um pesquisador de primeira viagem. Percebi o dever de me apegar a uma metodologia, para realmente contemplar com lucidez e entendimento amplo o objeto de estudo e me organizar com os materiais recolhidos.

Encontro a etnografia e o incentivo a um mergulho na pesquisa, utilizando-me de entrevistas e observação. Essas possibilidades foram estimuladas pelas leituras de Fabio dalGallo, professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em seu manual para pesquisa acadêmica, *Etnografia na Pesquisa em Artes Cênicas* (2012), assim como no sociólogo Robert Burguees, muito importantes para a organização das minhas informações, moldando o aparato metodológico ao trazer ferramentas etnográficas para a vivência na pesquisa. Desta forma, a pesquisa se direciona no formato etnográfico, baseado na vivência do pesquisador e nas informações coletadas das experiências e trocas propostas no processo.

Nas aulas da disciplina Metodologia Científica, que faz parte do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, obtive valiosas informações sobre referências bibliográficas. Descubro campos de estudos das Artes Cênicas interessantes, do qual procuro uma aproximação: a etnocenologia.

No encontro com o pensamento de Armindo Bião, e seu entendimento sobre esse campo, sinto uma importância crescente no estudo desse objeto de pesquisa desvendando contribuições artísticas. Começo a transformar o que vivo na cultura

popular deste movimento em apropriação para a escrita, baseando-me menos nas perspectivas de entendimento prontas e mais no fato singular em si e sua força espetacular.

A busca bibliográfica trouxe bagagens fundamentais para embasar o entendimento de performatividade do ritual da Capoeira como elementos cênicos dentro da ocupação de rua. Como referências utilizo o israelense Yiftah Peled, Mestre em Teatro pela Universidade Federal de Santa Catarina, e Rosa Maria Araújo Simões, em seu doutorado. Ambos desenharam visões dos símbolos do ritual da Capoeira, dando linhas a seus aspectos de espetacularidade.

A visão em torno das matrizes deste pesquisador é referenciada em etnólogos com contribuições fabulosas para o resguardo de elementos específicos da cultura brasileira como Darcy Ribeiro e Waldeloir Rego. Outra referência muito importante para entendimento do evento social que a performance produz na rua neste trabalho é a professora Marilena Chauí, da Universidade de São Paulo. Muitos outros arranjos bibliográficos fazem parte da instrumentalização do trabalho para esta pesquisa e ajudaram a criar mais inquietações do que as expostas.

Seguimos o recorte do objeto e do contexto, priorizando as inquietações que estes propunham, criando uma visão descritiva da vivência e do modelo estabelecido. Descrevendo seu fazer no cotidiano espetacular nos treinos e na roda.

As entrevistas foram direcionadas aos atores fundamentais e participantes ativos do processo histórico do movimento e das vivências com Mestre Damião. Assim, baseio-me na vivência das entrevistas cotidianas fundamentais nos direcionamentos alcançados. Foram priorizados os agentes efetivos do trabalho e da vida de Mestre Damião. Ou seja, agentes históricos ainda vivos que também viveram o momento histórico do seu entendimento específico de Capoeira e ocupação da rua.

As entrevistas fundamentais foram de Marcia Valadares, Mestre Kalungué e Mestre Batata e estão vinculadas na internet. Os áudios das entrevistas selecionadas e fundamentais estão expostos, na plataforma *Soundcloud*⁸, num perfil pessoal deste pesquisador para possíveis acessos públicos.

Muito da visão da pesquisa vem de agentes diversos, em conversas informais, muito ricas, mas sem possibilidade de serem referenciadas diretamente,

⁸ <https://soundcloud.com/gabriel-cafuzo-pereira>. Página pessoal para armazenamento de áudio.

devido à informalidade da vivência cotidiana. Mas, trazem ao pesquisador o sabor de trabalhar uma questão que é parte do imaginário popular da cidade.

São expostos muitos relatos e ensinamentos comuns na vivência cotidiana do Mestre com seus discípulos. Estes relatos comuns não trazem registro formal, acompanham o cotidiano dos discípulos e do pesquisador. A vivência aqui descrita começa em 2014, quando me torno discípulo de Mestre Damião, e prossegue no decorrer desta escrita.

A partir, da vivência e preocupação com a preservação de um fazer popular autêntico voltado a expressividade, sou reconhecido professor na Escola de Mestre Damião. Encarrego-me de uma missão importante para a continuidade do processo aqui descrito.



Figura 14: Entrega dos certificados de treinel da Escola de Capoeira Oxalufã para os alunos Gabriel e Samuel. Ana Luíza Mendes.

Sigo portando o lugar de transmissor dentro da Escola e investigador da manifestação na pesquisa acadêmica. Busco mostrar a potencialidade de um formato de cultura própria da região, em detrimento ao seu lugar de marginalização. Tentarei, portanto, nos capítulos que seguem, desenhar tais descrições que são também parte da minha história.

Podemos pontuar o Capítulo 1 como descoberta da pesquisa. Busca-se introduzir o tema aos campos da metodologia e explicitar às relações da Capoeira e a arte da cena. No Capítulo 2, desenvolvo os olhares específicos focados na sua originalidade, próprio do fazer artístico voltado para ocupação da rua. Traçando observações dos seus rituais de transmissão em relação ao campo da etnocenologia.

Já no Capítulo 3 trato da espetacularidade no seu fazer original, o encontro com objeto especificamente, busco, em entrevistas, desenhar suas raízes para originalidade. No Capítulo 4 se desvenda a ritualística da transmissão e suas particularidades. Por fim, no Capítulo 5, desenvolvo elementos da ritualística no seu fazer na prática de ocupação, remontando alguns fundamentos que se evidenciam em seus processos ritualísticos.

Tenho a intenção de desvendar um modelo de fazer a Capoeira com características espetaculares no seu ritual de resistência. Descrevo elementos cotidianos que contribuem para a formação própria de um capoeirista consciente do seu papel artístico no ritual.

Boa leitura!

Capítulo 1

A CAPOEIRA PARA O ESPETACULAR

1.1. Da Capoeira: matrizes diversas, Angola e Regional

“A Capoeira Angola é uma manifestação artístico-cultural que abrange o universo da dança, da música, da literatura, do teatro e da arte marcial. Brincadeira mandingueira que revela em si suas indiscutíveis origens africanas. Alguns estudiosos e mestres de Capoeira mais antigos acreditam que ela teve sua origem no Ngolo, ritual ancestral dos negros bantos do sul de Angola. O Ngolo, ou “dança da zebra”, conhecido também como Mufico, Efico ou Efundula, é um ritual que marca a passagem das meninas à vida adulta. Nessa dança ritualística dois lutadores competem e o objetivo é atingir o rosto do adversário com o pé, o que condiz com os objetivos do jogo da Capoeira Angola. Nesse jogo o vencedor pode escolher sua esposa entre as meninas iniciadas à vida adulta.” (YAHN, 2009, p.136)

Podemos tentar descrever o que é a Capoeira, mas sempre será uma simplificação. A Capoeira tem uma variedade de possibilidades em sua origem. Carrega a força da troca cultural entre matrizes oprimidas constituidoras do povo brasileiro. Nesse sentido, pode ser atrelada às perspectivas dos povos negros e indígenas como criadores. Mas, sempre com “cautela”, como descreve Waldeloir Rego em seu grande ensaio etnográfico sobre a Capoeira Antiga da Bahia nos anos 1960.

“Ora, tudo isso seria um pressuposto para se dizer que a capoeira veio de Angola, trazida pelos negros de Angola. Mas, mesmo que se tivesse notícia concreta de tal folguedo por aquelas bandas, ainda não era argumento suficiente. Está documentado, e sabido por todos, que os africanos uma vez livres e os que retornaram as suas pátrias levaram muita coisa do Brasil, coisas não só inventadas por eles aqui, como assimiladas do índio e do português. Portanto, não se pode ser dogmático na gênese das coisas em que é constatada a presença africana; pelo contrário, deve-se andar com bastante cautela.” (REGO 1968, p.19)

A Hipótese da Capoeira em relação aos rituais da África e do povo Banto é a grande vertente propagadora da perspectiva de o que é Capoeira em sua prática contemporânea, tal visão parte dos grupos e de suas visões históricas, fruto de suas linhagens, que, em sua predominância, são ligadas ao movimento negro. Ainda suscitamos aqui outras possibilidades como, por exemplo, a origem da Capoeira em elementos indígenas. Tal teoria pode ser demonstrada na relação com o pássaro chamado de *capoeira*, assim como na etimologia da palavra capoeira, que é fruto da

linguística indígena. Como em Rego, “[...] o mato de coó-puera, que mais tarde se chamou mato de capuera como ainda hoje o dizem muitos íncolas, e finalmente por abreviação, capoeira que e a expressão mais usual.” (REGO, 1968, p.13). Já em relação ao pássaro descreve:

“Ainda com ligações à ave é Nascentes que em 1955, na *Revista Brasileira de Filologia*, apresenta uma proposição diferente da que deu à luz em 1932, em seu *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* e em 1943, quando concluiu a redação da última ficha do dicionário que a Academia Brasileira de Letras lhe encomendara. Nascentes ao explicar como o jogo de capoeira se liga à ave, informa que o macho da capoeira é muito ciumento e por isso trava lutas tremendas com o rival, que ousa entrar em seus domínios. Partindo dessa premissa, explica que, naturalmente, os passos de destreza desta luta, as negaças, foram comparadas com os destes homens que na luta simulada para divertimento lançavam mão apenas da agilidade.” (REGO. 1968, p.15)

Portanto, identificar uma raiz única da Capoeira é, como dito antes, simplificar o seu processo. Sua raiz é a mistura de práticas musicais e físicas, que orientam o amadurecimento do humano em relação ao mundo cotidiano e em sua relação interpessoal. Assim, podemos dizer que a Capoeira contempla uma infinidade de campos de ação nas áreas humanas, sendo matéria-prima fértil para pesquisa.

Ora, a diversidade de suas matrizes é só uma das contradições que podemos encontrar na busca por definições em torno dos seus limites. Propomo- nos, em face disso, uma definição que nos caiba para assim criar uma pergunta a ela.

A Capoeira é um manancial de práticas ancestrais enraizadas no fazer ritual, tanto na transmissão quanto no folguedo⁹, na roda. Foi forma de expressar a luta do cativo, em sua ânsia à liberdade em meio à escravidão. Foi, também, o jeito malandro e perigoso de ser do negro livre na sociedade do branco moderno. E é prática diversa de ser na contemporaneidade.

O capoeirista, sujeito heterogêneo na contemporaneidade, tem acesso a infinitudes de fazeres da Capoeira, uma vez que esses são contemplados pelas ferramentas da *Internet*. Dando a Capoeira possibilidade da mutação no contemporâneo, porém fundamentada no que chamaremos aqui de linhagens.

⁹ Relaciono à pratica coletiva da Capoeira, que se estabelece em momentos da vida cotidiana como nas festas de largo e em praça pública com a roda de Capoeira.

Assim, vemos a Capoeira na contemporaneidade dividida em escolas, grupos e associações, todas essas vinculadas às ancestralidades de suas linhagens e seus entendimentos, Mestres e formas de fazeres. Esses carregam fundamentos para a filosofia de vida que a Capoeira transporta. Sendo tais ensinamentos essenciais para a luta, esporte, arte e ritual. No trecho abaixo, percebemos duas perspectivas do fazer nos primórdios das pesquisas sobre seu entendimento.

“Num dos diálogos que mantive com o Mestre Bimba, perguntei-lhe por que inventou a capoeira regional, no que me respondeu que achava a capoeira Angola muito fraca, como divertimento, educação física e ataque e defesa pessoal. Então indaguei o que utilizou para fazer a que chamou de regional, que considerou forte e capaz de preencher os requisitos que a capoeira Angola não preenche. Respondeu-me que se valeu de golpes de batuque, como *banda armada*, *banda fechada*, *encruzilhada*, *rapa*, *cruz de carreira* e *baú*, assim como detalhes da coreografia de *maculêlê*, de folguedos outros e muita coisa que não se lembrava, além dos golpes de luta greco-romana, jiu-jitsu, judô e a savata, perfazendo um total de 52 golpes.” (REGO, 1968, p.20)

São utilizadas duas denominações para os formatos de Capoeira no trecho citado: Angola e Regional. Esses dois sufixos para a palavra Capoeira remetem a modelos com características diferentes. Atento à citação, Rego nos dá indicações em torno do termo Capoeira Regional como luta combativa e pouco nos mostra sobre a Capoeira Angola. Porém, em outro trecho, o autor nos mostra a diferença na disputa física como sendo algo de divertimento coletivo.

“A capoeira foi inventada com a finalidade de divertimento, mas na realidade funcionava como faca de dois gumes. Ao lado do normal e do cotidiano, que era divertir, era luta também no momento oportuno. Não havia *Academias de Capoeira*, nem ambiente fechado, premeditadamente preparado para se jogar capoeira. Antigamente havia capoeira, onde havia uma quitanda ou uma venda de cachaça, com um largo bem em frente, propício ao jogo. Aí, aos domingos, feriados e dias santos, ou após o trabalho se reuniam os capoeiras mais famosos, a tagarelarem, beberem e jogarem capoeira.” (REGO, 1968, p.13)

Portanto, percebemos, nesse trecho, que o divertimento vem em detrimento à luta no processo de constituição da Capoeira; que a Capoeira Regional buscou superar a Capoeira Angola na luta como fator principal. E podemos, então, caracterizar o divertimento como particularidade da Capoeira Angola. Outra pista muito importante que nos dá é que não havia academias de Capoeira, nem

ambientes fechados. Isso indica a informalidade que carrega o momento coletivo na roda da rua, porém, grande momento de transmissão e interação da espetacularidade popular.

Com direção a uma identificação contemporânea para a Capoeira, chamaremos as vertentes fruto de mistura destas com a Capoeira Contemporânea. Esse termo abarca outra infinidade de perspectivas e reinventa a Capoeira no contexto atual. Uma infinidade de realidades e fazeres se manifestam dessa mistura e nos demonstram uma terceira vertente em direção às transformações da Capoeira, mas que não adentraremos a discutir.

1.2. O capoeirista, a Capoeira e a Cena

Em tudo que podia o capoeirista mantinha sua postura de personagem, seja no ritual, na expressão ou na destreza, seja na vida real com sua navalha combativa. Esse era o limite tênue entre o espetáculo da Capoeira na rua - que com seus instrumentos criava um espaço teatralizado para um folguedo coletivo; e a vida do capoeirista marginalizado - sujeito a utilizar sua destreza para a morte.

Como descreve Rego, o capoeirista era ser ilustre no imaginário espetacular do povo antigo, personagem das cenas mais extraordinárias que podiam ser presenciadas e construtor de um ambiente de Cena e Espetáculo:

“Em tudo era notada a presença do capoeira, mui especialmente nas festas populares, onde até hoje comparecem, embora totalmente diferentes de outrora. Em toda festa de largo profana, religiosa ou profano-religiosa, o capoeira estava sempre dando ar de sua graça. Suas festas mais preferidas eram a de Santa Bárbara no mercado do mesmo nome, na Baixa dos Sapateiros, festa da Conceição, cujo local de preferência era a Rampa do Mercado e adjacências; festa da Boa Viagem, festa do Bonfim, festa da Ribeira, festa da Barra, tão famosa e hoje totalmente extinta; do Rio Vermelho, Carnaval e muitas outras. Não havia academias turisticamente organizadas. Os capoeiras, com alguns outros companheiros e discípulos rumavam para o local de festa, com seus instrumentos musicais, inclusive armas para o momento oportuno e lá, com amigos outros que encontravam, faziam a roda e brincavam o tempo que queriam.” (REGO, 1968, p.22)

Nesse trecho, podemos ter uma visão de um corpo de pessoas que se mobiliza em função do folguedo na rua no começo do século XX. Tudo isso que podemos chamar de ritual, ou folguedo, ou brincadeira, ou luta, teve influência

fundamental, de diferentes formas, na Capoeira de hoje. E destinava-se em ocupar a rua, expressar qualidades físicas e artísticas em um coletivo artístico.

Este capoeirista, dotado das suas apropriações técnicas para o jogo, pela experiência, como dita, na rua, produto da troca com outros capoeiristas, esbanja-se em prestígio de artista ao se mostrar célebre em festejos de largo. O prestígio, ou como citado por Rego, o “ar de sua graça”, são possíveis privilégios de artistas populares, moldados na aceitação popular pelo seu fazer espetacular.

Levando em conta a rua como o lugar onde a vida acontece, em um momento histórico sem meios de comunicações avançados, dotamos o capoeirista de um ser artista. É parte do seu prestígio de ser, qualidade herdada da Capoeira para com a espetacularidade. Mas, em algum momento, como foi citado por Rego, a presença do capoeirista nas festas de largos mudou e seus lugares de ação artísticas também. O que nos leva a questões da própria Capoeira.

Como já dito, a Capoeira foi aceita e transformada no começo do século XX pela perspectiva de Mestre Bimba com seus fundamentos baseados na disputa física e marcial. O que gerou outra disputa no campo das vertentes distintas de Capoeira. Esse cenário deixou a Capoeira Angola em desvantagem, como nos demonstra Christine Nicole Zonzon, pesquisadora e capoeirista:

“Contudo, a versão africana da capoeira não exercia o mesmo poder de sedução do que suas aplicações no universo esportivo, e, na disputa entre capoeira regional e capoeira angola, a primeira levou uma inegável vantagem. Praticamente ameaçada de extinção, nos anos 60/70, a modalidade angola só iria encontrar um segundo fôlego junto ao crescimento da “consciência negra” e dos movimentos de reivindicação identitária conhecidos como “movimentos negros”, no cenário dos anos 80/90.” (ZONZON, 2011, p.134)

Ao levar em conta a necessidade de reorganização da Capoeira Angola, em detrimento à Capoeira Regional, no começo do século XX, há também a necessidade de reformulação dentro da Capoeira Angola. Busca-se uma nova roupagem de aceitação social como proposto pela Capoeira Regional, como descreve Zonzon:

“Por sua vez, a (re)criação da capoeira angola – nos anos 40 – constituiu-se em resposta e numa dinâmica de concorrência com relação ao sucesso obtido pela capoeira regional de Bimba, que vinha ganhando visibilidade e reconhecimento graças à confiança e ao apoio das classes média e alta. [...] Tratava-se de outra estratégia no sentido de construir uma nova imagem da

capoeira que pudesse ser mais bem aceita socialmente. Nessa segunda sistematização, foram destacados os elementos religiosos e lúdicos da capoeira, a temática da identidade nacional dando lugar a um resgate da herança africana. Enquanto, segundo Mestre Bimba, a capoeira tinha nascido dos negros escravos nas senzalas do Recôncavo, a capoeira angola reivindicava sua origem na mãe África, afirmando-se como *continuum* de uma tradição com forte identidade étnica. "(ZONZON, 2011, p.133)

Portanto, os formatos diferenciados de Capoeira criam perguntas e respostas entre si, moldando processos de desenvolvimento para cada um, propondo desafios um ao outro. No caso da Capoeira Angola há o foco no empoderamento da negritude e ancestralidade. Na Regional existe a incorporação no mundo dos esportes e das lutas. Apesar de Mostrar pontos de dualidade e potencialidades diversas da Capoeira, tais vertentes possuem manifestação artística para qualquer que seja o campo de estudo. No entanto, esses processos nos encaminha para a questão: qual delas leva a simplicidade do folgado quanto fundamento?

Essa inquietação abre caminho para buscar na questão da cena que, ao caso das intrigas entre formatos de fazer, se mostra enquanto parte das dualidades da Capoeira. A cena na rua, ou seja, o princípio de tudo para a Capoeira, fica de lado no processo de transformação com o tempo. A disputa dos modelos de fazer Capoeira fizeram as escolas e grupos se preocuparem em legitimar formatos próprios em relação aos outros modelos . Enquanto a gênese do movimento, a cena na rua e o divertimento, poucos capoeiras se preocupam em manter.

Essa cena na rua, proposta pelo coletivo de antigos capoeiras, é a grande "mãe" do que hoje chamamos de Capoeira. Como descrito por Rego, não havia escolas, nem espaços, só a transmissão para os envolvidos no fazer da rua. Este lugar da cena na rua, como matriz do que se fazem hoje nos espaços de Capoeira, é o entendimento almejado por essa pesquisa, uma vez que é embasar o entendimento da ação de ocupação de rua que Mestre Damião e a Escola Oxalufã propõem na contemporaneidade. Entendemos o quanto o capoeirista, a Capoeira e a cena eram elementos de construção dos primeiros modelos de fazer da Capoeira, todos altamente ligados à postura artística de apresentação na rua.

1.3. A capitalização da imagem do capoeirista x folguedo na rua

Como descrito, a Capoeira se origina no fazer espetacular da rua em seus primórdios e, com o tempo, vai se fechando em modelos de escolas e grupos com visões específicas de seu fazer. O que gera um papel social diferenciado para o capoeirista e novos formatos organizacionais para a Capoeira, o que o distancia da cena descrita como fundamental anteriormente. Magalhães nos conta essa transformação histórica:

“A capoeira sofreria profundas transformações a partir da década de 1930. Houve neste período uma significativa mudança do comportamento social dos capoeiras, que deixaram de ser considerados malandros desordeiros, “capadócios das ruas”, para serem reconhecidos como mestres e agentes culturais, legitimando suas práticas.” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p.20)

Com novo lugar social para os capoeiras, a Capoeira também se transforma. Caminha no sentido de privilegiar fundamentos e formas de fazer atreladas aos novos interesses, produzidos em determinados momentos históricos. Processos da Capoeira aprendida na rua se colocam em marginalidade. Muitos Mestres, herdeiros da Capoeira de rua, enfrentam dificuldade para permanecer na Capoeira. A cena na rua em folguedo, o seu divertimento, perde força.

