

CAPOEIRA: REVOLTA E TEATRALIDADE, UMA PERSPECTIVA ARTAUDIANA

MESTRADO EM TEATRO

CURSO: INVENTANDO O BRASIL: IDENTIDADE, MEMÓRIA E PERFORMANCE

PROFESSORES: ZECA LIGIÉRO, MARTHA TUPINAMBÁ ULHÔA E GERALDO MOREIRA PRADO

ALUNA: LARISSA CARDOSO FERES ELIAS



Para Grotowski o fundamento do ator encontra-se no enunciado: "os atores devem ser como mártires queimados vivos, que ainda nos fazem sinais, de dentro das suas fogueiras"(GROTOWSKI, Gerzy. Ele não era inteiramente ele. In: _____. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987, p. 99) . Segundo ele, sem o querer Artaud teria tocado no ponto crucial da arte teatral, qual seja, a questão da espontaneidade e da disciplina, esta "*conjunção de opostos* que origina o ato total" (GROTOWSKI, Gerzy. *Op.cit.*, p. 99). O enunciado "oracular"(GROTOWSKI, Gerzy. *Op.cit.*, p. 99) de Artaud parece conter o tanto de vida e realidade a que ele pretendia lançar o teatro: pode ser entendido como uma metáfora do "real", como metáfora de uma vida convulsa e apaixonada como

ele queria que o teatro fosse.

Por isso ele propõe o Teatro da Crueldade, quer dizer teatro "difícil e cruel" (ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.76.) para si mesmo. Ele diz que devemos ter todo o tempo a sensação de que o "céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças" (ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.76.). O teatro é o lugar onde pode ocorrer uma confrontação viva, onde, segundo Artaud, o espírito deve ser alcançado através da pele, e ser tomado por uma comoção violenta.

Artaud volta-se para a cultura oriental, para o teatro medieval, para o Teatro de Bali, buscando nestas culturas, distanciadas no tempo e no espaço - o que justamente lhes dá o sentido de algo original, originário - elementos que poderiam recuperar a teatralidade, que poderiam relançar o teatro à vida. Ele exige realidade para a cena. Realidade que nada tem a ver com a estética realista/naturalista, que longe de abrigar uma ação real, transfere para a cena signos que indicam uma realidade. Artaud é um dos que se atiram contra a arte do ilusionismo. Ele afirma a necessidade da violência no teatro: uma violência exercida através do choque físico, sensorial. No texto *O teatro Alfred Jarry* (ARTAUD, Antonin. *O teatro Alfred Jarry*. In: _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995), por exemplo, ele compara as sensações provocadas por uma batida policial, às sensações que acredita que o teatro deve provocar no público:

Nossa emoção e nosso espanto encontram-se no auge...Culpados, é certo, nós o somos tanto quanto estas mulheres, e tão cruéis quanto estes policiais. É verdadeiramente um espetáculo completo. Pois bem, este espetáculo é o teatro ideal. Esta angústia, esse sentimento de culpabilidade, esta vitória, esta saciedade, dão o tom e o sentido do estado mental no qual o espectador deverá sair do teatro. (ARTAUD, Antonin. *O teatro Alfred Jarry*. In: _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995 p.30)

Artaud continua o texto apontando para a importância de o dinamismo interior do espetáculo estar em consonância com as angústias e as preocupações da vida do espectador, pois para que a violência se constitua é preciso que se concretize em cena um mundo verdadeiro, que tangencie o real. E mais, Artaud acrescenta que o espetáculo teatral deve ter um caráter de gravidade, de perigo: o público deve ir ao teatro como quem vai ao dentista ou ao cirurgião, sabendo que não sairá de lá intacto:

O espectador que vem ver-nos sabe que vem oferecer-se a uma operação verdadeira, onde não somente seu espírito mas também seus sentidos e sua carne estão em jogo. Ele irá doravante ao teatro como vai ao cirurgião ou ao dentista. No mesmo estado de espírito, pensando, evidentemente, que não morrerá, mas que é grave e que não sairá lá de dentro intacto...Ele deve estar bem persuadido de que somos capazes de fazê-lo gritar. (ARTAUD, Antonin. *O teatro Alfred Jarry*. In: _____. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995 p.31)