O lugar de estar na rua com a Capoeira se torna mercado, produto de valor. Os limites entre quem vê e quem participa são estreitados. A imagem de cena e o espetáculo na rua se transformam em negócio aos, em sua maioria, pobres, capoeiristas. A imagem do capoeirista se mostra capitalizada como descreve Magalhães filho:

“Os antigos mestres de Salvador são extremamente reticentes a se deixar fotografar e filmar ou a dar entrevistas sem pagamento, cientes de que outros lucrarão com isso. Diferente de outros tempos, mais ingênuos, em que Mestre Eziquiel cantava: “Eu aprendi capoeira lá na rampa e no cais da Bahia. O gringo filmava, me fotografava, eu pouco ligava, também não sabia; que essa foto ia sair no jornal, na França, ou na Rússia ou também na Hungria”. (MAGALHÃES FILHO, 2012, p.31)

Antes, com prestígio só entre os seus, agora, com certo prestígio em outras classes. O capoeirista tem sua imagem capitalizada, o que gera novas disputas entre os próprios modelos de se fazer Capoeira. Assim, também, a questão do

divertimento e da cena no folguedo se submete, cada vez mais, aos interesses dos modelos predominantes de fazer, de escola e grupos grandes de Capoeira.

Hegemonicamente não se faz mais Capoeira para o encontro entre iguais, se faz para criar adeptos, para vender o seu show individual ou para divulgar o seu espaço. O capoeirista e sua imagem capitalizados geraram impactos na Capoeira.

1.4. O apagamento dos modos diversos de fazer Capoeira

O mercado gerado na Capoeira se tornou o caminho do seu desenvolvimento ao alcançar outros continentes exportando modelos de seu fazer. Esse quadro gera limites aos fazeres autênticos, fruto da diversidade intrínseca à Capoeira, cria, assim, distância do folguedo para divertimento.

Os fazeres autênticos periféricos ficam ofuscados pelas verdades assumidas por grandes grupos de Capoeira, que são construtores do processo de exportação e formação imagética do que é Capoeira. Foram, também, vencedores na corrida da capitalização da Capoeira, com sagacidade para incorporar seus valores à busca da Capoeira.

Sem julgamento aos que transformaram a Capoeira, pois, como descreve Magalhães Filho, Pastinha - o grande guardião foi um selecionador do que seria ou não Capoeira:

“Ou seja, apesar de ser considerado o grande guardião da tradição, Mestre Pastinha faz uma seleção/atualização dinâmica, introduzindo instrumentos e cargos que não se consolidaram, proibindo golpes, normatizando e padronizando o jogo da capoeira.” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p.71)

Como já dito, a Capoeira se transformou, transforma-se e se transformará. Até os ditos “patronos” foram organizadores do que estava fora. Com isso, também nos questionamos, qual a infinidade de sabedorias particulares, em relação ao fazer da Capoeira, que se perdeu neste processo? Ou, até mesmo, este processo pode gerar o próprio apagamento do que se reivindica enquanto Capoeira?

Percebemos, com isso, a importância de resgatar lugares e formatos de fazer autênticos, na sua liberdade do fazer e espetacularidade na tradição da roda de rua, em detrimento à comercialização da Capoeira. E, desta forma, transporto-me ao encontro com o problema das periferias e suas particularidades que podem se perder.

1.5. A Capoeira de Mestre Damião: Angola ou Regional? Ou o que o espetáculo pedir

Alguns vão se questionar se na roda¹⁰ a Capoeira apresentada por Mestre Damião é Angola ou Regional. Porém, cabe lembrar que na Capoeira Antiga não havia essa divisão de Angola e Regional. Portanto, não temos a intenção de nos ater a essa dicotomia. A Capoeira Antiga ou era “em cima” ou “embaixo”¹¹, sendo atribuída, com o tempo, a Capoeira em “cima” como Regional e a “embaixo” como à Capoeira Angola.

O processo de aprendizado da Capoeira para Mestre Damião se originou com a presença de Mestre Paulo Brasa na região. Isso lhe dá contato com a carga de entendimento da Capoeira desenvolvida por Mestre Brasa em shows folclóricos. Atribui uma perspectiva de fazer arte com a Capoeira, trabalhar a Capoeira para quem vê, para um público específico. A chegada de Mestre Brasa na região foi passageira e será melhor desenvolvida em capítulo específico. Ainda assim, deixou incorporado na Capoeira de Mestre Damião o entendimento de fazer artístico e a força da iniciativa de ocupar a rua.

Dentro de suas buscas, Mestre Damião se aliou a todo tipo de capoeirista. Caracterizado como “capoeirista de rua”, o que é considerado honra, já que essa figura é responsável por manter a tradição do folguedo. Não tão relevantes no mundo dos grandes grupos da Capoeira que, ao objetivarem conquistar o mundo, pouco fazem para a tradição a preço popular. Mestre Damião, a partir de seus relatos, nos aponta que é fruto da Capoeira dos antigos, que busca na autenticidade pelo fazer na rua a ferramenta de expressão artística da Capoeira.

Damião demonstra, em sua práxis, a valorização da ritualidade da roda de rua quanto folguedo dos iguais. Também, mantém o fundamento antigo da roda tradicional: a “capoeiragem”. Caracterizada pela expressividade e preocupação com o público que presencia a roda. Baseado na sua linhagem, discípulo direto de Mestre Paulo Brasa que, por sua vez, foi influenciado por Mestre Caiçara, seguido de Mestre Aberrê. Esse se considerava Capoeira Angola, especificamente pelo entendimento em relação a seu modelo ancestral.

¹⁰ Mais adiante abordaremos as questões dos toques e momentos propostos na roda de Capoeira apresentado por Mestre Damião.

¹¹ Capoeira “em cima” e “em baixo” são diferenciações dos modelos de fazer, onde a cadencia do jogo é transformada junto com o ritmo.

Capítulo 2 CAPOEIRA

E A CENA

2.1. Uma visão de dentro do estudo

Busco encaminhar a visão do leitor ao cenário que remonta minha experiência e incorporação na região de Ouro Preto. Minha vivência na história da “capoeiragem” da região começa no final de 2012. Como já colocado neste texto, minha relação com a Capoeira na região se deu na busca por um Mestre que desse continuidade ao meu desenvolvimento nos fundamentos da Capoeira. Aproximo-me, com o tempo, da figura de Mestre Damião e seu grupo de Capoeira, a Escola Oxalufã.

Encontrar o que queria, ou seja, um Mestre da região e me aproximar do seu método e forma de viver, trouxeram-me questões novas em relação com a Capoeira e minhas pesquisas, antes, baseadas no treino físico. Esse encontro foi ampliando o olhar do Grupo de Estudos em Capoeira e Teatro, criado em minhas primeiras pesquisas no curso de Artes Cênicas. O Grupo propunha o estudo da Capoeira e o treinamento corporal de estudantes do curso de Artes Cênicas da UFOP. Compreendendo, num primeiro momento, o trabalho em sala com a técnica dos movimentos e do jogo da Capoeira.

Já incorporado à universidade no curso de Licenciatura em Artes Cênicas na UFOP, em 2013, mantive um grupo de estudos regular, porém sem vínculo institucional, propondo práticas de treinos de Capoeira Angola no prédio do Departamento de Artes e, posteriormente, na Sala 35¹². O grupo de estudos foi uma grande experiência para o início desta pesquisa por sua riqueza de acontecimentos, que estimularam o entendimento e a valorização das questões cênicas envolvidas no processo da Capoeira de Mariana, foco desta escrita.

As experiências aqui descritas abriram meu horizonte. Encontrei no movimento tradicional da roda de rua mantido por Mestre Damião um novo cenário enquanto pesquisador: a ocupação de resistência baseada, intencionalmente, na rua como palco para gritar a ancestralidade, historicamente, oprimida.

¹² A Sala 35 é um espaço/laboratório de ensaio, bem como de apresentações, do curso de Artes Cênicas. A Sala 35 fica instalada no antigo prédio da Escola de Minas, na Praça Tiradentes em Ouro Preto.

Busco perceber contribuições para o desenvolvimento artístico e humano em um movimento específico pouco estudado. A ocupação aqui descrita é a força mantenedora dos saberes e práticas da Capoeira, expostas em uma ritualística cênica, fundamentada na linguagem e corporeidade ancestral e carregada de elementos marginalizados pela violência histórica e física.

Esses novos caminhos que surgem nos encontros no movimento popular com o fazer da Capoeira particular e espetacular são entremeios que entrelaçam minhas pesquisas em Capoeira e artes de cena. Sul do percurso de meu mergulho etnográfico, rodeado de descobertas e aprendizados. Tal imersão é de fundamental importância para pesquisa qualitativa, logo deve ser usada como uma ferramenta pois propõe experiência e vivência no método.

Assim, produzo saberes, como descrito por Gallo (2012), significativos no que tange a pesquisa etnográfica na área das Artes Cênicas. Propondo o entendimento sobre a imersão, que se mostra como caminho para este processo. Nesse diálogo produtivo de saber, descrevo vivências, métodos e, não menos importante, sentimentos e ritualísticas, partes de manifestação específica tão cheia de elementos e possibilidades para pensar questões pessoais e artísticas.

Gallo (2012) questiona a postura política do pesquisador: como esse pode se afetar e afetar o mundo com suas descobertas? A importância política, neste caso, diz respeito a se propor pesquisar um movimento popular específico que, sem auxílio nenhum, mantém-se como ferramenta de resistência de uma cultura de matriz popular percussora em Mariana.

Os discursos de Foucault e Butler em Gallo (2012) me motivaram a pensar a importância de dar voz ao outro. Busca-se na força da manifestação popular o entendimento particular da vivência com o Mestre precursor de uma cultura marginalizada. Importante ressaltar que essa vivência é atravessada por um lugar extremamente particular no processo de desenvolvimento cultural. Dando a região especificidades no formato do fazer popular da Capoeira, pouco absorvido nas vertentes próprias dos grandes centros urbanos.

Aproprio-me do sentido que Gallo (2012) trouxe de “viagem”, onde o pesquisador caminha no contexto estudado ao ponto de se transformar e assim produzir o saber compreendido. Passeio pela cultura e vida das cidades de Mariana e Ouro Preto e busco referências que trouxeram as bases para o estabelecimento do

cotidiana e podem construir, à recém iniciados, um entendimento de dimensões movimento de Capoeira da região e para Mestre Damião. Percebo esse processo como algo fabuloso e que ultrapassa o limite da construção de um movimento de Capoeira, refletidas em questões mais profundas do empoderamento dos negros da região.

Frente ao estudo do movimento de Capoeira na região, deparo-me com a força do movimento negro, base para a organização da Capoeira na região a partir da militância de Mestre Brasa. Sinto a força viva de um movimento negro organizado por indivíduos em condição de exclusão. Sofredores de todo tipo de dificuldade para germinar suas sementes. Esta herança do passado cativo gerou frutos de tão grande valor como, por exemplo, o ritual de Mestre Damião direcionado a espetacularidade e expressividade. Regido na visão da transmissão num fazer para quem vê, na busca do belo.

A história do movimento negro ultrapassa os limites desta pesquisa. Assim, utilizo deste recurso de contextualização da força envolvida, melhor explicitada mais adiante em subtítulo sobre o movimento negro, em que remeterei às questões relacionadas à resistência. Concentro a compreensão sobre diversos elementos de uma dessas sementes, que transmuta a Capoeira da região em um poço de possibilidades artísticas envoltas na ritualística do seu fazer cotidiano e da sua atitude revolucionária de ocupação do espaço público objetivando, assim, manter a tradição do fazer espetacular de matriz marginalizada no processo histórico e de produção artística.

Neste ponto da busca, começo a entender a perspectiva de Burgess (2001) que descreve a etnografia 'qualitativa' e suas metodologias. Vivencio o ambiente cotidiano do fazer como base de dados, dispondo meu corpo em ação na pesquisa como principal instrumento. Sou, assim, transformador e transformado, observador ativo do processo objetivado.

No cotidiano dos treinos (nos diversos lugares que ocupamos para treinar) e das rodas na Praça Gomes Freire, na região central da cidade de Mariana, as pessoas se transmutam em parte de um ritual com momentos e características de cena. É o jogo cênico, em tal ritual, que oferece às pessoas marginalizadas e oprimidas a oportunidade de poderem manifestar sua fala, suas histórias e a encenar suas lutas. Em parte, é a isso que chamo "*ocupação de resistência*".

Todos os elementos partem da Capoeira observada e da imersão na prática inimagináveis do mundo e de si que ampliam a compreensão cultural e dos limites físicos. Os lugares da oralidade e memória, incorporados à figura da ancestralidade do Mestre, são respeitados no processo prioritariamente, o que mostra a importância da referência que sua memória se tornou.

No caminho da memória deste artista da Capoeira de Mariana, transito no que podemos chamar de memórias marginais ou memórias subterrâneas (NOGUEIRA, 2013). exemplificadas nas vivências e conquistas de personalidades históricas, detentores do fazer popular rico de símbolos pouco conhecidos pela sua marginalização, contudo, potencialmente artísticos.

Memórias como estas tem lugar limitado na produção do conhecimento formal e são retratadas em Von Simon e Claudete Nogueira (2013), que descrevem a versão dos grupos sociais dominados pela história dos grupos sociais dominadores.

“[...] memória é a capacidade humana de reter fatos e experiências do passado e retransmiti-los às novas gerações através de diferentes suportes empíricos (voz, música, imagem, texto etc.). Para a pesquisadora, entre a memória individual e a coletiva destacam-se as memórias subterrâneas ou marginais, que correspondem às versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade.” (NOGUEIRA, 2013, p.7)

Esta conotação traz à pesquisa oral um formato extremamente difícil de ser perpetuado. O entendimento da cultura do oprimido, carente de símbolos históricos e incorporados às versões históricas oficiais, possibilita símbolos próprios ainda pouco conhecidos, mas que são parte da engenhosa história de vitória do povo mestiço. E criam símbolos de tamanha riqueza como a Capoeira.

É negada esta memória que não se simboliza na história formal e aceita da elite da cidade. No entanto, vive na história do povo que ocupa a rua e sobrevive nas periferias dos processos históricos do lugar.

2.2. Etnocenologia aliada na pesquisa em Capoeira e cena

“A palavra etnocenologia, segundo o Manifesto, retoma três referenciais da língua e da cultura gregas. *Etho*, significando o que é pertinente a um grupo social, um povo, uma nação; *ceno*, cobrindo um grande conjunto de significados, simultaneamente os sentidos de abrigo provisório, templo, cena teatral, local coberto onde os atores punham suas máscaras, banquete sob uma tenda, corpo humano, mímicos, malabaristas e acrobatas apresentando-se em barracas provisórias em momentos de festa – todos esses sentidos remetem à ideia de ceno na palavra etnocenologia; e *logia*, naturalmente, designa a proposição de estudos sistemáticos.” (BIAO, 1999, p.133)

“Ora, cotidiano como espetáculo interessa às multidões e assusta e desafia – sem dúvida, muito – os intelectuais...” (BIÃO, 1999, p.379)

À primeira vista me encanto com um campo de estudos que se desenvolve na intenção da descentralização eurocêntrica do conhecimento para a pesquisa acadêmica. Principalmente ligado ao fazer cotidiano popular, historicamente, marginalizado, carente de um discurso que contemple a grandeza de sua cultura e possibilidades.

O campo da etnocenologia, enquanto aliado desta pesquisa, foi proposto em aulas do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFOP. Essas aulas, ministradas pelo professor Davi Dopi, trouxeram a troca entre os alunos em relação aos seus projetos de pesquisa. Fomos estimulados à leitura de todos os projetos e trocamos caminhos e possibilidades, o que me foi de grande importância no processo de pesquisa.

Em determinado momento dessas trocas, surge-me a proposta de conhecer a etnocenologia e a possibilidade de observar o movimento da roda de Mariana sobre essa perspectiva. Essa aproximação me possibilitou o acesso às ferramentas para a descrição do observado, do ritual de ocupação da rua e de seus entrelaçamentos. O estudo do professor Armindo Bião (2009) me abre a possibilidade de associar o evento popular ritual a pesquisa em relação às Artes Cênicas.

Mas, o que é etnocenologia? Onde encontrar seu método? Como utilizá-la no caminho? Essas questões me puseram em cheque e favoreceram o encontro do campo da etnocenologia e me fizeram acreditar que esse campo tem importante papel na abertura de horizontes para as pesquisas em Artes da cena.

Vejo a importância em torno da descoberta do campo e me identifico. Encontro uma trilha para pesquisa de eventos rituais populares que podem me orientar. Tal importância também é descrita na tese de dupla titulação de Doutorado em Artes Cênicas, de Adailton dos Santos (2009) pesquisador da etnocenologia, vinculado a Universidade de Paris.

“O aparecimento de algo como o discurso conhecido como etnocenologia é muito importante para o desenvolvimento teórico prático na área das artes do espetáculo na contemporaneidade. As atividades práticas, que formam o âmago dessa área, poderão se beneficiar do incremento das reflexões, para o desenvolvimento de suas técnicas; assim como aumento de prestígio público de suas artes, pela ampliação dos canais de acesso às suas formas de conhecimentos milenares sobre o ser humano.” (SANTOS, 2009, p.18)

O desenvolvimento das artes do espetáculo é enriquecido e se amplia no encontro dos formatos ancestrais de fazer, se esbaldando a partir de conhecimentos diversos produzidos no caldeirão cultural dos povos. Assim, busco entender a visão de Adailton Santos(2009) e me empenhar na busca pelos conceitos que possam ser incorporados nas descrições do ritual, que vivo em pesquisa.

Mas, como se dá essa busca em campo tão recente e que carece de entendimento no Departamento de Artes em que estudo? Essa pergunta me inquietou e surgiram possibilidades dentro do campo, principalmente quando encontro a espetacularidade na perspectiva da etnocenologia.

Neste campo, a perspectiva de espetacularidade do fazer ritual popular faz a ligação da roda de Capoeira estudada à pesquisa em Artes Cênicas, elucidando o espetacular da ocupação na rua como ferramenta de uma iniciativa de arte para a cena. Portanto, em relação ao campo da Etnocenologia, nos apropriaremos de sua visão de espetacular enquanto conceito que nos direcionará para pensar a manifestação da Capoeira na rua como manifestação Cênica.

2.3. Espetacularidade na pesquisa da Capoeira de Mariana – Minas Gerais

“Espetacularidade – palavra ainda não incluída nos mais importantes dicionários da língua portuguesa, editados no Brasil, que registram “espetaculosidade”, como qualidade ou procedimento de espetáculo – derivada do vocábulo espetáculo, de origem latina, destinada a designar o que chama, atrai e prende o olhar (HOUAISS, 2001, p. 1229; AURÉLIO, 1986, p. 704), que compreendo como uma categoria também reconhecível

em algumas das interações humanas. De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária, ainda que para parte das pessoas envolvidas possa se tratar de um hábito cotidiano. Assim como a teatralidade, a “espetacularidade” contribui para a coesão e a manutenção viva da cultura.” (BIÃO, 2009, p.35)

Como já apresentado anteriormente nesta pesquisa, pensamos *resistência* fundamentados na atitude de estabelecer uma prática marginalizada no espaço público, carregada de memória em cena. Propomos, assim, a noção de espetacular altamente direcionada à ocupação. Uma atitude de resgate da voz ancestral em detrimento à marginalidade.

Culturas ancestrais colocadas nesta marginalidade, como padrão, é parte da dominação estabelecida pelo poder político como descrito por Bião: “As relações poder político/ mundo dos espetáculos são evidentes em todas as culturas.” (BIÃO, 2009, p.161). Bião (2009) mostra os padrões culturais dominantes como uma constante nas culturas limitadores de inter-relação do conhecimento marginalizado como referência.

Porém, caminhemos para um entendimento mais específico da espetacularidade, na perspectiva de uma pesquisa etnocenológica, para darmos forma ao que pensamos na ocupação da Capoeira na rua. Para tanto, podemos perceber que:

“Espetacularidade é a categoria dos jogos sociais onde o aspecto ritual ultrapassa o aspecto rotina: são os rituais religiosos, as competições esportivas, os desfiles e comícios, as grandes festas. O espaço “teatral” é aí mais definido que na teatralidade cotidiana (onde este compreende todo o espaço social). São os templos, estádios, salões, palanques, determinadas ruas e praças.” (BIÃO, 2009, p.164)

Podemos assim observar o evento da Capoeira na rua dentro desta perspectiva de jogos sociais em ritual. Já que esse evento estabelece o espaço “teatral” com a roda, como nos orienta Bião (2009), numa opção de descrição do fazer ancestral como fonte de riqueza para o fazer espetacular.

Essa riqueza surge em corpos treinados para a cena, moldados na prática cotidiana para a incorporação da espontaneidade que aponta, sutil, no desenvolvimento pessoal. Essas sutilezas, embutidas no fazer espetacular popular, trazem aos participantes uma busca inclinada à prática. E tramitam no trabalho dos corpos, dispostos ao ritual e, como pode se perceber a seguir, tradicionalizados nos fazeres teatrais da antiguidade:

“O circo romano é exemplar: lá se passavam combates, acrobacias, ritos esportivos e religiosos, apresentações musicais e teatrais, danças, palhaçadas e massacres. Os romanos admiravam. A distinção entre atores e espectadores também é mais clara. Se as técnicas corporais (uma noção clássica de Marcel Mauss) são banais e cotidianas na teatralidade, na espetacularidade elas são extracotidianas e exigem um treinamento específico (o dos iniciados, esportistas, militares, modelos, líderes, etc). Uma vez essas técnicas banalizadas (o que ocorre muito com as novas modas de vestimentas, esportivas e de cuidados do corpo), penetram o mundo cotidiano e transformam-se em técnicas corporais da teatralidade. As formas sociais de espetacularidade são tentativas de manipulação da realidade, para “organizar” o caos cotidiano, e permitir a vivência do trágico da vida (a morte inevitável), de caráter extraordinário. São as formas definidoras dos grupos sociais e das relações poder/ contra poder. As formas sociais da teatralidade são minúsculas soluções, já incorporadas à tradição cultural, para os mesmos problemas. São as formas singularizadas das pessoas e das relações interpessoais. O teatro é o modelo apolíneo do curto-circuito teatralidade/ espetacularidade. O carnaval é a versão dionisíaca.” (BIAO, 2009,164)

O contexto que o ritual estimula, no caso da Capoeira, transmuta-se em uma oficina do corpo do participante. Condiciona habilidades para a prática espetacular e normatiza os elementos atribuídos ao seu ser comum, que começa a usufruir de uma técnica corporal dotada de teatralidade própria no cotidiano.

Grandes aliados, do ritual e da pessoa que se trabalha no ritual, são seus desenvolvimentos próprios. Seja na postura, elasticidade ou até socialização, que a partir do jogo engrandecem seu próprio ser e o ritual, construindo-os neste movimento. Assim, descreve Bião *“durante a ‘performance’ é preciso que eu me entregue ao jogo. São as vivências desse estado modificado de consciência da teatralidade que formam o “eu”, sucessão e convivência de máscaras (do greco-latino persona): a pessoa”* (BIAO, 2009, p.163). O que amplia o impacto do fazer popular como ferramenta construtiva de si e dos seus participantes.

Dessa forma, descobrimos a vivência na cultura popular como recurso para a afinação do ser, para uma orquestra ritual, focada a se expressar em cena espetacular. Ao encontro da visão de Bião, *“deixando de lado o sentido pejorativo, e*

remetendo o sentido figurativo ao espetacular, que fará sempre referência ao chocante, ao impressionante.” (BIAO, 2009, p.157). Assim, é a referência para a ação que choca na rua e leva a ambientações e personificações de corporeidades ancestrais na roda de Capoeira.

Atentamos, aqui, ao fazer artístico impregnado de técnicas que superam os limites humanos e criam uma espontaneidade do fazer. Atrelado à simplicidade do cotidiano propostos nos exercícios de Eugenio Barba, como dito:

“[...]dominassem as técnicas cotidianas do corpo, a ponto de poder repeti-las perante o público sem perder a sensação de espontaneidade – isto simplificando muito para poder avançar. De outro lado, a linhagem do teatro “teatral” (ou espetacular) tem por finalidade fazer com que os atores teatrais dominem técnicas extra cotidianas do corpo, no sentido utilizado pela “Antropologia teatral” de Eugenio Barba.” (BIAO, 2009, p.157)

Esta pesquisa busca, como descrito acima, perceber o fazer ancestral da Capoeira na rua enquanto um recurso espetacular, ligado às antropologias do espetáculo. As formas de fazer cena no ritual da Capoeira não são simplesmente cena teatral, não é esse enquadramento que orienta a pesquisa. A Capoeira traz suas propriedades de uma manifestação popular. Nossa intenção é levantar indícios de uma espetacularidade na sua ocupação da rua que, assim, possa se incorporar nos estudos dos campos da arte da cena na etnocenologia.

Nesse sentido encontramos uma definição que coube na vestimenta do espetacular, observado em uma roda de Capoeira com características mais expressivas. Trazendo o fenômeno com intenção e direcionado para quem o vê, o que está sendo proposto, como quando Bião diz: *“Considerando os adjetivos espetacular e teatral, vê-se que o primeiro significa o “que fala aos olhos, e se impõe à imaginação.”* (BIÃO, 2009, p.156).

Essa vestimenta da espetacularidade baseada na preocupação com quem o vê, é um grande horizonte para deslumbrar esta pesquisa. Uma vez que transcende os padrões da própria Capoeira se preocupando com a relação da cena - plateia como fundamento da prática.

Este ímpeto em buscar novos horizontes para a pesquisa da cena foi significativo em relação às antropologias e pode ser ampliado com a etnocenologia. Ambas observam as formas ancestrais de espetacularidade e sinalizam lugares da cultura popular como fundadores de fazeres cênicos:

“Buscando os princípios comuns às diversas tradições teatrais, Barba propôs uma noção de técnica extracotidiana do corpo para dar conta das alterações de andar e de equilíbrio corporal dos atores. Suas referências, entre outras, foram os atores e dançarinos Katakali e de Ballet. Para ele, estas técnicas seriam a própria base do teatral. De fato, elas seriam mais, a meu ver, uma das principais referências não somente do espetacular teatral ou coreográfico, mas também do espetacular mais [...] Por outro lado, existe ainda o espetacular de certos rituais religiosos com transe, e onde os “atores” podem até andar sobre as brasas sem queimar os pés. E aqui se abre uma rica via especulativa sobre o que se pode chamar de “estados alterados de consciência” em relação ao teatral e ao espetacular, via esta a se enveredar numa outra ocasião.” (BIAO, 2009, p.158)

De fato, percebem-se lugares acessados na prática do ritual da Capoeira que podem ser assimilados em visões como a de Bião (2009) e encontrar também relatos de estados alterados de consciência na cena do ritual da Capoeira como descrito acima. Estes elementos são constitutivos da possibilidade do estudo destas manifestações em relação a sua espetacularidade e ligação com a cena.

Portanto a busca aqui se aconchega na perspectiva de espetacular abrangida pela etnocenologia e implementada pelas metodologias da etnografia. Estes são alguns dos elementos do discurso da etnocenologia, que nos banha de possibilidades em relação à pesquisa no campo das Artes Cênicas, na busca por elementos de cultura popular.

2.4. Teatralidade para a capoeira na rua

Ao meu ver, não cabe colocar a Capoeira simplesmente em um formato dado por conceitos como o da *teatralidade* e *espetacularidade*. A Capoeira, enquanto manifestação de cena na rua, não precisa da legitimação da academia. Mantém seus rituais e elementos altamente vinculados aos conceitos por elas aceitos e perpetuam o fazer popular. É livre como o vento. Mas precisa ser reconhecida com patamar de conhecimento legítimo da produção popular mestiça.

A teatralidade objetivada para conduzir esta pesquisa é a conceituada nas buscas da etnocenologia. Percebida na observação do fenômeno de uma forma geral, tanto no seu processo de transmissão como no processo de ocupação da rua com a roda. Tem momento de entrada e saída, cortesia ou agressividade, fruto da expressividade do ritual. São lugares de interação em que se pode atrelar a uma

intenção proposital de incorporação de ferramenta cênica no ritual. Como afirma Bião em relação à teatralidade *“Trata-se também do reino das formas de delicadeza e de cortesia (ou ainda, do que as contraria) numa cultura dada. (BIÃO, 1999, p.158).”*

No jogo em que duas ou mais pessoas interagem, levando em conta os capoeiristas, a bateria dos instrumentos e o público, muito pode ser percebido e buscado em relação a teatralidade. No caso compartilharemos do modelo de teatralidade da etnocenologia que pensa a ação dos atores no ritual, identificados nos jogadores em cena na roda.

“Não exatamente mentir, mas, talvez, exacerbar, exprimir de uma maneira eficaz o desejo ou o sentimento que se pretende que o outro compreenda. Então, à condição “liminal” que caracteriza as práticas espetaculares, acrescenta-se uma segunda condição, a dimensão lúdica (Johan Huizinga). O jogo, esta negociação que fundamenta a vida pessoal e social, é outra das características básicas das práticas espetaculares.” (BIÃO, 1999, p.125)

Tratamos, assim, das trocas vividas no ritual da roda dos corpos colocados em jogo. Dotados de múltiplas possibilidades impregnadas do fazer lúdico e com possível ressonância no fazer pessoal e social dos participantes. Mais que isso, a troca do ritual estimula uma prática no jogo com o outro, transformador de si neste processo. *“O comportamento social é necessariamente baseado nisso, que chamo de teatralidade, que é a consciência mais ou menos difusa do olhar do outro, seja para agradar, seja para agredir. Sempre levamos em consideração o outro.”* (BIÃO, 1999, p.146). Surge uma possibilidade na visão de teatralidade e Bião que se estabelece no jogo a partir do olhar do outro, e jogar com isso, num transmutar de seus elementos à vida.

Portanto, a consciência mais ou menos difusa do olhar do outro, nos direciona para percebermos as expressividades que surgem nas gestualidades da troca no jogo da Capoeira. Um estado de consciência que se comunica expressivamente, mas direcionado pela musicalidade e fundamentação dos movimentos, cria uma troca teatralizada com começo, meio e fim. Até um dos dois decidirem dar as mãos ao final do jogo.

O gesto de dar as mãos ao começo e ao final do jogo é expressão de entendimento entre as partes. Teatralização de uma falsa pacificidade nas trocas que a vida e o jogo trará para as relações humanas. Pequenos entrelaçamentos que

busco apontar na pesquisa em Capoeira em seu formato teatralizado de ritual.

“A teatralidade (Evreinoff) e a espetacularidade [...] São noções moles contra os conceitos duros, são noções líquidas, como diz Jean Duvignaud, que permitiriam compreender-se, por exemplo, o Brasil, impermeável que seria aos conceitos duros da tradição sociológica. Para compreender o Brasil seriam úteis noções líquidas, liquefeitas, moles, como também diria Michel Maffesoli.” (BIÃO, 1999, p.128)

Admitindo esse formato na Capoeira busco as “partes moles” desta teatralidade em torno do movimento popular. Observado enquanto produtor de uma espetacularidade e teatralidade relacionada à cena.

2.5. Método para pesquisa etnocenológica

O método utilizado nesta pesquisa é inspirado no método proposto em etnocenologia complementar aos caminhos de etnografia que me apareceram no processo, como busco apresentado anteriormente nesta pesquisa. Bião (1999) traz uma perspectiva radical em relação à pesquisa. Em que o ser torna-se parte do elemento pesquisado, o que o coloca na condição do outro – “o outro está em mim” (BIÃO.1999).

“A perspectiva é a da antropologia clássica, de estudo sistemático e multidisciplinar do homem. Não na forma positiva da “modernidade” colonial-racionalista do progresso. Mas numa forma relativista. A completa objetividade científica é falsa. A subjetividade também. Minha base metodológica é a “trajetividade” (noção de A. Berque): o curto-circuito subjetividade/ objetividade; pois estou implicado como sujeito no objeto de estudo (um grupo de jovens 1968/ 78). Estudo algo que vivi: o “outro” está em mim. Radicalizo o que os etnólogos exigem: que o pesquisador seja, o mais possível, um integrante do grupo social estudado.” (BIÃO, 1999, p.165)

A proposta de pesquisa como um mergulho também me foi instigada por referências da etnografia. Etnocenologia e etnografia complementam uma a outra nesta pesquisa. O mergulho na pesquisa foi documentado e organizado em relatos diários desenvolvidos do período de 2016 a 2018. E, também, em gravações de eventos específicos, além de seis entrevistas direcionadas.

A vivência diária é o que chamo de mergulho, a produção de material físico como vídeos e escritos. Memória de um fazer autêntico moldado no movimento histórico do lugar e produto da iniciativa artística de agentes históricos do movimento negro e da cultura popular local.

Capítulo 3

Capoeira de Mariana - ocupar em resistência

3.1. Mestre Damião

Uma figura a ser estudada, essa a imagem que me vem à cabeça ao encontra Mestre Damião pela primeira vez. Identifico-me de imediato. Suas habilidades me propõem desafios. O ritual que guarda estimula um jogo cênico, intencional, a partir do processo de aprendizado. A roda da rua traz o apelo à memória da trajetória de resistência e violência que venceu, para manter viva a matriz negra na cidade.

Mestre Damião, frequentador de terreiro e cantador de cantigas dos orixás nas rodas na rua, tem seu papel simbólico na memória do fazer negro na cidade. Essa questão segue a força da repressão ideológica, que a sociedade marianense carrega junto aos padrões históricos mantidos. Aqui, na minha visão, os descendentes dos povos escravizados têm pouco ou nenhum apoio para manifestação de suas expressões, para passar sua expansão e visibilidade.

Morador do Santo Antônio, um dos bairros periféricos mais violentos da cidade, “a Prainha”, como é conhecido o bairro, tem o respeito e respeita Damião, por ser ele morador antigo do lugar. Sobrevive na condição de artesão autônomo, sem salário ou qualquer apoio ou incentivo municipal. Carrega no corpo as marcas da sua origem, pele negra e olhar cansado, de quem passou a vida tentando manter a cultura marginalizada como referência de resistência dos seus ancestrais.

Mestre Damião carrega a habilidade de pular em arco com facas, artimanha cênica muito utilizada por capoeiristas de rua antigos em apresentações em praças públicas nos anos 1970 e 1980. Histórias comuns de serem ouvidas nas suas aulas em que miro para encontrar informações.

Ao contar sua vida, no cotidiano das vivências, fala de suas jornadas como caminhoneiro que terminaram só em 2012. Conta como aprendeu com a Capoeira de rua das metrópoles, mergulhando nas rodas de rua em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro, duas cidades de grande referência na sua formação e no seu interesse pela ocupação da rua como a sua ferramenta de resistência e de re-existência.

Em busca por não ser mais um negro sujeito a cultura popular imposta nos padrões da religiosidade cristã, percebe-se um guardião de elementos fundamentais

de sua matriz. Agente efetivo da ocupação do espaço público em militância tradicionalizada no seu ritual. Traz muito forte a lembrança do tempo em que Mestre Paulo Brasa trouxe um fazer da Capoeira que o modificou na forma de viver sua própria cultura.

Essa jornada, com o tempo, mostra-se longa e construtiva, pois carrega a trajetória de luta de um povo e de um homem. Criador de tradição na liberdade do povo de viver a espetacularidade da sua cultura própria. Ocupante da rua para encenar a sua história. Contada com o corpo, busca na corporeidade ancestral do negro capoeira e mantêm os fundamentos vivos do jogo cênico que, daqui em diante, começaremos a desdobrar.

3.2. Os cenários de descobertas

“[...] “mandinga” também se confunde com o termo “malandragem”, neste caso mais relacionado ao disfarce, à sagacidade, à trucagem que faz com que o jogador vença a luta não pela força física, mas pela arte do fingimento, do jogo da enganação.” (DIAS, 2009, p.55)

O que é a Capoeira do Mestre Damião? De onde ela vem? Quais suas contribuições no mundo e nas Artes Cênicas? Essas perguntas me moveram em direção ao mergulho na cultura e na vida social da cidade de Mariana, Minas Gerais. O que incorporou a pesquisa a sensação de submersão no contexto e realidade mística da cidade, tanto com a sua história viva no patrimônio histórico, quanto em Mestre Damião e sua religiosidade, naturalmente envolta em símbolos das religiões de matriz africana (tão carente e obscura na cidade) e na poesia da natureza, mostrada em uma arte singular que se expressa em seu trabalho.

Todas essas atribuições me levam a pensar menos nas considerações em relação à questão cênica de interpretação ou metodologias teatrais e mais na força do ritual ou nos ‘comportamentos espetaculares’. Esses, incrustados em todo o processo da Capoeira do Mestre Damião.

Busco elementos na etnocenologia, este campo realiza a busca de entendimento das manifestações populares espetaculares. E visa à observação e a valorização das suas particularidades enquanto recursos para produção na área das Artes Cênicas.

Neste entendimento, vivo um lugar de registro do fato, mais do que a crítica ao vivido. Onde se presa observar as relevâncias do seu processo como produtor de conhecimento artístico, com o objetivo de contribuir com os estudos das Artes Cênicas em relação à cultura popular brasileira. Fundamentada nas culturas com pouca voz na tradição acadêmica.

Por isso, a aproximação da etnocenologia interessa mais a esta pesquisa do que outras referências de pesquisa em Artes como, por exemplo, a antropologia teatral. Gilberto Icle, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aponta a distinção entre a pesquisa em antropologia teatral e em etnocenologia, que nos permite distinguir o foco dos estudos:

“[...] a própria palavra teatro é substituída em ambos os casos por termos considerados mais adequados: os “comportamentos cênicos” (BARBA, 1993, p.23) são o alvo certo dos estudos chamados Antropologia Teatral, enquanto que os “comportamentos humanos espetaculares organizados” (PRADIER, 1996, p.16) são, por sua vez, o foco de estudo e o objeto de investigação da Etnocenologia.” (ICLE, 2009, p.29)

A busca por um campo de estudos das Artes Cênicas, neste caso, não tenta limitar o entendimento ou simplificá-lo, mas direcioná-lo para uma compreensão mais específica do movimento desenvolvido com a Capoeira do Mestre Damião. Essa experiência é um manancial criativo para seus praticantes que se movimentam remontando um ritual riquíssimo para a experiência do desenvolvimento humano e de construção de corpos cênicos. Esses condicionados pela técnica dos movimentos do Mestre e por sua corporeidade ancestral. Construtor de um corpo de elasticidade complexo e construído em anos de prática. Fruto da troca com grandes capoeiristas que viveram da capoeiragem de rua e exercícios de destreza em praças públicas.

A Capoeira, desenvolvida na Escola Oxalufã, ensinada por Mestre Damião vem de uma estética cênica de ocupação da rua, que acentua suas qualidades em relação à intervenção artística e também se desenha atrelada às questões humanas. Assim, transformações humanas riquíssimas são conquistadas e auxiliam o desenvolvimento da aceitação cultural plural. Bem como de empoderamento pessoal nos caminhos físicos combativos e de equilíbrio psicológico.

As marcantes histórias da ocupação da rua por vezes fizeram com que Damião transmutasse a calma e a técnica em autoproteção para fugir da repressão, principalmente em épocas de ditadura. Essa transmutação é lembrada por Mestre

Damião no dia a dia da vivência em pesquisa. É a violência vivida no processo, seja na truculência policial, seja na disputa imposta por grupos de Capoeira de outras cidades, fator fundamental na busca e construção de um modelo de Capoeira que exalte as qualidades do desenvolvimento humano e coletivo, criando na luta da resistência cultural objetivo fundamental do fazer cotidiano.

Em Paulo Magalhães Filho, capoeirista pesquisador dos conflitos internos da Capoeira Angola, há diferenças de perspectivas em relação à Capoeira praticada por grupos de cidades grandes e do interior. Situação também problematizada no processo de trabalho de Mestre Damião. Para manter suas tradições ligadas à espetacularidade do ritual com foco na expressividade, teve de entrar em disputa física com grupos grandes. Moldados na disputa física e estruturados em cidades grandes buscavam aumentar seus territórios impondo seu formato.

“Nas grandes capitais brasileiras, pode-se praticar capoeira angola ou regional, capoeira contemporânea ou capo-jitsu – no interior só há capoeira, sem alternativas ou opções. Os discursos afrocêntricos e politicamente corretos dos angoleiros poderiam nos levar a associar suas lealdades políticas com países africanos e subdesenvolvidos, e a esperar sua firme presença nestes locais. Ledo engano. A expansão global da capoeira segue a concentração do capital: pode-se encontrar facilmente capoeira angola por toda a Europa e EUA, mas na África e Oriente Médio é como catar agulha no palheiro.” (FILHO, 2012, p.50)

Assim, percebemos o distanciamento de um fazer dos centros e interiores. Em algum momento esses fazeres das cidades grandes, cheios de possibilidades marciais, vem disputar espaço nas cidades de interior.

Estes relatos são comuns no processo de vivência e o Mestre é o informante principal dos entendimentos em torno das violências vividas. Histórias de conflitos entre capoeiristas e policiais na cidade de Mariana podem ser ouvidas de diversas formas com nuances diferentes. A situação de disputa não se deu simplesmente com capoeiristas e grupos em busca de seus territórios, mas também pela marginalização histórica do seu fazer.

Situações essas são relatos da trajetória de um vencedor. Uma memória viva em seus relatos foi quando Mestre Damião teve que combater nove policiais que tentavam agredi-lo. Não se deixou oprimir em seu espaço de ocupação da rua. Quase uma figura mítica no imaginário popular de parte da cidade de Mariana.