Artaud propõe que o primeiro espetáculo do Teatro da Crueldade se intitule *A conquista do México*. Ele acredita na atualidade deste tema, que alude a problemas vitais da Europa e do mundo. Aposta na pungência expressiva deste fato histórico, justamente pela brutalidade com que este fato poderá fazer a Europa reviver sua própria fatuidade. Alguns elementos relativos ao fato histórico, ou melhor, à leitura que Artaud faz dele merecem ser destacados, pois em sua descrição Artaud revela-nos seu potencial teatral, e é justamente este olhar que gostaríamos de lançar sobre a capoeiragem no Rio de Janeiro, no séc. XIX:

Este tema foi escolhido:

1º) Por causa de sua atualidade e pelas alusões que permite a problemas de interesse vital para a Europa e para o Mundo. Do ponto de vista histórico, a conquista do México coloca a questão da colonização. Faz reviver, de modo brutal, implacável, sangrento, a fatuidade persistente da Europa. Permite esvaziar a idéia que a Europa tem de sua própria superioridade.

2º) Ao colocar a questão terrivelmente atual da colonização e do direito que um continente acredita ter de subjugar o outro, esta peça coloca a questão da superioridade... Ela opõe a tirânica anarquia dos colonizadores à profunda harmonia moral dos futuros colonizados.

Do ponto de vista social, ela mostra a paz de uma sociedade que sabia dar de comer a todo mundo e onde a Revolução sempre se realizou, desde as origens.

Deste choque entre a desordem moral e a anarquia católica com a ordem pagã, essa peça pode fazer jorrar conflagrações inéditas de forças e imagens, salpicadas aqui e ali por diálogos brutais. e isso através de lutas de homem a homem, que carregam em si, como estigmas, as idéias mais opostas.

O conteúdo moral e o interesse de atualidade de tal espetáculo estando suficientemente destacados, insistiremos no valor espetacular dos conflitos que ele pretende encenar

...além de Montezuma, há a multidão, as diversas camadas da sociedade, a revolta do povo contra o destino... os clamores dos incrédulos, as argúcias dos filósofos e sacerdotes, as lamentações dos poetas, a traição dos comerciantes e dos burgueses, e a covardia sexual das mulheres. (ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 125-127)

Além dos aspectos corporais da capoeira como resistência, flexibilidade, equilíbrio, ritmo, reflexos, explosão, impulsão, agilidade, coordenação dos movimentos, que consideramos fundamentais para o treinamento do ator, e de seu valor como atividade lúdica e agregadora, hoje largamente desenvolvida em academias e escolas, interessa aqui ressaltar a potência orgânica e teatral da capoeiragem, no sentido atribuído por Artaud à teatralidade.

A partir da perspectiva de Artaud sobre *A conquista do México*, poderíamos dizer que o sentido da escolha do tema da capoeiragem no séc. XIX, está na atualidade das maltas que poderiam ser comparadas às atuais formações dos grupos que dominam o tráfico de drogas, nos morros da cidade do Rio de Janeiro: grupos de indivíduos, na sua maioria pobres, negros, brancos e mestiços, marginalizados, cuja atividade é sustentada e mantida por complexas redes de poder, que abrigam desde os produtores aos consumidores de drogas. Este grupos, a exemplo das maltas, lutam por domínio de território, lutam contra seu opressor e lutam entre si.

Algumas das características da capoeiragem apontadas por Carlos Eugênio Líbano Soares, no texto *Dos nagoas e guaiamus: a formação das maltas* (SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Dos nagoas e guaiamus: a formação das maltas*. In: _____. *A negregada instituição: os capoeiras no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.), que nos conduziram a esta leitura, valem ser aqui reproduzidas:

Maltas adversárias que por décadas se digladiaram pelas ruas da cidade os nagoas e guaiamus sempre aparentavam estar imersos num universo imaginário, fronteira entre a ficção acadêmica e uma nebulosa tradição popular.