Estar em uma cidade pequena do interior de Minas Gerais, com cerca de 60

mil habitantes, a frente de um movimento de apelo à ancestralidade negra, mal vista pela cultura social do lugar. Ao contrário de só criar uma imagem heroica, remontar a conquista de voz do povo cativo, traz a Damião o peso de quem mantém a luta dos ancestrais. Expressão de sua linhagem da Capoeira, trazida por Mestre Paulo Brasa. Mestre Brasa, figura que será melhor referenciada mais adiante, foi de grande importância na formação dos militantes da causa negra na região. Homem que trouxe carga cultural baseada na Capoeira, sempre muito citado por Mestre Damião quando esse fala de sua ancestralidade fundamental.

Com a história de Damião e da Capoeira da região demonstro um histórico recheado de ritos espetaculares a partir da disseminação cultural e ocupação do espaço público, impulsionados pela iniciativa do MNU (mais detalhadas em capítulo específico). Movimento baseado na missão de instrumentalizar os negros da região para usufruir da liberdade tirada de seus ancestrais. Questões muito importantes foram influenciadas pela força da iniciativa deste movimento na região e será descrito em capítulo específico a seguir.

Trazer à luz a figura de um movimento produtor de cultura artística com técnicas específicas, base de um ritual espetacular, é parte da busca de percepção além do 'colonialismo folclórico', limitador das ciências produzidas pelas matrizes oprimidas rotuladas de folclore. Como descrevem Silva e Rosa (2017) ao perceberem o batuque¹³ enquanto vítima de um registro historiográfico. Baseado no privilégio às manifestações de cultura europeia. Comentam como frequentemente os currículos universitários não contemplam sua complexidade e influência na construção cultural, tidos como elementos simples negando, assim, suas complexidades.

Neste raciocínio, as autoras questionam o batuque, enquanto manifestação popular brasileira muito rica, não fazer parte da formação em dança dos bailarinos brasileiros. Colonizados pelos padrões técnicos e doutrinas técnicas europeias como padrão de excelência. Esse questionamento busca a ampliação da visão da produção científico acadêmica formal e traz as "memórias marginais" e as "ritualísticas espetaculares populares" para um lugar de conhecimento palpável.

As culturas marginais foram transformadas em folclore vulgar, seus Mestres em feiticeiros, vadios, donos de um saber que luta não só contra a colonização cultural, mas contra um tempo histórico que não respeita ou se importa com a

¹³ Termo que, no meu entendimento, contempla diversas manifestações dançadas e ritmadas da cultura negra.

ancestralidade e a oralidade, fundamentais nas tradições populares. A aproximação da etnocenologia mostra um campo que busca ampliar a percepção sobre as simplificações desenvolvidas pelas historiografias e produções científicas na área das Artes. Que reafirmam culturas estudadas com perspectivas de espetacularidade nos limites das visões e perspectivas teóricas aceitáveis academicamente.

Pensar o evento popular é romper com a unilateralidade histórica, produtora de conhecimento moldado no pensamento de uma matriz insuficiente para compreender um evento tão magnífico, como é a cultura e a sociedade brasileira. Reivindicamos, assim, o caminho de ampliação da percepção do evento popular enquanto produtor de conhecimento valioso.

Dessa forma, aproximamos do que foi descrito por Adailton Silva Santos (1995), ao desenvolver uma análise da etnocenologia e a ampliação do olhar mais adequado aos fenômenos cênicos em manifestações culturais. Assim, enxergamos e assumimos a infinidade de rituais e possibilidades que a cultura brasileira carrega. Como o objetivo de caminhar e de ampliar o conhecimento científico e encontrar contribuições na cultura popular.

Nesse sentido, elucidam perspectivas que amadureceram esta visão a partir de pesquisas não acadêmicas em direção às grandes referências. E, vislumbra-se, a possibilidade de uma atenção maior nos eventos espetaculares da cultura popular, assim como na memória cotidiana contida no fazer imposto pela condição social e extra cotidiana que se dá nos momentos de folguedo coletivo das culturas ancestrais, encaixando-se nos estudos das etno-ciências.

Estas ferramentas de descrição do evento popular, percebendo-o livre e rico para pesquisa acadêmica, agregam, no caso deste estudo, valor a bagagem e experiência do Mestre de cultura que se forma educador no processo de busca e aceitação da sua ancestralidade oprimida. Carrega a riqueza de uma cultura milenar trazida e transformada na diáspora dos negros escravizados, criadora de vínculos ritualísticos tão fortes, transmitidos na mística da oralidade. Configurando a figura do Mestre em um guardião de conhecimentos valiosíssimos que serão descritos nesta pesquisa.

A Capoeira como manifestação relevante evoca a luta por identidade de um povo condicionado à cultura dominante e proibido de manifestar sua cultura própria. Rico em conhecimentos específicos – percebidos na história dos negros trazidos

para a região de mineração - de etnias específicas, filhos de reinados fortes de África e donos de uma engenharia de escavação não dominada pelos escravizadores.

Negros inteligentíssimos, donos de culturas milenares e ricas em cultura coletiva espetaculares, foram figuras fundamentais na organização da luta histórica de libertação. Como exemplo, temos a narrativa de Chico Rei, negro da região do Congo que liberta a sua corte escravizada e estimula uma das maiores manifestações do sincretismo da nossa cultura com o Congado.

Os aspectos sincretizados, impregnados na manifestação populares, mostram os limites criados pelo sistema ideológico dominante, castrador de ideologias plurais. Ambiente produtor de um cenário em que há aceitação de culturas altamente fundidas aos símbolos da cultura do dominador, baseadas em seus interesses e perpetuador de aceitação de uma ideologia dominante.

A partir da demonstração das marginalizações de padrões culturais vividos em processos históricos específicos, pretende-se conduzir um raciocínio em torno da “luta” intrínseca à Capoeira, assim como em diversas manifestações populares. Luta pela memória popular de símbolos heroicos próprios e memórias desvalorizadas.

Assim como no *batuque*, discutido por Renata de Lima Silva, da Universidade de Goiás e Eloisa Marques Rosa, do Instituto Federal de Brasília. Este *batuque*, visto como ferramenta para arte pelas autoras, amplia as noções sobre Artes da cena e da pesquisa no campo da etnocenologia, inserido pelas autoras na luta enquanto conhecimento valioso nos espaços de produção acadêmica e artística.

Outro exemplo se mostra no resgate dos símbolos ritualísticos da Capoeira em Simões (2006), que percebe às formas de luta intrínsecas aos processos de reafirmação cultural, fazendo uma crítica a negação das produções populares em mais de 500 anos de sobreposição cultural física e ideologicamente violentas.

Portanto, a questão da luta pela sobrevivência de símbolos e características culturais específicas se torna parte importante do caminho em direção à uma perspectiva abrangente de pesquisa das manifestações populares. O formato do fazer estudado aqui traz a força da ‘espetacularidade’ como ferramenta para manutenção de um símbolo da cultura imaterial da cidade. Entendemos está espetacularidade como elemento, proposital, no ritual e no fazer da rua. Baseado numa teatralidade em detrimento da violência, que busca o belo e a elegância para quem o vê e para quem age.

Devido a sua importância fundamental na região, precursor de cultura

imaterial e produtor de um processo específico em uma cidade de mais de 60 mil habitantes¹⁴, uma das regiões do Brasil com maior concentração de negros¹⁵ - carente de entendimento e aceitação da sua cultura própria, Mestre Damião desponta enquanto objeto deste estudo. Podemos analisar, dentro da delimitação que esta pesquisa propõe as relações humanas em luta na cena. Bem como o entendimento das suas dinâmicas e aplicabilidades, observadas e vivenciadas no potencial das experiências desenvolvidas na Escola de Capoeira Oxalufã.

Descrevo as inter-relações com as Artes Cênicas e desenvolvimento humano como parte da bagagem do capoeirista que engana, negaceia, finge, expressa, mandinga. Esses conceitos estão presentes no processo geral observado.

Busco analisar, nas seções e capítulos seguintes, a prática do ritual que se desenha nas circunstâncias que transmutam o fenômeno “cena na rua” (roda tradicional) e “descoberta artística” (formação de um capoeirista na Escola de Capoeira) como partes da formação expressiva e cênica dos envolvidos. Assim, esta pesquisa vislumbra a produtividade inata a quem compreende com mais clareza o processo cheio de entendimentos e superações. Produto da busca pessoal dos integrantes que se formam na salvaguarda de uma referência específica de fazer cultural baseado nos fundamentos percutidos por Mestre Damião.

3.2.1 Capoeira de Mestre Damião

Uma das perspectivas sobre a criação da Capoeira é que ela foi desenvolvida no cativeiro pelo povo “Banto” - linhagem africana que engloba os povos de Angola, Congo e Moçambique. Como descrito por Silva e Rosa (2017) a exploração do açúcar no Nordeste e da mineração nas Minas trouxeram essas linhagens culturais que floresceram em forma única de cultura própria. Processos marginalizados por uma elite mediocrizada pela visão ocidental de mundo e do entendimento de superioridade cultural.

Podemos, com base nisso, entender uma negritude cultural palpável, intrínseca ao processo da Capoeira. Construtora de aceitação e pertencimento em

¹⁴ Disponível em:

<<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=314000&search=%7Cmariana>>. Acesso em: 22/08/17.

¹⁵ Disponível em: <<http://produtos.seade.gov.br/produtos/idr/download/populacao.pdf>>. Acesso em: 22/08/17.

valores, antes negados aos iniciados. Condicionados à padronização educacional de símbolos espetaculares de culturas europeias.

Encontrar na cultura dos ancestrais marginalizados um caminho transformador no entendimento de si e no resguardo da ancestralidade é parte dos objetivos fundamentais da transmissão proposta no processo observado digno de atenção. Em Magalhães Filho(2012) percebemos algumas instituições limitadoras da identificação com essas matrizes:

“Em todas as sociedades a hegemonia é importante, mas no Ocidente há uma maior presença dos “aparelhos privados de hegemonia” ou sociedade civil, como igrejas, imprensa, sindicatos, órgãos de classe e demais formadores da “opinião pública.” (FILHO, 2012, p.54)

Dando medida aos processos de desenvolvimento da Capoeira na região, sigo nas referências históricas e começo conhecer as cidades. Através de entrevistas começo a entender o contexto dos anos 1970 e 1980 nas cidades de Ouro Preto e Mariana. Percebo, através dessa vivência, a perspicácia de alguns poucos que venceram as barreiras do tempo e mantiveram a história de luta germinada no movimento de Capoeira da Escola Oxalufã. Assim, mergulho nos anos 1970, evidenciando o processo na memória desses corpos criadores e receptores das técnicas e dos códigos do passado que se transmuta em espetáculo nas mãos de Mestre Damião.

3.3. Capoeira e Ocupação: uma semente do Mestre Paulo Brasa na região de Vila Rica

“No dia 07 de julho de 1978 foi realizado um ato público contra o racismo nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, reunindo milhares de pessoas que denunciavam a discriminação racial sofrida por quatro garotos do time de voleibol do Clube de Regatas Tietê, e protestavam pela morte de Robson Silveira da Luz nas dependências do 44º Distrito de Guaianazes, resultado de torturas praticadas por policiais e pelas péssimas condições carcerárias no Brasil. Este momento foi o marco para o Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) fundado em 18 de junho de 1978, posteriormente denominado MNU, onde produziu e incentivou no Brasil uma ampla discussão sobre questões raciais do ponto de vista das populações de ascendência africana denominadas povo negro.

Até hoje, o MNU está denunciando as desigualdades raciais, e construindo um projeto político do ponto de vista do povo negro.”¹⁶

Para remontar a trajetória específica, substancialmente oral, conto com a importante presença de Mestre Damião. Numa região tão carente de reconhecimento dos seus Mestres populares, pude viver a experiência de receber fragmentos de memórias em relatos que atravessam o meu cotidiano. A maioria de “pronta entrega” me impossibilita de registrar formalmente, já que é vivida na descoberta. Busco transcrever, então a experiência, o que percebi em minha cartografia pessoal.

A origem da luta de Mestre Damião se encontra na atitude de um militante do movimento negro. Organicamente envolvido pelo Movimento Negro Unificado, Mestre Paulo Brasa busca disseminar a organização da luta do povo negro em diversos lugares do Brasil. Como conta Mestre Batata, também discípulo de Mestre Brasa: “nesse período... ah lá em 1979 ou 1982 mais ou menos, o MNU busca se expandir na luta de direitos raciais no Brasil. Alguns membros saem do Rio de Janeiro, aí que veio o Brasa.”¹⁷.

Mestre Paulo Brasa, homem negro, disseminador da ideologia do coletivo, veio à região de Vila Rica contribuir para a unificação dos negros em luta pelos seus direitos. Propondo instrumentalizá-los a partir de seu acúmulo na luta da negritude com o objetivo de ampliar os horizontes políticos dos negros da cidade. Mestre Brasa utiliza, também, a Capoeira que aprendeu no Rio de Janeiro como instrumentalização da luta pelos seus direitos.

Magalhães Filho (2012), pesquisador do movimento negro no Brasil, exemplifica a importância do movimento no contexto da Bahia:

“Grandes greves voltaram a movimentar os trabalhadores e propiciaram a criação de um partido símbolo do novo sindicalismo deste período. O Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial, posteriormente conhecido como MNU, terá um papel de destaque na formação política de uma nova geração de angoleiros. Uma série de blocos afro é criada neste período, como o Ilê Aiyê (1974), Olodum (1979), Malê Debalê (1980) e Muzenza (1981), promovendo o que Risério (1981) chama de “reafricanização” do carnaval da Bahia. Sob a influência do movimento

¹⁶ Texto retirado do blog oficial do movimento negro unificado. Disponível em: <<http://mnuurio.blogspot.com.br/2013/06/>>. Acesso em: 04/10/2017

¹⁷ Entrevistas recolhidas já citadas e disponibilizadas na internet. Disponível em: <<https://soundcloud.com/gabriel-cafuzo-pereira/entrevista-marcia-valadares-03>>. Entrevista obtida via registro de áudio de 03/04/2017

“blackpower”, do reggae e da filosofia rastafári, aliados à profundamente arraigada religiosidade afro brasileira, os valores culturais negros e a estética de matriz africana passam a ser revalorizadas pela juventude colorida.” (FILHO, 2012, p.104)

Esse formato e força de organização foram relatados na entrevista de Márcia Valadares¹⁸. Márcia Valadares, mulher negra, empoderada, recebeu os estímulos desse empoderamento na formação da Capoeira com Mestre Brasa. Márcia é parte de importantes vitórias para o povo negro da cidade, em busca de igualdade de oportunidades. Como, por exemplo, a criação do Fórum da Igualdade Racial de Ouro Preto (FIROP), órgão de conselho público para garantia de interesses mais abrangentes e, também, a luta pela garantia do sistema de cotas¹⁹ da UFOP.

Márcia admite “a importância do movimento no seu crescimento enquanto militante da causa negra” e relata sua vivência em palavras emocionadas, em que relembra tantos outros nomes de ouro-pretanos sujeitos desse processo. “Mestre Batata, Mestre Damião [...] *ahh... também tinha a Marlene que também tinha um caso com Brasa. E a maioria se perderam nas drogas, e álcool.*”. Sendo assim, Valadares é uma das poucas pessoas, ainda vivas, que presenciaram esse período inicial de empoderamento do negro na região de Mariana, testemunha da importância desse processo para a cidade e para sua própria vida.

Muito das vivências dos entrevistados com Mestre Brasa podem ser expressos nas entrevistas. Mas, fundamentalmente, na atitude de vida que criou seres profundamente engajados. Tornaram-se agentes históricos de manutenção destes ideais em campos diferenciados, Valadares, com ação voltada para o espaço político da região, e Damião voltado a um fazer da Capoeira expressiva na busca do espetacular. Ambos em direção às suas releituras dos ideais trazidos por Mestre Paulo Brasa.

Na bagagem de Mestre Paulo Brasa está sua trajetória com a Capoeira, pois esse descendente da linhagem de Mestre Caiçara. Torna-se Mestre de uma cultura popular, até então desconhecida na cidade, de maneira organizada. Seu discurso, engajado na luta contra a violência histórica sofrida pela população negra e

¹⁸ Disponível em: <<https://soundcloud.com/gabriel-cafuzo-pereira/entrevista-marcia-valadares-03>>. Entrevista concedida em 03/04/2017.

¹⁹ O sistema de Cotas em questão é uma política pública que visa garantir o acesso de determinados grupos, historicamente marginalizados em uma sociedade desigual, ao ensino público superior gratuito e de qualidade.

periférica, ativava entendimentos libertadores. As ações, carregadas pela história do lamento do cativo – no cantar e no convocar os negros – tornavam-se ferramenta para o direcionamento engajado dos participantes.

Mestre Brasa é, também, influenciador da compreensão da ocupação dos espaços públicos, como a própria rua, em reexistência da cultura negra. Sendo assim, Brasa aliado à disposição de alguns meninos perspicazes e muito carentes, mantinham a busca pela Capoeira. Fizeram, então, prosperar os primeiros movimentos organizados de Capoeira na região de Ouro Preto.

Mestre Damião, guardião da Capoeira semeada nesse processo, propôs os ensinamentos direcionados à formação de empoderamento cultural. Empoderamento esse engajado de limites extensos e características de teatralidade no fazer do seu jogo.

Havia características claramente inovadoras no processo de Brasa. Uma demonstração está na ruptura da hierarquia. Característica essa muito lembrada pelos envolvidos e, totalmente, fora do formato contemporâneo das escolas de Capoeira, pois nessas, todos podiam ensinar, todos podiam passar o que aprenderam. Assim, molda-se um formato de inovação no fazer estimulado pela atenção ao fazer na rua, como militância da memória do povo oprimido.

A memória da Capoeira em Vila Rica estimulado por Brasa se sustenta como marco no desenvolvimento da Capoeira na cidade e na região. Igualmente na metrópole de Belo Horizonte como nos conta Melo (2013):

“A participação de alguns capoeiras migrantes e viajantes que chegavam nas rodas de rua exemplifica a situação de alguns sujeitos que tiveram uma passagem temporária pela cidade e se envolveram com os capoeiras de rua. Entre os mestres que passaram de forma temporária ou eventual pelas rodas de rua, foram citados os mestres Cobra Mansa, Lencinho, Da Silva, Explosivo, Miro, Asa, Branca, Paulo Brasa, Macaco Preto, Macaco Branco, Cebolinha, Rogério, Jurandir, entre tantos outros que, em alguns casos, não houve nem mesmo tempo de identificar a procedência do viajante, [...]” (MELO, 2013, p.117)

Os relatos cotidianos de Mestre Damião mostram como o “sistema de Brasa”, semeado intencionalmente na auto-organização pouco hierárquica, objetivaram o empoderamento e o crescimento no entendimento da cultura própria coletiva. Mestre Damião ao nos contar, durante suas aulas, que “Brasa não formava ninguém”, evidencia um formato de Capoeira distinto da maioria. Que, hegemonicamente,

possuem formaturas e graduações. Magalhães nos ajuda entender um pouco como se desenvolveu essa questão no processo histórico da Capoeira:

“Em 1972, uma portaria do MEC reconheceu oficialmente a capoeira como esporte. A capoeira foi vinculada então “à Confederação Brasileira de Pugilismo que, através de seu Departamento Especial de Capoeira, instituiu um regulamento técnico para ela que deveria entrar em vigor em 1o de janeiro de 1973. O primeiro presidente do Departamento de Capoeira da CBP foi um militar, o General Eurico de Andrade Neves Filho” (FONSECA, V.,2009). Desde a sua fundação a Confederação mirava a capoeira, como deduz-se do artigo 3 do seu estatuto: “Entendem-se por pugilismo todos os desportos praticados em ringues, tais como boxe, jiu-jitsu, catch-as-catch-can. Lutas: livre, romana e brasileira (capoeira)” (SOARES e ABREU). A CBP estabelece então um sistema oficial de graduações, baseado na bandeira do Brasil.” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p.93)

Pensar a Capoeira simplesmente como um sistema de luta não era a intenção do movimento iniciado por Mestre Brasa, uma vez que esse organizava e produzia um fazer cultural sem hierarquia padronizada pelo sistema. Havia uma instrumentalização técnica da Capoeira adequada ao espetáculo. A musicalidade e a expressividade, aliados às acrobacias da rua, foram ferramentas fortes neste processo. A questão da cena na rua e a possibilidade de seu sustento a partir dela foram fatores fundamentais na vida de Mestre Damião.

A Capoeira era organizada em formato transmitido com origem nos modelos desenvolvidos por antigos Mestres na Bahia e Rio de Janeiro. Tendo como característica a pouca hierarquização e a vivência com a ancestralidade, configurando uma cadeia de modelos específicos de ritualística ainda obscura na sua totalidade. A distância que Brasa manteve da região após sua saída em 1985 deixou pouco entendimento de sua linhagem. Apesar disso percebemos, na região, um formato de transmissão da Capoeira original e engajado na busca de espaço público para incentivo à luta. Porém pouco ligado às formatações padrões dos grupos contemporâneos de Capoeira em diversas questões.

As cidades de Ouro Preto e Mariana, duas partes de uma mesma cadeia de montanhas, trazem em si a arquitetura da opressão escravista. Além da imponência católica com seus monumentos e igrejas muito bem pensados para a manutenção de uma ideologia de dominação. Toda essa dominação não é só física, mas psicossocial. O que dificulta as pessoas vivenciarem e aceitarem às manifestações de suas matrizes oprimidas.

A forte cultura barroca criou uma grande massa de pessoas negras enquanto símbolos sincretizados, referenciadas na aceitação do padrão colonizador. Nesse sentido, a guinada no movimento negro de Ouro Preto foi importantíssima e se desdobrou em outros projetos de conquistas da comunidade negra da região.

Os Mestres que deram continuidade a Capoeira não são os únicos que fundamentaram a representatividade do papel de Brasa e sua luta. Há, como já apontado no relato de Márcia Valadares, contribuições valiosíssimas em campos políticos institucionais. Os trabalhos base, desenvolvidos no processo para o empoderamento especificamente dos negros, conseguiram se manter com mais clareza nas figuras de Damião e Márcia. Ambos se referenciam à ancestralidade como o principal motor de construção de seus empoderamentos críticos. Baseiam, sempre, suas ações nos formatos do movimento pouco hierarquizado e mergulhado em uma simpatia pela rua.

A Capoeira não pode ser negada em sua questão de luta física estimulada por grupos embasados nesse fim, fruto de linhagens diversas propositoras de sentidos infinitos na transmissão e condução do ritual. Nesse sentido, não se pode negar também as referências de transmissão moldadas na teatralidade da corporeidade ancestral.

O que se estabelece nesse contexto de formatos diferenciados é um conflito que direciona o distanciamento de grupos e entendimentos do que é a Capoeira e seus elementos, ao isolar perspectivas e, por vezes, supervalorizar umas sobre as outras. Magalhães Filho traz uma discussão que pode nos ajudar a perceber uma intriga nos formatos de Capoeira.

“Embora os argumentos que apareçam na imprensa sejam semelhantes aos de Waldeloir Rego, preocupado com a folclorização da indústria turística, os defensores da capoeira esporte, responsáveis por uma tentativa de transformação muito mais profunda, já em curso, hegemonizaram o debate. Não é à toa: além das grandes diferenças sociais entre os praticantes das duas vertentes da capoeira (visto que a regional sempre teve forte presença entre universitários de classe média, e tinha, portanto, inúmeros acadêmicos em seu bojo) a capoeira angola neste período era comumente classificada como folclore, com todas as implicações pejorativas que o conceito traz.” (FILHO, 2012, p.97)

A forma esportiva de Capoeira com caráter “marcializado” foi fruto dos anos 1930 e fundamental para aceitação da manifestação pelo poder público no governo

de Getúlio Vargas. Já que foi incorporada como parte de suas políticas populistas e de criação de símbolos nacionais.

“A constituição dos estilos modernos começou mesmo na década de 1930. Manoel dos Reis Machado (1900-1974), o Mestre Bimba, vendo a frequente derrota de capoeiras amadores frente aos instrutores de jiu-jitsu, decidiu romper com a forma de capoeira existente em Salvador (Bahia), que considerava pouco eficiente, e criou um estilo que inicialmente denominou ‘luta regional baiana’ – mais tarde chamado apenas de capoeira Regional. A inovação fundamental de Bimba foi transformar a capoeira de uma prática ocasional, informal, de rua, em um treino sistemático na ‘academia’. Ele criou não apenas uma didática de ensino para o seu estilo (como as famosas cinco sequências de golpes e defesas), mas também introduziu elementos novos no ritual da capoeira, como o exame de admissão, o batizado com entrega de lenços, a formatura e o curso de especialização, inspirados em rituais acadêmicos ou em outras artes marciais modernizadas.” (PECANHAASSUNCÃO, 2015, p.25)

Teve ampla divulgação como esporte nacional como a manifestação transmutada em modelo menos complexo na relação com a matriz. Fazia pouca manutenção dos símbolos como a teatralidade do ritual, a corporeidade ancestral e elementos de musicalidade e ritualística.

Intencionalmente se moldou um formato específico de fazer o espetáculo da roda. Por vezes em disputa física, por vezes em demonstrações de acrobacias. Pouco traz da corporeidade ancestral, um dos fundamentos da transmissão nos ensinamentos de Mestre Damião. Essa corporeidade ancestral, observada ao longo desta pesquisa, é carregada de características cênicas e de resistência.

A dificuldade em manter e explorar com mais tranquilidade as perspectivas cênica e de teatralidade nestes grupos trouxeram conflitos com outros grupos. O que tornou as rodas lugares de disputa.

Grupos grandes de Capoeira, com sedes em capitais e com bagagens de outros lugares, quiseram tomar espaço na cidade na disputa física com Damião e seus alunos. Atribuindo valor ao fator de resistência do processo e mantendo as características próprias do processo desenvolvido na cidade.

Assim, de forma às vezes combativa e às vezes diplomática, manteve-se uma batalha de resistência cultural. Um broto muito importante semeado no processo de Paulo Brasa e do MNU. Produtor de uma perspectiva de Capoeira carregada de espetaculares, seja no desenvolvimento humano, seja no ritual tradicional que propõe a teatralidade como fundamental para cena na fuga da violência.

Poderíamos nos aprofundar nas questões em torno do movimento negro, ou mesmo nos conflitos entre vertentes de Capoeira. Porém preferimos olhar as contribuições para o campo que os ensinamentos de Mestre Damião carregam. E constamos a grande perspectiva militante no fazer cultural carregado da influência de Mestre Paulo Brasa.

3.4 Encontro com Paulo Brasa e a desorientação

No dia 20 de janeiro de 2018, realizamos a festa de aniversário da Escola de Capoeira Oxalufã, criada por Mestre Damião. Mesma ocasião das graduações do ano anterior. Este ano, com o sentido específico e especial de referenciar a ancestralidade da Escola, trouxemos Mestre Paulo Brasa. Brasa vive em Mato Grosso do Sul e, por opção, afastado dos movimentos de Capoeira de uma forma geral.

No dia 16 já estava em solo mineiro e fui, com Damião e seu filho, buscá-lo na rodoviária de Belo Horizonte. Presencio o emocionante reencontro de Brasa e Damião depois de mais de 30 anos de distância. Vejo um homem de 69 anos com uma aparência jovial, a respeito do evento. Banhando-me de histórias de vida e Capoeira, muitas ao encontro do que imaginava por descobertas na pesquisa. Também encontro Outro ponto perceptível é uma desorientação por parte do Brasa no que se refere a diversas cristalizações de entendimentos sobre a própria Capoeira.

Transmitiu, logo nos primeiros diálogos, a alegria em redescobrir o processo que havia iniciado. Mostrou-se surpreso pela força e tamanho do que suas ações proporcionaram. Mesmo tendo vivido em muitos outros lugares, nunca fez outro trabalho com a Capoeira como o que fez na região de Ouro Preto.

Instigou a pensar as formatações contemporâneas da Capoeira e o seu lugar na realidade do fazer ancestral. Logo de início, instaurou-me inquietações que reverberarão pela minha vida. Como, por exemplo, ao indicar ser um crítico ativo das razões impostas pela sociedade e pelo mercado da Capoeira. Pontuando, assim, o motivo de sua distância da Capoeira, uma vez que a prática dessa atualmente está se respaldando no mercado como mediador das relações dentro do processo.

Por outro lado, trouxe a riqueza de quem viveu os processos mais precários

da Capoeira, em que se fazia e aprendia como podia, na busca pessoal pela proximidade com os antigos; relatando a importância de participar dos grupos folclóricos – propositores de espaços artísticos de desenvolvimento da Capoeira.

O lado artístico e expressivo do fazer da Capoeira, estimulado por estes espaços, faz dos conhecimentos, que Brasa trouxe para esta região, uma vertente única. E traz clareza do seu interesse em criar um processo na rua, como um espaço cênico de ocupação, ainda intrínseco no que Damião carrega.

Com a vinda de Mestre Brasa consigo compreender melhor a perspectiva de fazer Capoeira ligada às artes e ao espetáculo. Fundamentada em um ancestral crítico ao movimento ortodoxo das escolas de Capoeiras, que criam verdades ligadas aos interesses próprios e de mercado. A contribuição da sua personalidade de fazer Capoeira está viva no processo desenvolvido por Mestre Damião. Umbilicalmente baseada na espetacularidade, na ocupação e ritualística do fazer na rua.

Capítulo 4

Estudos da Capoeira do Mestre Damião I

“[...] a capoeira está dividida em três partes, a primeira é a comum, é esta que vê o público, a segunda e a terceira, são reservadas no eu de quem aprendeu, e é reservada com segredo, e depende de tempo para aprender” (MAGALHÃES FILHO, 2012, p.73)

4.1. Capoeira e a Performance

Como já descrito, o aprendizado da Capoeira para Damião não é simplesmente relacional a qualquer outro processo de formação na Capoeira. Seu aprendizado vem de uma “não formação” específica, que busca ocupar a rua com o movimento da Capoeira. E nos mostra um formato de apresentação ligado à performatividade.

Podemos perceber a performatividade que a Capoeira carrega quando levada como roda para a rua. Ao visualizarmos seus participantes agindo em conjunto na construção de um espaço ritual de cena, e não de disputa física simplesmente, percebemos sua performatividade. Ao agirem em performance coletiva com sentidos diversos, direcionados pela luta de ocupação de um saber também artístico marginalizado.

A direção de uma relação performance de ocupação e resistência na Capoeira de rua de Mariana, Minas Gerais, propõe um ambiente cênico de improviso corporal e musical. Ocupando o espaço público em ato de resistência e criando, assim, uma perspectiva performativa legítima. Esta ocupação do espaço público, feita pela Capoeira, é uma ocupação cênica/perfomática por excelência. Como demonstra YiftahPeled:

“Podemos analisar a capoeira sob o ponto de vista dos estudos de performance quando observamos como os participantes na roda de capoeira agem e executam ações que têm a intenção de causar efeitos em outros. Outro foco para observar é como as relações entre os participantes do jogo da capoeira se desenvolvem e qual o nível de intensidade em que tais relações se desenrolam. [...]. Na capoeira, durante o jogo do par dentro da roda, estabelece-se uma relação intensa de performance. Essa contém uma ação de performance básica: através da realização de gestos corporais, cada um dos jogadores influencia diretamente a forma que o outro jogador se movimenta. Essas influências mútuas, por sua

característica de “perguntas e respostas” contínuas, criam uma dinâmica, que se dá principalmente pelo aspecto circular dos movimentos e pela forma de diálogo de performance que dita fluências do jogo.” (PELED, 2009, p.3).

Nesse entendimento o ritual se transmuta num momento cênico único, num jogo de improviso baseado na corporeidade e elementos de ancestralidade que ditam a fluência das ações e intensidade dos ânimos. Esses elementos são agressivos ou brandos, mas fora de um formato de combate marcial no processo estudado.

A Capoeira, seus jogos cênicos, musicais e seus fundamentos nas suas qualidades teatrais, em contrapartida a modelos esportivos ou marcializados, especificamente em Mariana, tem relevância quando partimos da sua matriz fundamental. Essa matriz é herança da mineração escrava, da cultura negra – base de grande parte da riqueza cultural Brasileira – fruto da auto realização mestiça em meio a opressão escravista.

“Descendentes de escravos e de senhores de escravos seremos sempre servos da malignidade destilada e instalada em nós, tanto pelo sentimento da dor intencionalmente produzida para doer mais, quanto pelo exercício da brutalidade sobre homens, sobre mulheres, sobre crianças convertidas em pasto de nossa fúria.” (RIBEIRO, 2002, p.120).

As construções do pós-escravidão transmutam o descendente de uma matriz específica em ideologia condicionadora estereotipada e sua marginalização. “O *“vadio” foi outra figura marginal nesta sociedade. O conceito englobava vagamente os homens livres pobres sem ocupação permanente*” (WEHKING, 1999, p.323). A figura do “vadio”, desenhada no imaginário social, permanece e cria a marginalização de um povo específico, seja no jeito de andar, falar ou ser.

Nesse sentido, em Mariana, a religiosidade cristã molda uma aceitação social limitada. Padronizada em símbolos barrocos e aliada ao evento da ditadura teve força de marginalização à Capoeira de resistência na ocupação da rua.

Damião conta dos *sarrafos* (pedaços de pau) que os *samango* (policiais) traziam para acabar com a Capoeira na praça. Como quem se lembra de momentos muito duros e suas sofridas perdas físicas em relação ao fazer na rua, descritos na sua fala limitada.

Sobre o período de ditadura, Damião conta que acumulou diversos prejuízos físicos no confronto com aqueles que queriam classificá-lo como “vadio”. Esse termo é presente na lei (dos tempos do Brasil Império) de proibição dos capoeiras e continuou no imaginário do poder coercitivo do Estado. Chamo essa memória de *resistência* no processo como um todo, mas principalmente em ocupar a rua.

Não se pode negar a perversidade da história do cativo no Brasil e seus aparatos ideológicos, como a religiosidade, promotores de uma aceitação do contexto desumano. Sua herança se instala na educação impregnada de vícios que empobrecem o entendimento de ferramentas populares e cria uma aceitação social limitada à aceitação religiosa específica de massa.

Neste processo, percebo a ignorância da religiosidade brasileira em relação às próprias questões de brasilidade. Muitos relatos de Mestre Damião demonstram a intolerância religiosa com manifestações de matrizes negras e mestiças numa cidade predominantemente negra.

Assim, a ocupação tem características claras de resistência de uma cultura marginalizada, composta de fundamentos que justificam os estudos dos elementos intrínsecos a ritualística. A exemplo disso, para ocupar a rua com a roda levamos os instrumentos que constroem o que chamamos de ‘bateria’. Os instrumentos são alinhados em uma ordem para condicionar um espaço de jogo cênico. Esse formato e questões específicas da musicalidade estarão mais bem elucidados ao longo dessa dissertação.

O número de instrumentos utilizados no ritual de Damião pode ser encontrado em alguns modelos de bateria de Capoeira como a de Mestre Pastinha, Mestre Ananias, Mestre Paulo dos Anjos - grandes referências da Capoeira. Mesmo ao lado de outros mais robustos o instrumento que predomina o comando do ritual é o berimbau mais grave, o “Gunga”.

Os berimbaus são denominados de *Gunga*, *médio* e *viola* e se diferenciam em seus toques: grave, médio e agudo, respectivamente. É o mais grave a ferramenta de Mestre Damião, pois é hierarquicamente posicionado. Devido a sua história ensina, também, o toque e o canto.

Para contribuições na área das Artes Cênicas, nesse sentido, Simões (2006) descreve sobre a hierarquia que perpassa pela importância da experiência na manutenção de sua resistência. A hierarquia está posta nos instrumentos e em suas

posições, assim como nos ancestrais que assumem a posição de tocadores e transmissores de conhecimento.

“A música na capoeira angola é uma linguagem que organiza os códigos de conduta, orientando, por sua vez, as atitudes dos (as) capoeiras no ritual da roda. Há uma hierarquia na disposição dos instrumentos musicais e de seus respectivos tocadores.” (SIMÕES, 2010, p.146).

Esta condição de manuseio do *Gunga*, como ferramenta de condicionamento do ritual e do entendimento sobre o processo, não é integralmente aplicada ao Mestre Damião. Em alguns momentos ele delega a alguém a função de tocador e condutor do ritual. Assim, em alguns momentos, o tocador do berimbau abaixa o instrumento em meio ao jogo para condicionar algum entendimento ou modificar o toque e tipo de jogo. A ocupação é composta por vários signos e elementos que instigam estudos das suas potencialidades em diversos níveis de entendimento.

A pesquisa da performatividade da Capoeira, que ocupa a rua com a roda, traz questionamentos em torno dos elementos musicais. Além de instigar pesquisas em torno do jogo cênico: transmuta o espectador em participante a partir da musicalidade; dispõe de elementos, como “pergunta e resposta” – criadores de uma dinâmica de interação coletiva. Essa interação tira o espectador do seu lugar de observador e o coloca como agente principal da ação, já que o estimula a participar do jogo, a partir da musicalidade.

A performance da Capoeira ocupa o espaço público como ato de resistência. Traz aspectos que foram “higienizados”, em momentos históricos, por legislações com clara intenção de marginalização da cultura específica por uma ideologia e, em outros momentos, reprimida à força da lei. A marginalização conduzida por ideologias dominantes é resultado da luta de classes construída no processo de dominação de uma classe sobre outra e que tem a característica intrínseca de esconder esta luta, como descrito por Marilena Chauí (2004):

“A divisão social do trabalho, ao separar os homens em proprietários e não proprietários, dá aos primeiros poder sobre os segundos. Estes são explorados economicamente e dominados politicamente. Estamos diante de classes sociais e da dominação de uma classe por outra. Ora a classe que explora economicamente só poderá manter seus privilégios se dominar politicamente e, portanto, se dispuser de instrumentos para essa dominação. Estes elementos são dois o Estado e a ideologia.” (CHAUI, 2004, p.82).

A Capoeira na rua constrói uma ressonância coletiva no conflito de classes e propõe um ambiente social com a performance. Um espaço de encontro entre os agentes sociais diversos, em um evento público e participativo, funde-se construindo um ambiente ritual de intercomunicação da cultura marginalizada com as mais diversas condições sociais.

A ocupação de resistência feita por Mestre Damião possui teatralidade que, de alguma forma, pode ser pensada como a descrita no trecho:

“Para Barthes, para Dort, a teatralidade é aquilo que permite pensar o teatro não sem o texto, mas, de modo recorrente, a partir de sua realização ou seu devir cênico. Vontade de voltar ao *hic et nunc* da representação e de reinstalar o teatro em sua dimensão propriamente cênica, depois de muitos séculos de subserviência à literatura. [...]” (SARRAZAC, 2013, p.65)

Assim, Sarrazac (2013) ressalta o fazer em teatralidade como essência fundamental do teatro. Aqui, assemelhada à busca do fazer na rua do ritual de Mestre Damião, podemos perceber a teatralidade intrínseca e intencional no fazer. E que, contudo, não intenta ser arte teatral, visto que continua com sua ligação à ancestralidade ritual, ainda que imbricada de intencionalidade interiorizada na busca de uma performatividade teatralizada.

Assim, o fingimento e a malemolência do corpo - que vai a um lado, mas não vai – são elementares na construção da cena em que o improvável pode se estabelecer. O “*sim, sim, sim ou não, não, não*”, trecho de música domínio público, aciona o infinito de possibilidades que o jogo estabelece quando se encena. Na roda se joga/ dança/ e interpreta também com o sorriso. Esse fingimento é estímulo expressivo que transmuta o que se sente e o que se expressa no jogo. É ter de demonstrar o que, por vezes, não será sentido na busca do jogo expressivo que a Capoeira de Damião propõe aos seus participantes.



Figura 15: Capoeira expressiva. Ana Luíza Mendes.

Na imagem acima é possível perceber a expressividade que o olhar e o sorriso carregam em cena. São os olhares e os sorrisos a busca pelo diálogo. Diálogo esse, parte fundamental do jogo cênico proposto no processo observado.

Começa-se o jogo com a cabeça no chão. Preceito para quem agradece aos ancestrais que estão ali, manifestos na conjunção dos símbolos do ritual. Encena-se o respeito ao ritual e à ancestralidade que condicionou a memória do fazer ritual. Isso, enquanto parte da ocupação de resistência, leva símbolos da oralidade e gestualidade cultural africana para entendimento popular. Ocupa com a intenção de transmutar o ambiente e ressignificá-lo, manifestado pela simbologia negada e marginalizada no cotidiano comum.



Figura 16: Pé do berimbau. Ana Luiza Mendes.

Ao perceber palavras e fazeres, como o agradecimento aos ancestrais, geramos entendimento e possibilidades construtivas de produção do conhecimento. O agradecimento aos ancestrais é um dentre inúmeros exemplos propostos neste modelo de fazer. Outros exemplos seriam as *chamadas* (teste de conhecimento no meio do jogo); o *apanhar laranja no chão*; *tico tico* (jogo onde se pega uma nota de dinheiro com a boca no chão) e, tantos outros que assim como esses, serão ainda especificados.

4.2. Fundamentos da cultura popular de resistência observada

Como imaginar a cultura de um povo, tão diverso como o nosso, sem perceber a importância de seu saber popular? Sua pedagogia moldada em suas matrizes e sua transmissão, ligados à cultura oral, são referenciadas na comunidade, na circularidade e no 'negaceio' ou 'dissimulação'. A cultura popular viveu a sua construção limitada pelos padrões culturais impostos pela cultura dominante. Que,

em alguns momentos, tirou a sua humanidade. A condição do cativo lhe atribuiu a ferramenta da falsidade ou fingimento, que escondem seus verdadeiros fundamentos e objetivos, como nos orixás nas figuras dos santos católicos. Arsenal valioso é desenvolvido na arte do fingimento, amarrada ao jogo dos antigos Bantu²⁰. O *fingimento* se transforma em ferramenta de libertação humana e, também, filosofia de vida.

“*Estamos a todo momento em jogo*”, essa é a lição inicial citada nas vivências com o Mestre. E que nos encaminha para a realidade do cotidiano, em que é transmitida à percepção pessoal a segurança de conseguir “jogar” com as situações. Faz-se, dessa forma, da roda da vida um campo de mandinga (espaço místico Capoeira). A proposta para a fruição de atitudes, num fluxo de pergunta - resposta, nos quais os equilíbrios físicos e emocionais são postos à prova.

Começamos, assim, a pensar na relação direta do desenvolvimento humano com a prática da Capoeira. Já que essa prática é carregada de valores positivos para uma relação pessoal com os desafios do cotidiano.