...esse processo de divisão da cidade em dois grandes grupos rivais estaria completo, definindo uma linha divisória que mantinha nagoas e guaiamus em lados opostos, e em permanente conflito pelo controle de cada área...

...o conflito político-partidário entre liberais e conservadores acabou se cristalizando como a clivagem mais importante entre as maltas de capoeiras, que assim se ligaram indelevelmente ao destino dos dois partidos principais do sistema político do Império...

O ano de 1888 foi o da Abolição da Escravatura e de grandes mobilizações de capoeiras. A formação da Guarda Negra é precedida por violentos conflitos entre nagoas e guaiamus, retratados quase diariamente pela imprensa. Nunca como naquela época a atuação das maltas de capoeiras atingiu um impacto e uma sofisticação como se viu.

O termo "fortaleza" para as tavernas deixa entender que aqueles eram locais típicos de reunião e conflito, e mais, pontos nervosos de uma geografia de bairro, constantemente em movimento pelo embate intermitente das maltas.

...o lúdico se somava ao político, e a capoeira retinha os dois significados - a festa, a brincadeira - e a violência. Violência esta que, ao contrário do que uma longa literatura da vida escrava cristalizou, não se dirigia somente contra os representantes da ordem escravista, fossem senhores ou membros do aparato repressivo do Estado, mas também contra seus iguais, escravos, negros livres, brancos pobres, participantes de outras maltas. Estes seriam, na realidade, as grandes vítimas das maltas - outros capoeiras...

O processo de iniciação de um capoeira se encaixa perfeitamente no que os antropólogos chamam de rito de passagem: conjunto de representações simbólicas que preparam o menino para se tornar adulto, ou gama de desafios obrigatórios necessários para o jovem integrar-se plenamente ao grupo a que pertence...

...Em seguida, o aprendiz entra no espaço da violência, enfrentando indivíduos mais fortes, situações imprevisíveis, à mercê de qualquer retaliação, no calor da luta... (SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. cit.*)

... tornam-se a seguir invisíveis socialmente, realizando uma viagem para os limites de seu mundo diário, e em pleno isolamento, num universo marginal e perigoso, ficando individualizados, contando muitas vezes com seus próprios recursos... (MATTA, Roberto da. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 150. In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. cit.*)

Ainda segundo Soares, um dos aspectos mais importantes da cultura construída pelas maltas de capoeiras na Corte no século XIX é **a ritualização do conflito**. É desta ritualização que podemos depreender elementos performativos como ludicidade, violência, agregação, dança, luta, música, elementos repletos de organicidade,

ordenados segundo uma tradição, formadores de um universo imagético potente e impactante.

Recolhemos alguns trechos das descrições de lutas entre maltas, reproduzidas por Líbano Soares:

Quando faziam uma qualquer marcha, que é um partido ir de encontro a outro para brigar, procedia-se sempre a um aviso à casa contrária, afim de que reunisse o bando. Na ocasião da "'pegada" (briga), era costume cantarem versos em uma toada sertaneja...

Manuel Preto foi um capoeira temível, chefe do bando de Santana. Os capoeiras que na ocasião da pegada fugiam por cobardia eram navalhados pelos próprios companheiros.

A notícia da saída de uma banda de música corre com rapidez de relâmpago entre os bandos de capoeiras. Desde logo, começam a reunir-se nas fortalezas à espera da hora em que devem tomar a frente do batalhão ou sociedade, e ali combinam o que devem fazer. Quase sempre a miuçalha é incumbida de levar as navalhas e mais armas...

Quando, por exemplo, a banda de música sai do centro da cidade, isto é, da terra dos guaiamus, e dirige-se para os lados da Lapa, ou Cidade Nova, os capoeiras que pertencem àqueles partidos acompanham o batalhão, prevenidos para o encontro com os nagoas, visto irem em terra alheia.

Estes já os esperam e, chegada a música ao local onde se acham, sai o carrapeta (pequeno, esperto e atrevido) de entre os companheiros com direção aos guaiamus e brada.