A perspectiva do jogo constante e a relação com a cadência das atitudes e movimentos são estimuladas no treino físico, fundamental para a criação de força e resistência. Muito pouco baseado numa força física exacerbada, mas numa força natural, que simplesmente tenha controle sobre seu próprio peso e corpo, que remetem à consciência corporal de quem a pratica.

O próprio corpo se torna oponente na busca do controle físico que possibilite a segurança necessária para se desenvolver no jogo. A partir das movimentações, treinadas na técnica da Capoeira, esses limites se expandem e o sofrimento se torna entendimento. A corporeidade ligada ao modelo ancestral e intencional vai se manifestando no entendimento do corpo, em sua consciência corporal.

²⁰ O povo Bantu da região de Angola na África, em sua cultura traz um ritual de passagem chamado “N’golo” ou “Dança da Zebra”, onde dois jovens garotos disputam, em um jogo de pernadas e cabeçadas, a mão de jovens garotas da aldeia, o jogo muito se assemelha com a capoeira, em suas movimentações e no fato de ser estimulado por uma musicalidade, utilizando de coices e cabeçadas como as zebras em luta, e algumas vertentes da capoeira, principalmente as ligadas as matrizes da capoeira angola. Entendem como uma matriz fundamental para o desenvolvimento da capoeira no Brasil. (Entendimento do Autor através da oralidade.). Mais referencias em: PECANHA, C. F.; ASSUNCAO, D. M. R. Da senzala à academia: a diversificação da capoeira. *Ciência hoje*, v. 56, p. 24-29, 2015.

A dinâmica do jogo, em que as respostas não bloqueiam, mas fluem com as movimentações, orienta a educação física, mental, emocional e de respeito. A troca proposta pelos jogadores transmuta o desafio em uma aceitação dissimulada pela busca de surpreender o outro. Atitudes cênicas são estimuladas e a movimentação pode ser adequada às intenções expressivas que cada troca pode inspirar.

O combate fica sempre em segundo plano. Busca-se fluir o jogo com elegância, com o objetivo de entender o peso histórico da representação, intrínseca ao jogo de Capoeira. São essas percepções que busco expressar sobre os ensinamentos que relato. Nas aulas de Mestre Damião ele revive fundamentos ancestrais da ritualística da formação de um capoeirista, que entende as mandingas e linguagens dos antigos.

A relação humana da transmissão oral busca conhecer as pessoas e entendê-las no seu tempo. Contar-lhes as *estórias* transmissoras de conhecimento – fundamento ancestral – criam um campo de interesse na transformação humana e entendimento pessoal em relação às matrizes do povo e da Capoeira, oprimidas historicamente e intencionalmente trabalhados.

Aceitar a própria cultura, mestiça e muito rica de pesares, é um processo. Essa precisa ser trabalhado como caminho de aproximação e entendimento do outro que vive tais experiências, cotidianamente, no corpo e na vida na transmissão dessas ciências.

4.3. A Musicalidade

“Cantamos pra ser livres...lêê”²¹

A musicalidade é parte fundamental no ritual da Capoeira. Ritmista e orientadora, a partir dos comandos instituídos pelo ancestral, é referência para uma construção digna de representar a manifestação do passado com autenticidade que remonta a luta histórica dos seus ancestrais. Ela é compreendida e direcionada pela ferramenta de perpetuação da história oral.

²¹ Depoimento de mestre Damião antes de cantar um corrido. Disponível em: <https://soundcloud.com/thiagopb-1/oxalufa-com-mestre-damiao-mariana-mg-3>. Acesso em: 25/02/18.

A musicalidade cantada no ritual se divide em métricas, *ladainha*, *lamento*, *louvação* e *corridos*. Ferramentas para a transmissão oral de conhecimentos vivenciados diariamente nos treinos criam um conjunto infinito de possibilidades de entendimento do passado. Ao transmutar situações, dimensões e a ritualística, tenta-se reproduzir sua imitação do rito de luta ancestral fundamentado na musicalidade. Cada métrica de canto traz sua especificidade ligada ao seu lugar no ritual. E cada ritual traz uma interpretação específica intrínseca a sua linhagem que se orienta a partir do saber do pilar precursor do modelo seguido pela Escola. O que evidencia a importância da ancestralidade.

Ao traduzir a visão desenvolvida na Escola de Mestre Damião, em relação a cada métrica de canto, demonstro a noção de uma linhagem específica, diretamente ligada à ancestralidade própria, única no processo de desenvolvimento da Capoeira mineira com particularidades virtuosas para a ocupação da rua no ritual espetacular.

A *ladainha*, métrica realizada no momento inicial do ritual da Capoeira, é carga de ensinamento e um apanhado de saberes cantados sobre a Capoeira e seu povo. Pode-se falar de proteção espiritual, quando se fala do divino, como quem pede ou reza, agradece ou intervém. Pode contar uma situação adversa vivida por antigo capoeirista. Podem, também, dizer das artimanhas e mandingas do ancestral, das questões do tempo histórico e da relação com cativo. Referenciar momentos e vivências que só o povo que viveu essa experiência tem propriedade para relatar. O que faz das *ladainhas* ferramentas de memória, resistentes ao tempo e com força de transmissão.

Constrói-se, assim, no cantarolar da *ladainha*, uma trama de ideias que correspondem a um tema. Como exemplo temos o tema *valentão* com a história de Vilela²²:

Meu senhor peço licença
Pra contar uma história
Do valente Vilela
Trago sempre na memória
Ele cantou quinze anos
Sempre a canção da vitória.
Ali tinha um capitão
Um sujeito muito ousado
Disse eu vou na Serra Torta
Trago Vilela amarrado.
No outro dia bem cedo

²² Vilela é um dos ancestrais tido como valentão da Bahia que foi imortalizado na cultura popular com essa *ladainha*.

Marcharam para o lugar
Onde morava Vilela
O povo foi ensinar
Chegou lá o capitão
Mandou a casa cercar
Cercaram a sua casa
ficaram de prontidão
Vilela abra a porta
por ordem do capitão
Você hoje sai daí
direto para a prisão.
Vilela tava em casa
Sem nada disso saber
Vocês vão s´bora
Não venham me aborrecer
Responda me soldado
Se veio matar ou morrer
O soldado respondeu:
Não vim matar nem morrer
Esta enganado sujeito
Por ordem do delegado
E do juiz de direto
Você hoje me dá conta
das morte que já tem feito
Eu já sei que pra você
matar é fato comum
Pra mim quem mata cem
Também mata cento e um.
(BOLA SETE, 2006, p. 113)

O cantador, ao desenvolver uma *estória* como a de Vilela, versa se direcionando para o momento de “louvar” as coisas que ele acredita. Transmuta, assim, o canto em reverência aos elementos que fundamentam a Capoeira. Reverbera a intenção do cantador na roda do jogo e da vida. A *louvação* energiza fundamentos e intenções antes do ritual se encaminhar para os jogos. Enquanto isso, os jogadores permanecem no “pé do berimbau”. Nestas duas métricas – *ladainha* e *louvação*, do canto se encaminha o ritual para os *corridos*. A *louvação* tem a função de trazer o “lêêê”- uma espécie de chamado dos antigos para requerer atenção. Essa palavra tem carga fundamental na ritualística.



Figura 17: Ladainha. Arquivo pessoal.

Em seguida na *louvação*, carregada de objetividade, canta-se ‘*lêê viva ...*’ ao que se acredita louvável na vida e na manutenção da existência do ritual. Evoca, assim, a força da intenção coletiva ao energizar símbolos mantenedores da ritualística e da fé do cantador. No caso da roda de Mestre Damião, ouve-se muito “Viva a meu Deus”, “Viva meu Mestre”, “Viva São Jorge” e outros elementos que o Mestre acredita serem louváveis.

Nessa ordem, cantamos os *corridos*. Eles trazem para a cena a pergunta/resposta. Essas impregnadas da relação com os cantos de trabalho da cultura negra fazem parte do momento do jogo entre os pares. Traz na musicalidade o formato do jogo e influenciadora direta do jogo dos pares. Pode fazer do jogo uma brincadeira ou uma luta de disputa.

Os *corridos* trazem cargas de ensinamento. Fazem do verso uma ferramenta em que o Mestre exercita o seu cantar propondo dinâmicas. Como o *corrido* “*Kutenda é aa, Kutenda é aa./ KutendaêaeaeOxuyayaoxuyaya.*” Nele fica expresso a ligação a um pedido de liberdade, uma oração dos cativos. Esse canto é muito comum nas rodas de Mariana, vem da relação da participação de Damião no filme

Chico Rei de direção de Walter Lima, produzido nos anos 1980. Mestre Paulo Brasa também participou dessas filmagens.

O corrido segue construindo conhecimento no ritual como em: “*é sacode a poeira, embalança, embalança e balançaaa.*”, expondo formatos de jogo, do seu balancear. Transmite sua intenção coletiva no trecho “[...] *batuque só é bom quando se pode amar.*”. Todos esses e outros refrães estão em formato digital disponibilizados na rede global²³.

Muitos dos *corridos* são de domínio público, justamente por ser sabedoria popular acumulada. Cantadas a gerações, esses corridos mediam e ritmam o jogo da Capoeira no ritual. Aspectos da musicalidade são fundamentos musicalidade da capoeira, esses são ferramentas para a ruptura de questões humanas limitadoras nas possibilidades de expressão.

Em nosso processo educacional tradicional somos submetidos à fala hierarquizada, rompida neste processo de desenvolvimento musical, em que todos buscam a voz da luta e transmitem a história do passado. Assim, transformam-se em contadores do passado, influenciadores da dinâmica da roda. Esse posicionamento, trazido pela vivência da musicalidade, é, também, base para um empoderamento humano para a fala no jogo da vida.

Ora, nesse entendimento, o cantador se empodera da ferramenta do canto e desenvolve potência expressiva, entendendo, assim, como mediar um ritual espetacular, como saber conduzir os ânimos assumindo a figura de um ancestral. Guarda ferramentas de expressão que se escondem no processo de formação de um capoeirista. Um contador da história com a arte viva na rua.

O canto é fundamental para o processo de significação da Escola, para manter as suas tradições e a luta histórica, assim se arma na figura do seu trabalho de ferramentas de expressividade o suficiente para ressignificar a memória.

Mantê-la segura como memória marginal que deve ser contada na rua é perceber suas ciências que, como descritas, constroem processos transformadores nos envolvidos. Admitimos que a riqueza compreendida é de tamanha complexidade, ligada aos sentidos da presença e da experiência, que dimensioná-las é um desafio que esta pesquisa busca tangenciar.

Seguir a fundamentação da Escola de Capoeira Oxalufã, no que diz respeito a sua a musicalidade, é uma oportunidade de se aprofundar em questões íntimas da

²³Disponível em: <<https://soundcloud.com/thiagopb-1/oxalufa-com-mestre-damiao-mariana-mg-3>>. Acesso em: 15/02/2018

região e de conhecimento sobre Capoeira. Na roda de Mariana há pluralidades de manifestações negras no cantar. Devido a experiência e vivência de Mestre Damião, pode-se encontrar músicas da Capoeira, do Congado, da MPB contemporânea. Isso se percebe como elemento, quando sua Capoeira na rua incorpora a experiência cênica e recursos do popular contemporâneo. Damião se completa na busca de meios para intervir no espaço público e fazer válida as ferramentas, desenvolvidas pelos ancestrais nessa luta, como a bateria de capoeira e sua voz na rua.

Alguns cantos entoados por Mestre Damião demonstram sua condução numa expressividade intencional. Moldada por vezes na mandinga e molejo do corpo, por vezes na disputa acirrada de rasteiras e movimentos, que mesmo com aparência violenta carregam a leveza e a destreza de quem pode parar o pé antes de atingir o companheiro de jogo. Em cantigas vai propor “*Mano com mano não pode brigar. / Mano com mano tem que vadiar.*”. Já em outras vai incitar “*Chama o bombeiro, que isso aqui vai pegar fogo. / vai pegar, vai pegar fogo..*”.

Poesias como as de Caetano Veloso podem imprimir um imaginário ideal para a ritualística cênica “*Meia lua inteira, sopapo / Na cara do fraco [...]*”²⁴, esse é um dos exemplos que faz do Mestre o construtor de um processo extremamente específico. Direcionado pelas suas particularidades de vivência e de carência da região. Construtor, também, na busca do vínculo com o espectador, o entendimento do popular, em um lugar mais comum ao diverso e ao tempo presente.

O espectador se coloca participante chamado pelo apelo do Mestre ao desempenho do popular comum. Para Damião, a participação é uma ferramenta para ocupar com atuação e identificação de quem se afeta pela ocupação da rua.

Muitas expressões e palavras, que fazem parte do vocabulário de resgate da Escola, como “*Kutenda, Kutendaêa*” que significa liberdade, e “*Mucunã*” ou “*Odara*”, do universo cotidiano, vem da instrumentalização que movimentos trouxeram para os negros da região. Como exemplo desses movimentos podemos citar a própria gravação do filme Chico Rei, no começo dos anos 1980, como já dito. Participar desses processos artísticos enriqueceu a bagagem de Mestre Damião. O que fez transcender a visão dele com elementos linguísticos e musicais carregados até hoje, presentes em sua musicalidade e em seu processo com a Capoeira.

²⁴ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/caetano-veloso/44745/>>. Acesso em: 19/12/2017.

Todas estas vivências são influências práticas e pontuais, na busca contínua de conhecimento para manutenção do seu trabalho e de seu entendimento de Capoeira, usados como ferramenta na musicalização, no resgate da memória e no desenvolvimento com instrumentos.

A voz rouca de mestre Damião complementa o cansaço da luta de se perpetuar. E se torna uma bandeira erguida na rua com a ocupação. Seu canto e seus contos trazem conforto àqueles que buscam referências em suas raízes marginalizadas e nos lamentos dos ancestrais manifestados nas simbologias do ritual e vivos nos fundamentos que a Escola leva na sua tradição da ocupação. Identificam-se, também, com a musicalidade e na sua prática cotidiana de desenvolvimento musical.

As ferramentas que a musicalidade da Capoeira carrega incentivam o indivíduo a trabalhar suas múltiplas inteligências. Propondo uma construção completa das inteligências do indivíduo. Rompe traumas da fala sujeita ao silêncio nos processos educacionais, condicionando, assim, força a palavra que a memória oprimida carrega.

Com o tempo, no canto como prática cotidiana no ritual de aprendizado, são superados limites pessoais na fala do dia a dia. Em um processo contínuo de trabalho com o corpo rumo à internalização do fazer e superação dos próprios limites dos aparelhos físicos.

É uma educação direcionada a ruptura dos padrões hierarquizados de inteligência propostos pelos colonizadores. Encontra-se um lugar de contribuição da cultura popular enquanto mecanismo educador e de desenvolvimento das ferramentas artísticas do corpo. A partir das memórias de um corpo oprimido, mas liberto artisticamente.

Quando tratamos da musicalidade da Capoeira, tratamos da linguagem e pode ser descrito nos aspectos de manutenção da memória. Referida por Sabino (2008) como ferramenta *mnemônica*²⁵, inata ao processo da Capoeira. O método observado se constitui na linguagem da memória, aliada da musicalidade e de seus recursos para o desenvolvimento humano em outros níveis consecutivamente.

²⁵ Como uma técnica inerente ao processo de transmissão da Capoeira que detém facilitadores de memorização. Como exemplo a musicalidade que carregar histórias do passado para memorizar e sobreviver ao tempo.

4.4. Bateria de Capoeira

A formação dos instrumentos e tocadores no ritual da Capoeira é chamada de *bateria*. Organizada em três berimbaus: *Gunga*, *Médio* e *Viola*, respectivamente organizados do mais grave ao mais agudo; dois pandeiros, um agogô, um reco-reco e um atabaque.

De escola para escola existem variações nas formações da *bateria* na Capoeira. Tais escolas são influenciadas diretamente pela ancestralidade. Impositiva de uma origem e modelo ancestral para os costumes, carrega uma diferenciação no conjunto de costumes, a partir da linhagem do ancestral precursor. Difere instrumentos e rítmicas que prezam uma metodologia e formação musical, intrínsecas ao processo de transmissão.

A *bateria* transmitida na vivência da pesquisa desenhada no corpo da Escola se diferencia da “Charanga” de mestre Bimba, criador da Luta Regional Baiana. Comumente chamada de Capoeira Regional, que se organiza em um berimbau e dois pandeiros. Grande referência na criação do padrão da Capoeira.

A *bateria* da Escola de Mestre Damião remonta os grandes Mestres dos anos 1920, 1930 e 1940, como Pastinha, Aberrê, Traíra, Juvenal, Cobrinha Verde, Bimba, Waldemar, Canjiquinha, Gato, Caiçara²⁶ e a trajetória dos costumes trazidos pelos negros escravizados e transmutados na perspectiva destes Mestres. Magalhães exemplifica:

“Ou seja, apesar de ser considerado o grande guardião da tradição, Mestre Pastinha faz uma seleção/atualização dinâmica, introduzindo instrumentos e cargos que não se consolidaram, proibindo golpes, normatizando e padronizando o jogo da capoeira. Suas normas passam a ser consideradas por muitos a tradição da capoeira angola: a formação debateria com oito instrumentos (três berimbaus, dois pandeiros, agogô, reco-reco e atabaque, com exceção de Mestre João Pequeno que usa apenas um pandeiro).” (FILHO, 2012, p.71).

Ao elucidar os nomes de grandes Mestres influenciadores dos formatos de transmissão e organização da Capoeira, relembro os homens livres que puderam em seu tempo histórico agir. Instituir padrões para o desenvolvimento da Capoeira,

²⁶ Estes mestres descritos são grandes referências da capoeira e uma biografia de cada um seria impossível embarcar nesta pesquisa.

baseados em suas ancestralidades sendo filhos da vivência, em contexto pós o fim da escravidão institucional, pois resquícios sobrevivem até hoje. Los ancestrais são lembrados nos rituais na própria organização dos instrumentos.

Estes nomes de mestres ou ancestrais, primeiros organizadores das possibilidades de formatos de transmissão, geraram frutos possibilitados por tempo histórico específico (pós escravidão) e ambiente social férteis para o cultivo de uma luta engajada na perpetuação da cultura

própria do povo marginalizado. A Capoeira é, portanto, ferramenta para a perpetuação, manutenção e memória dessa cultura.

Como descrito no depoimento transcrito de Maria Tereza²⁷:

“[...] Ficava. No mato eles ficava escondido. Quando pegavam eles...meu senhor! Como passavam mal, como eles passavam mal no bacalhau... Olhe! Deus soube o que fez. Deus soube o que fez, meu filho! Eu vi isso tudo, sabe? Esse tempo eu tinha meus 15, 16 anos. Eu vi muita coisa, né? Eu era Ventre Livre, eles queriam me bater, eu disse não! Eu sou forra! Eu sou ventre livre, não sou escrava não! Escravo é minha mãe e meu pai! Queriam me bater? Não. Não me batem não! Aí eu fugi. Eu fugi e fui encontrar com meu pai, aí meu pai era fugido...Que ele vinha fugindo do serviço, ora! Que vinha fugindo da roça! Aí meu pai me disse: O que que ocê está fazendo aqui, minha filha? Eu falei: Eles queriam me bater, eu fugi! Meu pai: Você não pode apanhar, porque você é forra, minha filha. Escravo sou eu, que sou seu pai! Agora você não vai mais pra lá! Aí eu fui lá pela roça, com meu pai. Ia pra roça com meu pai e minha mãe. Deus faz a verdade, o que eu vi aquele pessoal passar aquele tempo. Dava tapa na cara das criadas, dos escravos. Olha! Eu tinha raiva de um tal de nome Lulu. Era filho do Dr. Avellar, de quem meu pai era escravo. Eu não sei o que foi que meu pai fez, meu pai ia levar o... ele foi, veio de lá, e mandou um tapa na cara de meu pai. Aí meu pai ficou revoltoso. Aí meu tio disse assim: Vamo embora! E o meu pai, não sei se queria matar ele. Eu num sei. Foi embora. Pra roça. Aí eu tomei raiva dele. Aí ele falou: Ô crioula! Eu falei: Crioula é a sua mãe! Que ocê deu um tapa na cara do meu pai agora! Se eu fosse meu pai eu te capava a barriga agora! E ele: Ô sua negrinha! Negrinha, não. Não sou negrinha. Tava com 15 anos. Aí eu fui indo pra roça. Aí meu pai: Mas ocê veio pra roça? Falei: Vim que eu não quero mais ficar na fazenda. Que eles botava as crianças, as pequena, as negrinha, pra brincar com os filhos, pra carregar os filhos dela.” O Munhambano... Minha avó era lavadeira dos escravos. Meu avô era tratador de porco. Minha avó era Benta! Benta da Silva e meu avô também era Bento. Antônio Bento da Silva. Ela era Munhambana. Ele também era. É. Todos dois eram Munhambanos. Ah...Eles num contaro como era de onde eles vinham não. Eles num contaro que a gente era criança naquele tempo...Meu avô num era preto não. Meu avô, o cabelo dele era aqui (mostra abaixo do ombro) Minha avó também. Meu pai era mulato mas casou com a minha mãe que era preta.”²⁸

²⁷ Disponível em: <<https://www.brasil247.com/pt/247/favela247/164961/>> Entrevista-com-Maria-Teresa-ex-escrava-em-1973.htm> . Acesso em: 31/ 10 /2017.

²⁸ Relato gravado em K7 nos anos 70 exposto no blog Glédes na íntegra. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/entrevista-com-maria-teresa-ex-escrava-em-1973/>> Acesso em: visitado em 20/10/2017 as 18:18

Exemplifico aqui a dificuldade de uma cultura ligada às matrizes subjugadas de se conservar em tempos de uma suposta ruptura, já que era condicionada a um sistema social de cultura colonizadora. Assim crio entendimento da importância sobre as figuras ancestrais que plantaram as sementes de organização da Capoeira.

Ao mesmo tempo que demonstro a importância destes ancestrais, remeto o olhar ao objeto desta pesquisa. Mostrando-o como ancestralidade importantíssima para a Capoeira da região.

Diversos nomes são utilizados para o berimbau (Urucungo, Orucungo, Xitende, (...), esses nomes remetem sua tradição milenar em África), instrumento de feitura manual ritualística milenar, criadora de personalidade ao objeto, já que criar um berimbau é entendido como dar nova vida para a madeira. O berimbau conta a história dos ancestrais nos toques que se diferenciam e trazem momentos e características para o ritual.

Ao anunciar a importância do berimbau na Capoeira, viajamos diretamente para o entendimento de uma ferramenta ancestral. Especial elemento de duas matrizes fundamentais da cultura popular brasileira: a negra e a indígena. Baseadas no arco em diversos momentos da vida cotidiana. Não esquecida, se transmuta nas mãos dos produtores da cultura cotidiana brasileira, nas ruas, que são ambientes predominantemente negros. Mostrada em um exemplo com alguns negros de ganho em que um carrega seu berimbau como elemento rítmico de negros cativos, ou não, que vendiam nas ruas das cidades, em Debret (1768-1848) podemos perceber esse uso.



Figura 18: Tocador de Berimbau. (Autor: Jean B. Debret). Fonte: Disponível em: <http://deniseludwig.blogspot.com.br/2013/08/arte-em-pinturas-de-capoeiristas.html>. Acesso em 15/02/2018

Baseado em uma infinidade de utilizações do arco musical, uma delas percebida também no relato de Maria Quitéria (quando conta de seu avô com seu arco de berimbau na roda de jongo), nota-se sua influência no cotidiano do cativo e de força no gérmen da musicalidade popular no Brasil em contexto de escravidão. Assim como nas músicas de trabalho de *pergunta e resposta*, presentes em diversas manifestações de matriz negra/indígena no Brasil. O cenário espetacular construído no ritual da Capoeira é dirigido por esse arco musical e pela voz criativa ancestral reproduzida nos seus toques e cantos.

Outro instrumento importantíssimo para o ritual é o agogô, Instrumento de metal muito utilizado por Damião como equalizador das energias. O som estridente, característico do metal, torna-se um purificador de más vibrações. Em ocasiões de ocupação da rua em que a disputa física se manifesta em situações, que de alguma forma desequilibram a vibração pacífica da roda, esse instrumento é estimulado a ser tocado com mais força.

Percebo a relação profunda de fundamentos da fé do Mestre com as ferramentas do ritual. Assim, atribui ao metal uma simbologia intrínseca a guerra e a proteção, diretamente ligada ao Orixá da guerra e metal: Ogum. Usa-se seu timbre como equalizador vibracional. Noto-se uma apropriação mística na simbologia deste instrumento, ao entrelaçar a crença particular religiosa de Damião ao processo de construção de simbologias do seu ritual.

O atabaque também traz presença potente a cena da rua, coloca peso ao som da *bateria* e atrai atenção dos espectadores. Além de confirmar uma cadência musical proposta pelos berimbaus.

No ritual proposto por Damião o atabaque também admite um formato próprio. Muitas vezes se utiliza o toque ao contrário dos padrões comuns nas rodas, que soam “*tum, tá, tum*”, e nesse espetáculo “*tá, tum, tá*”. Esse formato é muito utilizado em terreiros de orixás, onde é conhecido como Ijexá. Damião demonstra, assim, mais do sincretismo da fé no ritual em referência a memória do processo da sua capoeira.

Expressividades mais livres são estimuladas pelas cadências musicais ou velocidades dos toques, bases onde são cantadas as músicas. Ou seja, além da palavra diretamente estimular uma expressividade, o tocar, também, incentiva uma expressividade específica. Essa cadência musical transmuta a intensidade da expressividade dos jogadores, que assumem movimentos mais ao alto ou ao chão.

Toda musicalidade da roda de Damião, no canto e instrumentos, é acompanhada dos mesmos preceitos de militância. A busca está em viver a força dos símbolos ritualísticos negros que transitam entre elementos da Capoeira e crença religiosa. No entanto, sem imposição à devoção aos símbolos pelos iniciados. Admite-se um sentido claro de perpetuação da memória na busca pelo não esquecimento das origens da ritualística.

4.5. Cadência da Musicalidade

Ao observar a roda de Capoeira, proposta na ocupação de Damião, é possível perceber momentos de uma dinâmica mais rápida e, em outros, mais lenta. A diferença dessas dinâmicas se dá conforme o andamento sonoro proposto pela *bateria*. Essa *cadência* é uma dinâmica altamente influenciadora da questão cênica

no ritual. Assim expressividade tem muito mais espaço aliado à musicalidade que a priorize.

No caso específico da ocupação de Damião a *cadência* se desenvolve em momentos ora que se assemelham ao formato de fazer Capoeira Angola, num jogo de fazer expressivo, ora em momentos com formatos da Capoeira Regional, com um jogo combativo. Essas construções dinâmicas são propostas pelo ritmo. Na mudança de toque do berimbau é mudado o formato do jogo e a velocidade, que, por sua vez, modificam a cadência da corporeidade.

Classifico cadência musical nos processos de ensino e no ato espetacular em si observados como estímulos objetivos da musicalidade para a condução das ações e ânios em direções específicas. Assumem, ao mesmo tempo, uma postura combativa e fundamentalmente apegada à expressividade e teatralização das ações.

Percebo o jogo entre musicalidade e teatralidade no ritual como uma ferramenta de diálogo dos participantes da cena no espetáculo. Troca-se a palavra falada pela percepção do corpo do outro e de sua presença, estabelecem-se, assim, as ações e trocas entre os jogadores. Essas são ligadas por componentes direcionadores dos caminhos traçados em cena.

O trato com a musicalidade nos treinos, em relação à cadência, constrói o entendimento de que a *bateria* propõe para a cena momentos específicos de expressividade. Essa lógica coloca todos os participantes cientes dos diálogos corporais que o ritual carrega.

Por vezes, pessoas pedem e entram para jogar na roda, em uma cadência que não condiz com a proposta da musicalidade. Esses são influenciados pela palavra do condutor do ritual, vezes na cantiga, vezes em um recomeço da *bateria*. Com o propósito de impor uma nova dinâmica para retomar a proposição da ritualística da roda.

Assim, a cadência descrita é norteadora de possibilidades cênicas individuais, ligadas a expressar brincadeira ou agressividade. Portanto, parte fundamental do entendimento da relação jogo / cena quanto elementos pré-estabelecidos.

4.6. O canto e a memória

No caminho do resgate da memória ancestral o canto é uma ferramenta fundamental do corpo. É nele que o ritual se orienta, ensina e relembra. Constrói, assim, uma interação do presente com o passado e fortalece o seu entendimento.

Entoando feitos, bênçãos, personagens ou, melhor ainda, memórias. O canto traz a memória dos ancestrais e matrizes que construíram a história do fazer popular. Isto, pensando em uma perspectiva mais ampla em relação à diversidade de formatos do fazer que se estabeleceram com o tempo.

Neste estudo priorizamos as particularidades do processo da ocupação de Mestre Damião. Não instigamos ampliar o olhar em torno dos formatos diversos de canto na Capoeira que, por vezes, não contêm interesse pela memória, o que depende do grupo social que se apropria o fazer.

Como, por exemplo, grupos religiosos evangélicos que têm se apropriado do fazer da Capoeira e transformam símbolos referência da cultura como os *orixás* e palavras de matriz negra. Símbolos fundamentais na luta e resistência intrínsecas às memórias da Capoeira. Coloca-os de fora de sua importância na construção do fazer ancestral e instituem novos símbolos e interesses a memória do fazer. Portanto, na contemporaneidade, é um fator de militância instigar o resgate das origens negras do que pode ser corrompido pelo colonizador – promotor de séculos de cativeiro.

Muito representativo reverenciar e referenciar os símbolos de pouca aceitação pelo padrão social colonizado, como os *orixás* e dialetos de matriz africana. Esta é uma característica revelada na musicalidade da ocupação de Damião. Assim, é muito comum ouvir sobre *orixás*, ou palavras de dialetos que remetem à liberdade no cantar do ritual. Em alguns momentos do espetáculo, evidenciados, também, no cantar, a memória de resistência é intencionalmente direcionada à lembrança dos *orixás* como forças históricas relevantes.

Tem-se intenção clara nesta atitude do canto em conexão à memória. Em que, novamente, lembram-se dos saberes e memórias marginais citados acima. Carregam no canto de ação histórica ativa no presente, ao ocupar a rua com versões de ser brasileiro, marginalizados no processo histórico.

O corpo pode ser considerado um acúmulo de memória do passado. Assim, podemos entender o corpo, como uma presentificação do passado acumulado.

Como descreve Ferracini (2006) mergulhado nos estímulos de Deleuze onde discute a importância de se colocar no presente em coexistência do passado:

“O corpo, como espacialização do aqui agora, ou seja, do presente, mantém uma relação intrínseca com o tempo. Ele, em si, sendo “presente”, não pode nunca ser um passado, mas por outro lado assume, acumula esse passado nele mesmo, ou seja, no presente.[...] Sendo assim, o corpo é uma presentificação do passado acumulado. [...] se podemos afirmar que o corpo sintetiza o presente e ao mesmo tempo a contração do passado nesse momento instante presente, de forma co-extensiva, então podemos afirmar que o presente nada mais é que a percepção que tenho do corpo no aqui agora.” (FERRACINI, 2006, p.120)

A memória acumulada no processo individual de cada um é complementada pela memória marginal, manifestada também no cantar do ritual. Fazem de todos parte da espetacularização da memória oprimida. Numa contração do passado como descrito por Ferracini (2006). E, como já descrito nesta dissertação, sem imposição de ressignificação das suas crenças pessoais. Simplesmente arregimenta o respeito a uma versão da história específica. Que precisa ser teatralizada, na rua, para sobreviver. São respeitadas as individualidades pessoais no processo de aprendizado. Assim como o ritual se manifesta em respeito à memória. Podemos entender esta memória do corpo como as possibilidades de reinterpretação da corporeidade ancestral. Manifestadas no rito da Capoeira e complementam e estimulam a memória individual.

Romper traumas individuais que limitam a prática do cantar é uma ação proposta no treino cotidiano. Com métricas simples, os cantos da Capoeira trazem um fazer ritualístico, propostos em coros de pergunta e resposta. Estimulam o fazer coletivo, muito pouco ambicioso e vaidoso, propondo o fazer artístico na descoberta pessoal e coletiva de forma inconsciente. Luiz Otavio Burnier, pesquisador do grupo LUME, afirma *“É no inconsciente que encontramos nossa particularidade, nossa individualidade, mas também os elos que nos unem uns aos outros.”* (Revista do LUME nº2/1999 pg. 10). O formato ritualístico é ferramenta de descoberta pessoal e musical dentro da prática coletiva.

O cantar é uma forma de se descobrir. Na prática mostram o potencial de cada capoeirista e, fisicamente, é matriz fundamental do processo. Todos os treinos se baseiam em também estudar o cantar. Coloca-se a importância da musicalização na formação dos corpos para o espetáculo da Capoeira na rua.

O corpo, treinado e musicalizado, coloca-se livre para entender e dizer o que quer, com a bagagem que lhe foi atribuída. E sempre terá mais para acumular, no fazer de ruptura pessoal constante, de descobertas cotidianas. Sendo corpo em vida como Burnier (1999) já descreveu:

“Se o corpo não é tão somente corpo, mas corpo-em-vida, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravado em sua memória. O corpo não tem memória ele é memória. Como disse Grotowski. Trabalhar um ator é, sobretudo e antes de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele *permita dizer*. Não mostrar o que ele é, mas *revelar* o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se dispor a revelar. A revelação pede generosidade e coragem. Uma máscara pode mesquinha e covardemente esconder, ou revelar, dilatando o que não se vê. Dependendo de como ela é usada.” (BURNIER, Revista do LUME 1999, pg. 11).

As descobertas pessoais em relação à prática do fazer da Capoeira podem instigar uma pessoalidade. Na qual se atribui, também, aspectos do seu ser ancestral.

Percebe-se a proposta de transformação do corpo artisticamente, a partir da prática cotidiana musical. Caracteriza-se na ruptura de bloqueios individuais, com a rápida assimilação e construção de um fazer particular. Pode-se entender o cantar como modelador dos participantes.

No cantar de suas memórias muitos entendimentos e aceitações são estimulados àqueles que entendem sua ancestralidade mestiça. Em parte devido à musicalização. Metamorfoseia-se o treino em espaço de empoderamento cotidiano, em que se transformam o corpo, a mente e o entendimento pessoal.

4.7 Musicalização cotidiana

O ritmo cíclico da instrumentação da *bateria* da Capoeira é padrão nos fazeres rituais, tanto no treino quanto no espetáculo da roda na rua. Eles Trazem uma simplicidade no fazer, propositora de uma musicalidade constante e ritualística.

Percebemos rápido desenvolvimento de uma musicalidade pessoal, em um processo que a ferramenta é o cantar coletivo. A força de expressão encontra alento no outro, participante individual, que é corpo coletivo em superação e em demonstração artística.

Adaptando-se aos diversos instrumentos que compõem a *bateria* da Capoeira são, dessa forma, orientados aperfeiçoamentos das sensibilidades musicais. Não é utilizado padrão musical de métrica clássica europeia, mas, sim, em fazer coletivo ancestral, fruto do cotidiano e matriz dos povos cativos, modelada no fazer oral, criador de formatos específicos de transmissão.

Como, por exemplo, o berimbau, único instrumento que contempla uma diversidade de toques, os outros instrumentos se equivalem na criação de uma marcação padrão. A métrica se compõe de um padrão de batidas em repetição. Sendo “*tum, tá, tum,*”, que para alguns, já instrumentalizados musicalmente, soa simples. Mas, em maioria, transforma a percepção de mundo, que se instrumentalizam numa inteligência musical direcionada pela simplicidade, e transmutam o fazer musical que – compreendido em matriz longe da erudição clássica – constrói um ambiente de desenvolvimento musical, com características ritualísticas específicas, parte da sua pedagogia.

As variações na marcação rítmica, como as viradas²⁹, logo são pretendidas pelos iniciados. Mostra-se, aqui, como sentem um estímulo próprio, aos novos desafios de habilidade. Começam sempre novas superações. O movimento de uma musicalidade de simplicidade se torna infinito. Como já nos descreveu o próprio Mestre Pastinha, e Peled (2008) nos lembra: “*Seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista.*” (PELED 2008: p.37). Revela-se o universo de possibilidades que a Capoeira ainda tem para desvendar em seu potencial de fazer.

Mestre Pastinha (1889-1981), uma das maiores referências da Capoeira, fala de um princípio sem método. Por outro lado, foi um percussor metodológico de seu tempo, o que aponta para uma verdade do fazer e da transmissão. Artista de grande valor deixou seus registros em vários formatos. Pintou, escreveu e metodizou um formato de fazer.

Portanto, lembramos que as padronizações metodológicas, do seu fazer ancestral, é um elemento que faz a identificação de registros possíveis do fazer. Acrescento que encontrar uma metodologia própria no processo estudado é de grande riqueza, uma vez que traz uma direção objetiva no desenvolvimento humano em função da arte e da memória ancestral.

²⁹ As viradas seriam variações nas batidas dos instrumentos. Tarefa construída, a partir, da segurança adquirida no treino com o instrumento.

Damião, em sua riqueza cultural, produto especificamente de seu meio, construiu um modelo de fazer específico. A sua musicalidade e suas particularidades, vistas por olhares de capoeiristas mais ortodoxos, seriam criticadas. Não se perceberiam, dessa forma, a riqueza que traz, no cantar cantigas de Congado e outras vertentes da riqueza popular, que remetem à raiz sem método e seu fim inconcebível que Pastinha já nos legou. Percebo, assim, o interesse que traz em ampliar a visão em torno da Capoeira e de suas possibilidades.

A musicalização desenvolvida no processo de treinos é um fazer cotidiano de repetição e superação. Desenrola-se no entendimento e vivência com os instrumentos cotidianamente. Impulsionando, assim, a liberdade do cantar, coletivo e individual. Individual, uma vez que o coro é pergunta e resposta, o que faz com que todos sejam, em algum momento, puxadores do canto.

Canto de pergunta e resposta é uma métrica de canto, a partir de um puxador ou a através da figura de uma ancestralidade, como já descrito, que, nesse caso, é o Mestre. Durante o treino todos exercitam seus cantos e buscam fundamentos para o que falar e lembrar no ritual. Esse exercício cotidiano do treino possibilita o revezamento de puxadores no treino.

Outro elemento de liberdade e pedagogia próprias é o estímulo ao canto num modelo pessoal, em que cada um se solta no seu cantar pessoal, em tonalidade autêntica que lhe caiba. Afina, assim, sua ferramenta física do fazer musical. Prepara o corpo para a arte, como Burnier (1999) elucida: *“A arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal não está em o que dizer, mas no como. Quando atinge a percepção, é que ela revoluciona”* (BURNIER, 1999:10).

A musicalização proposta no processo estudado tem fundamentos próprios. Damião carrega um fazer particular na transmissão, inteiramente ligada ao desenvolvimento artístico, trabalhando a musicalidade da Capoeira no caminho de uma musicalização dos participantes.

Capítulo 5

Estudos da Capoeira do Mestre Damião II: Corporeidade e Ritualística

“Cabe à práxis atoral, pelo viés da corporeidade, quebrar esse círculo mercadológico social. E quebrar de fato! Não simplesmente despindo o teatro de seu próprio espetáculo (luz, som, cenários, figurinos) e colocando nele o corpo nu do ator, como se, pelo simples fato de ser corpo atoral despido, estivesse livre da robotização, falsificação e artificialidade das relações sociais [...]” (FERRACINI, Revista do LUME n°4/2002, p.64).

5.1. Corporeidade ancestral

Na busca de um corpo em movimento ancestral tratamos, nos treinos, de seguir uma base fundamental de ações codificadas. O que chamamos de técnicas da Capoeira. Os movimentos são fundamentos para o jogo. Um jogo de perguntas e respostas. Um manancial de códigos específicos, produto da miscelânea cultural do nosso povo eternizada na oralidade da Capoeira.

Como já descrito, o processo estudado carrega nuances também na movimentação, trazendo um preparo do corpo para o jogo focado em teatralizar, o que desnuda o condicionamento combativo. Ao tratar a memória imaterial, busca-se expressá-la na roda da rua com objetivo à espetacularizar o seu fazer e manter a memória autêntica e percussora.

Poderíamos, talvez, encontrar um sentido espetacular em formatos combativos de roda. Devido aos floreios³⁰, balões cinturados³¹ e inovações de movimentações que história trouxe. Porém, focamos e entendemos a expressividade para o espetacular, em um lugar distinto da destreza física puramente.

Percebo, na vivência, o cuidado na expressão cordial de uma forma geral. Uma ruptura ao padrão de mecanização do fazer, buscando a corporeidade fundada no próprio ser – em que o formato ancestral emerge no decorrer da descoberta pessoal.

³⁰ Floreios são movimentos de destreza e expressividade física, que nas escolas de capoeira contemporâneas, podem ser ligadas aos mortais e pulos incorporados no fazer da capoeira em associação a outras artes.

³¹ Formato de movimentação criado por Mestre Bimba na capoeira regional, onde um jogador arremessa o outro. Técnica buscada na busca de saída aos agarramentos das lutas.

Sendo esse corpo ancestral pessoal. Não simplesmente uma cópia do modelo de fazer, mas, também, descoberto nas características pessoais de movimentação que remontem uma corporeidade ancestral de modelo próprio.

Em relação à corporeidade, os iniciantes treinam movimentos básicos e alongamentos, o que mostra a preocupação com a compreensão da expressividade. Constrói o entendimento da ruptura com a mecanização, na busca pela expressividade enquanto elemento do jogo *pergunta e resposta*.

Com pouca técnica mecânica e mais movimentações exploradas de uma corporeidade própria, cria-se a possibilidade de uma inquietação sobre o comportamento pessoal e o que deve ser espetacularizado. Nesse sentido, Ubitatan D'Ambrosio, pesquisador da Unicamp, nos lembra quando discute corporeidade e teatralidade: *“Ao se refletir sobre nosso comportamento, estamos refletindo sobre uma encenação, no sentido viver para tornar realidade a história que nos foi passada.”* (D'AMBROSIO, Revista do LUME nº1/1998 pg. 16).

O que podemos desenhar desta corporeidade é que traz um balanço, uma expressão facial e brincante, que remonta os folguedos e modos de distração coletivos do tempo do cativo. Dá-se uma qualidade ao corpo, formada na mobilidade proposta pela descoberta e superação pessoal. Tendo como base um manancial técnico, mas que realmente se instrumentaliza na descoberta da expressividade ancestral própria.

A leveza e entendimento da sua pessoalidade e corporeidade na Capoeira, na forma que se movimenta, se assenta com o tempo. Fazendo do si mesmo participante ativo do treino e ritual. Construtor de novas verdades e leituras sobre uma corporeidade ancestral. E, nesse sentido, um personagem, formado do seu entendimento e aceitação das próprias ancestralidades, seja ela qual for, pois expressão artística emana da humanidade no fazer ritual.

Voltemos um pouco à técnica, ou manancial de movimentos, que já fazem parte da integridade da Capoeira. Esses são estimulados lentamente, fazendo dos treinos de Damião para, alguns, repetitivo. Estimula, assim, equilíbrio e expressividade no básico e simples.

Chegamos em treino, ao encontro da mobilidade corporal e de história coletiva escondida no corpo. Antes obscura na corporeidade própria, moldada num

processo de educação corporal limitado. Longe da busca de modelos das matrizes marginalizadas oprimidas historicamente na educação.

5.2. Corpo e Fluidez

O jogo dos corpos em roda propõe pergunta e resposta, em uma busca por interação. Sempre intenciona o fluir com os arranjos do companheiro. Não se estimula travar, segurar ou agarrar, mas, sim, seguir o fluxo proposto em comunhão com a musicalidade e movimentação.

Esse fluxo é um código fundamental no processo estudado. Um entendimento mútuo dos participantes, de um proceder básico almejado no entendimento da expressividade. Como um pacto de partes para um caminho de uma troca infinita. O intuito não é travar a movimentação, e nem acertar os movimentos, mas sim marcá-los. Este é um exercício para a fluidez do ritual.

Quando descrevo não travar os movimentos tento exemplificar uma intenção pré-estabelecida pelo grupo. Esta potência é construída na vivência nos treinos e mantida na ritualística pela mediação da *bateria*. Essa que, por sua vez, dinamiza o sentido e a expressividade buscada no ritual e, também, condiciona intenções da troca dos pares.

O treino para a fluidez é desobstrutivo de lugares no corpo, fundamentais para o equilíbrio emocional e, por sua vez, é conquistado com o tempo, na ativação com a prática de novos limites de resistência.

É uma conquista a condição de fluidez do corpo. Não é simples fazê-la. As rupturas do corpo, para esses ganhos, são dolorosas. Criar resistência física, em detrimento aos bloqueios emocionais, é um desafio na busca pelo controle de si. Assim, o exercício de romper os limites do corpo constrói um possível equilíbrio emocional. Esse equilíbrio é base para a tranquilidade para o jogo do espetáculo e se incorpora nos praticantes ambiciosos de treinar e se transformar.

A rigidez do corpo é desconstruída no alargamento dos limites físicos, o que carrega o corpo para uma nova personalidade. Que buscará, sem perceber, soluções mais próprias para questões colocadas em múltiplos campos da vida. Aparentando o corpo de uma potência de resposta mais dinâmica. O que contribui para uma resposta à altura das perguntas do jogo e da vida.

Nesse sentido, buscar a fluidez no jogo é romper limites do corpo para ter respostas expressivas e menos emocionadas. Manter o equilíbrio e humildade para ir de encontro ao novo de si que pode se apresentar ao outro.

A emoção, aqui pensada, é uma ferramenta que pode levar ao descontrole de ações. Não estar preparado para as perguntas do jogo pode causar ações descontroladas e as vezes violenta, rompendo, assim, o pacto com a fluidez

5.3. Ritualísticas: duas formas para transmissão e para o espetacular.

“Logo o ritual é realizado de modo que nem o tempo, o espaço e nem os indivíduos nele envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Pessoas, tempo e espaço estão sob influência de uma atmosfera simbólica que os ressignifica e transforma seus atributos e status.” (COSTA, 2013, p.52)

O ritual de transmissão, ou modo de ensinar a Capoeira, como aqui descrito, é um horizonte, ambicionado pelos primeiros construtores de padrões de transmissão. Fazendo do século XX o tempo histórico destas criações.

Como a Capoeira não se transmitia em escola ou grupos, a vivência com os mais antigos criava bagagens para o fazer ritual. Na maioria dos rituais os iniciantes não jogavam e apenas os Mestres entravam na roda. Como contou sobre sua trajetória, Mestre Brasa aprendeu na correria atrás de seu Mestre Caixote que, por sua vez, atrás de seu Mestre Caiçara. Essa bagagem de Mestre Paulo Brasa constituiu o fazer de Mestre Damião. Esse fato criou uma ritualística própria de transmissão e uma perspectiva particular de fazer.

A ritualística³², a ser descrita aqui, será pensada em dois movimentos. O primeiro em relação ao treino. O segundo em relação à ocupação espetacular. Momentos distintos em que um se liga a fundamentos de aprendizagem e o outro a fundamentos de apresentação.

O aprendizado transmuta o espaço da troca em ambiente ritualístico, estabelecendo, dessa forma, uma organização em função do entendimento e transmissão. Transforma o ambiente do treino em espaço ritual moldado na perspectiva ligada aos fazeres ancestrais na horizontalidade e circularidade.

³² Ritualística, aqui, será pensada como formatos de organização do fazer transmissor, e do fazer espetacular.

A perspectiva, já citada, de todo momento do treino estarmos em jogo, modifica o ambiente. Coloca-nos na presença necessária para transmissão. Em que a técnica dos movimentos, que propicia ferramentas para a prática, é o primeiro ritual.

São estimulados nos treinos físicos: desbloqueios corporais com alongamentos; destreza e agilidade físicas nas saídas e esquivas; ganho e consciência de força física com os ataques. Importante desenvolvimento neste processo é a expressividade com os *negaceios* e *chamadas*.

Os *negaceios*, em relação ao treinamento físico, são movimentos expressivos de fingimento, recursos de enganação no jogo que buscam a expressão como recurso para confundir o parceiro de jogo. As *chamadas* se mostram testes de conhecimento, vistos comumente em rodas que prevalecem no fazer mais tradicional, mas que trazem uma característica cênica no proceder de estabelecer uma postura corporal. Estimulam, também, uma troca encenada propondo, ainda, o *passo a dois*, momento em que os jogadores dão alguns passos juntos na roda e é proposta a volta ao jogo após a encenação.

Toda uma gama de possibilidades se constrói com o entendimento e apropriação destes recursos desenvolvidos nos treinos. O equilíbrio se torna uma ferramenta. Não simplesmente equilíbrio físico, mas psicológico e emocional. Uma luta pelo alto controle na busca da expressividade em detrimento à emoção.

Quando o caminho passado nos treinos é percebido, é transformador para todos os âmbitos da vida. Fatores chave entendidos com o tempo como, por exemplo, a calma e respiração, se tornam aliadas em qualquer momento da vida.

Assim, a ritualística de treino traz a consciência disciplinada, em relação ao jogo e a si. Contempla a construção de ferramentas próprias para o jogo em qualquer âmbito da vida. Mas, fundamentalmente, para o espetáculo que a ocupação da rua constrói.

Transformar o corpo é muito doloroso. Romper traumas que construímos no processo educacional e nos movimentar de forma mais livre e própria demanda tempo. Alguns tentam descrever esse processo e levam em conta a sua amplitude.

Rodrigues (2017), pesquisadora em Arte Educação do Rio de Janeiro, é uma dessas pessoas que tenta descrever. Ele amplia, no campo da arte educação em relação à Capoeira, nossa visão, quando diz:

“[...] perguntas e respostas corporais, no qual a expressão se manifesta de forma singular para cada jogador. Exibe-se a singularidade dos corpos, que carregam e emanam energia interior, o que podemos chamar de espiritualidade, ou também, de valores e princípios que, nesse contato corpo a corpo com o outro, nos colocam em estado de estesia, mobilizando sensorialmente o nosso organismo para perceber o que nos cerca, e em estado de cinestesia, que diz respeito também às sensações, mas acrescentando a ideia do movimento.” (RODRIGUES, 2017, p.68)

No campo sensorial, Rodrigues (2017) nos dá pistas, complementa, ainda, com outros lugares de ação da atividade, dizendo: *“Nessa experiência, o ensinamento da Capoeira Angola se encontra no corpo, no exterior, o qual é internalizado, fazendo o movimento de fora para dentro, num processo de aprendizagem cognitiva, corporal e espiritual.”* (RODRIGUES, 2017, p.80).

A autora expande tanto a percepção que nos leva até ao campo espiritual. Mostrando a amplitude que pode chegar o estudo em relação à Capoeira, a transformação e a entendimentos humanos.

Todas essas dinâmicas educacionais e de transformação humana são núcleo forte do processo. São Bases de preparação corporal para o fazer na rua, para ser corpo em cena, fazendo parte de uma ritualística que pede um corpo mais livre e expandido para ação espetacular, buscando ser equilibrado para não se deixar pela emoção e transformar o que faz e sente em arte.

Com todas as transformações que o treino pode nos moldar, chegamos ao preparo básico para ação espetacular, em que se constrói uma ritualística de apresentação. Assim, os corpos preparados nos treinos se colocam em ritual.

O ritual do fazer na rua na Escola de Capoeira Oxalufã antecede a minha participação no processo. Portanto, denoto e construo uma perspectiva do fazer no contemporâneo do feito. O entendimento e construção deste modelo de fazer foi se construindo e reconstruindo. Moldado num desejo artístico, base do interesse de Damião a ocupar a rua para a ação.

O primeiro passo, a se preparar no processo de ocupação é a ancestralidade. Materializada na instrumentação, em que se afina a *bateria* e se incorporam os tocadores. O plano da musicalidade, nesse movimento, é a materialização da ancestralidade no comando. Não sendo um comando impositivo das ações, mas de proposição de ambientes para a manifestação das trocas expressivas.

Toda a métrica de andamento das ações vem atrelada ao ritmo comandante do modo de interpretar. Como já descrito, na discussão sobre *bateria* de Capoeira – carregada da ancestralidade – os berimbaus trazem os ancestrais para a roda. E constroem as velocidades e nuances das movimentações.

Com a *bateria* formada, busca-se transmutar o espaço ocupado em território de fazer ancestral. Forma-se uma roda com os participantes que delimita o palco das ações. A partir desse momento o espaço é sagrado e traz a expressividade à tona. A circularidade, fundamento da pedagogia africana, é incorporada na sabedoria oral da Capoeira que delimita o espaço sagrado do ritual.

Essa sacralidade do espaço e ritual protege a todos. Assim, os movimentos se concentram dentro da roda, o que dá segurança aos que estão a volta. Pois, como dito por Mestre Paulo Brasa na sua estada por aqui, a Capoeira “*possibilita, na prática, experimentá-la desde uma forma lúdica, até uma forma trágica.*”³³ Palavras sábias de quem viveu tempos diversos da Capoeira. E que agora vê muito valor em um fazer mais expressivo.

O povo da rua é convidado especial, podendo se aproximar e participar das cantigas e do ambiente. Diversas vezes, a roda tem que interagir com bêbados, parte fundamental da rua. Esse acontecimento é comum e traz ao Mestre Damião lugar inconquistável no respeito popular. Ninguém é simplesmente excluído de um espaço de fazer ancestral, uma vez que todos precisam ser ouvidos. A maioria dos que estão em condição de rua, em maioria acima dos 45 anos, também foram alunos dele em algum momento e mostram que a trajetória de transmissão de Damião é muito anterior ao meu nascimento.

Neste processo conseguimos adequar um desejo de Damião para o ritual, a vestimenta para a roda, em que todos buscam estar de branco. Este símbolo de identidade traz força coletiva e constrói uma imagética ambicionada para o fazer expressivo. A força da estética branca nos transmuta em personificação de um fazer organizado de uma ritualística ancestral.

Os jogos são mediados pelo berimbau que também os finaliza, não prevalecendo o interesse daqueles que querem a disputa física sem preocupação com a expressividade.

³³ Dizeres retirados do evento produzido pela Escola Oxalufã, e em interesse deste trabalho de pesquisa, em janeiro de 2018. Registros de vídeo ainda estão sendo preparados para divulgação.

Nesse caminho o ritual espetacular simplesmente toma a rua e constrói um espaço de *vadiação*³⁴, com intenção específica e formato particular. Não se diferencia no geral de uma roda de Capoeira na rua. Porém, a intensidade da preocupação com a expressividade é notável e fundamento do fazer particular.

³⁴ Termo ligado ao ato de jogar, vadiar com o companheiro. Também remonta os termos das lei de proibição dos negros tidos como vadios.

Considerações Finais

Esta pesquisa tem a intenção de considerar as ritualísticas de transmissão e o caráter espetacular da Capoeira tradicional da cidade de Mariana, algo valioso para entendimento de um fazer espetacular com características cênicas em um formato ancestral, fruto dos folguedos populares do povo diverso brasileiro.

Começo construindo um pequeno parâmetro dos modelos de Capoeira, que influenciam a perspectiva mais ou menos ativa da expressividade como fundamento no momento espetacular da roda. Busquei denotar as peculiaridades no formato levado por Mestre Damião em relação a sua denominação estando num lugar entre as Capoeiras Regional e Angola, sendo baseada no fazer mais antigo da Capoeira *em cima e em baixo*.

Houve uma busca do entendimento das características do objeto de estudo dentro de um campo das Artes Cênicas, baseada na perspectiva de espetacularidade da etnocenologia, demonstrando os elementos próprios da manifestação tradicional, elemento valoroso vinculado a intencionalidade na ocupação da rua para uma manifestação espetacular. Não se buscou estender a perspectiva de espetacularidade dando foco ao modelo realizado tradicionalmente como algo a ser descrito e observado neste campo.

Adentrei na vida da Capoeira da cidade descrevendo a vivência com Mestre Damião e seu jeito de fazer Capoeira. Desenvolvendo a pesquisa encontrei o Mestre Paulo Brasa que lhe ensinou e teve grande influência. Damião trouxe-o para Mariana onde se criou uma visão mais nítida do modelo de fazer Capoeira com uma ligação intrínseca com o ritual espetacular da roda como ferramenta de ocupação. Neste processo vivo com Mestre Paulo Brasa a pelo menos 6 meses recolhendo dados para a pesquisa.

Desenvolvi sobre as observações e vivências cotidianas no ritual de transmissão apontamentos entorno das forças de transformação humana e na postura em relação ao ritual de ocupação. Essas transformações humanas podem ser lidas como aspectos muito parecidos com trabalhos de artistas que ocupam a rua para a construção de um espetáculo. Assim, contribuo com alguns elementos fundamentais das manifestações do ritual de Mestre Damião como carga histórica

registrada de um modelo de fazer Capoeira ligada à espetacularidade da rua.

Nos finais da escrita demonstro aspectos da ocupação em relação à espetacularidade, que carrega o sentido expressivo como essencial no jogo de par, compondo com isso a fluidez da troca com intenção de criar o interminável no jogo. Esse último caminho vai em direção da descrição do ritual da rua em suas nuances as artes.

Esta pesquisa foi essencial para o meu entendimento da necessidade de se encontrar o fazer artístico nas manifestações populares de matrizes marginalizadas e oprimidas pelo processo histórico, que caminham com passos próprios na espetacularidade artística, mas, ainda, não sabemos ler suas pegadas ou aceitamos com as suas legítimas fontes matrizes.

Referências Bibliográficas

AUGRAS, M. **O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô**. 2 ed . Petrópolis: Vozes, 2008. 295 p.

BIÃO, A; GREINER, C. (Organizadores). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999.

BOLA SETE, Mestre. **A capoeira angola na bahia**. Salvador: EGBA / Fundação de artes 1982; 2º ed. – ver. E atualizada, 3ª e 4ª ed. – Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

BURGESS, R. G., **A pesquisa de terreno: uma introdução**. Trad. Eduardo de Freitas e Maria Inês Mansino. São Paulo: Celta. 2001.

BURNIER, Luiz Otávio. **A arte do ator**. REVISTA DO LUME. UNICAMP- Universidade Estadual de Campinas/ LUME-Núcleo interdisciplinar de pesquisas Teatrais-COCEN-UNICAMP> Campinas, n°2, agosto 1999.

CHAUI, M. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

COSTA, Grasiela Aires. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações**. Revista Aspas. PPGAC – USP. Vol.3. p 49-60. 2013.

DIAS, Adriana Albert. **A mandinga e a cultura malandra dos capoeiras (Salvador, 1910-1925)** Revista de História, UFBA. 1, 2 (2009), pp. 53-68. Disponível em: http://www.revistahistoria.ufba.br/2009_2/a04.pdf

FANON, F. **Os condenados da terra**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

FERNANDES, S. **O teatro e a cidade**. Revista d'Art, São Paulo, v. 9/10, p. 49-58, 2002.

_____. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. 243 p.

_____. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**.

Repertório Teatro & Dança, v. 16, p. 11-23, 2011.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo. Ed. Fapesp, 2006.

GALLO, F. D. **A etnografia na pesquisa em artes cênicas**. Joao Pessoa: Departamento de Artes Cênicas. UFPB, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/15350>>.

Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

ICLE, G. **Da Antropologia Teatral à Etnocenologia: pré-expressividade e comportamento espetacular**. Repertório: Teatro & Dança. Salvador: Escola de Teatro. Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia. Ano 12, n. 12 (2009). p. 28-34. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4338/3252>>.

Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

MAGALHÃES FILHO, P. A. **Jogo de discursos: a disputa por hegemonia na tradição da capoeira angola**. 1 ed. Salvador: EDFUBA, 2012. 258 p.

MELO, V. T. **História da capoeira de rua de Belo Horizonte (1970-1990): manifestação cultural, lazer e política na sociedade moderna**. 2013, 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer). Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, UFMG. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/BUOS-9QUG42/dissertao_capoeira_de_rua_de_bh.pdf?sequence=1>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

NOGUEIRA, C. **Memórias subterrâneas, histórias (re) visitadas: a contribuição metodologia da história oral em estudos de grupos étnicos**. História Oral, v. 16, n. 1, p. 51-67, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/124745>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

PECANHA, C. F.; ASSUNCAO, D. M. R. **Da senzala à academia: a diversificação da capoeira**. Ciência Hoje, v. 56, p. 24-29, 2015.

PELED, Y. **Estados de Performance na Capoeira**. Educação Física em Revista vol. 2 n. 2 (2008). Disponível em: <<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/efr/article/view/976>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

REVISTA DO LUME. UNICAMP- Universidade Estadual de Campinas/ LUME- Núcleo interdisciplinar de pesquisas Teatrais - Campinas, nº1, agosto 1998

REGO, Waldeloir, **Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico**, Salvador, Editora Itapuã, 1968.

RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras. 1995. 477 p.

RODRIGUES, J. M. N. O Corpo nas Artes e as Artes do(s) Corpo(s): um caminho (inter)artes para a ecologia de saberes. Revista. GEARTE v. 4, n. 1, Janeiro, 2017.

SABINO, M. A.; ROQUE, A. S. **S. A Teoria das Inteligências Múltiplas e sua Contribuição para o Ensino de Língua Italiana no Contexto de uma Escola Pública**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora. Revista Eletrônica dos Núcleos de Ensino da Unesp. 2008, p. 410-429. Disponível em: <<https://scholar.google.com.br/citations?user=lvWFJ70AAAAJ&hl=pt-BR>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

SARRAZAC, J.; FERNANDES, S. **A invenção da teatralidade. Sala Preta**, Brasil, v. 13, n. 1, p. 56-70, junho 2013. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57531>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

SILVA, R. L.; ROSA, E. M. **Performance Negra e a Dramaturgia do Corpo no Batuque. Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S.l.], v. 7, n. 2, p. 249-273, maio 2017. ISSN 2237-2660. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/63510>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2018.

SANTOS, A. S. **A Etnocnologia e seu método: um olhar sobre a pesquisa contemporânea em artes Cênicas no Brasil e na França**. 348 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2009. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9630>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

SIMÕES, R. M. A. **Da inversão à re-inversão do olhar: ritual e performance na capoeira angola**. 2006. 200 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Centro de

Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, 2006.

Disponível em: <

<https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/1396/TeseRMAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

_____. **Música e Oralidade, Estética e Ética: as cantigas no ritual e performance da capoeira.** 2010. Apresentação de Trabalho/Comunicação.

Disponível em: <

https://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/rosa_maria_araujo_simoes.pdf>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

TURNER, V. W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura.** Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974. 248 p.

VASCONCELOS, J. G. **Etnocologia de um capoeira justiceiro.** Revista: Educação em Debate. Fortaleza, Ano 29, v. 1/2, n. 53/54, p. 136-146, 2007.

Disponível em:

<http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/15445/1/2007_art_jgvasconcelos.pdf>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

VON SIMSOM, O. R. M. **Memória, Cultura e Poder na Sociedade do Esquecimento. O exemplo do centro de memória da Unicamp.** Revista Eletrônica: Nas redes da Educação. Disponível em:

<<http://www.lite.fe.unicamp.br/revista/vonsimson.pdf>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2018.

WEHLING, Arno; WEHLING, M. J. C. **Formação do Brasil colonial.** 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 401 p.

YAHN, C. A. C. **A mandinga versada da Capoeira Angola.** Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários. Vol. 17-A (dez. 2009) Universidade Estadual de Londrina.

ZONZON, C. N. **Capoeira Angola: africana, baiana, internacional.** In: MOURA, M. A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo. Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 130-165.