- É a Lapa !... é a Espada! Quando é daquela província.

- É a Senhora da Cadeira!... Quando é de Santana.

- É o Velho Carpinteiro... Quando é de São José. E assim por diante.

Então trava-se a luta.

...Houve festa na igreja de Santa Rita. Os nagoas "arrebentaram" por volta de uma hora da tarde naquele foco de guaiamus; estes os receberam na ponta da faca e destacando-se de entre eles Jorge, chefe da Marinha, agarrou um nagoa pelos cabelos e cravou-lhe por três vezes a faca no coração, deixando-o cair na calçada todo ensangüentado e de bruços. (ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tip. da Escola Seraphim Alves de Brito, 1886. In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. cit.*)

Passava pouco das sete horas da noite de domingo, 8 de março de 1874, quando uma malta de capoeiras, composta de 'crioulos, mulatos e brancos' atravessava a rua da Lapa, vinda dos lados da Glória. Na frente da malta vinha o preto Oscar, escravo do Dr. Taylor, morador na Rua da Lapa 88... Entre outros se destacava no grupo o menor Isaiás, escravo de Maria Taylor, filha do mesmo Dr. Taylor, copeiro, nascido na província do Rio, e Henrique, africano, com cerca de quarenta anos, cozinheiro...

A malta atravessou o largo da Lapa, onde ficou Isaiás, na confeitaria do largo. Em seguida, o grupo atravessou a rua dos Barbonos, atual Evaristo da Veiga, subiu a rua da Ajuda, passou pelo largo da Carioca, e adentrou o território guaiamu, ao chegar à rua dos Ourives, em frente à igreja de Nossa Senhora do Bom Parto.

Uma malta contrária ali se colocara. Na esquina da rua São José, uma grande taverna seria palco do encontro. Em pouco tempo os dois grupos, tendo de uma lado as maltas da Marinha (região do cais Pharoux) e

Santa Rita, e do outro a malta da Glória, se digladiavam, jogando cacos de garrafas uns nos outros. O conflito transbordou para a rua em frente, alarmando moradores e autoridades da área.

...Em minutos o som dos apitos era ouvido por toda a redondeza, mas tardou para surgir alguma autoridade policial. Quando começaram a aparecer policiais, os dois grupos se dispersaram. Enquanto a malta da Glória seguiu pela rua da Assembléia, os "partidos" de Santa Rita e Marinha foram em direção à rua dos Ourives, no sentido da Candelária. Neste momento, um dos assistentes da cena da pancadaria, Nemésio Ferreira da Costa, da janela do Salão dos Acadêmicos, na rua São José, veio à rua para apitar, perseguindo um integrante do bando de Santa Rita, chamado Zeferino... Na esquina de Ourives com Assembléia, este desafiou o outro com o grito tradicional - entra! - e foi surpreendido com o gesto de prisão de Nemésio. De acordo com a testemunha, ele não resistiu a prisão.

Mas o desfecho do conflito já estava consumado. Oscar, chefe da malta da Glória, estava morto, vítima de uma perfuração no pulmão esquerdo. Quanto a Henrique, o africano de César Farani, acabou vítima de uma punhalada no estômago, dada pelo capoeira conhecido como Coruja, vendedor de pescados na praia do Peixe, reduto do lendário Manduca da Praia. Do lado dos guaiamus também houve baixas: ficou ferido no braço direito Raimundo, preto, escravo de... (RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987, p. 80. (Coleção Biblioteca Carioca v. 4). In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. cit.*)

Assim quando em uma fortaleza (taverna) encontram-se capoeiras adversários, o guaiamu pede vinho e aguardente e derrama esta no chão e saracoteia em cima, lançando por fim o vinho sobre a aguardente. É bastante isso para começar a luta, porque o capoeira não consente que sua cor seja pisada, e muito menos que se coloque sobre ela a cor dos adversários... (ABREU, Plácido de. *Os capoeiras*. Rio de Janeiro: Tip. da Escola Seraphim Alves de Brito, 1886, p. 3. In: SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *Op. cit.*)

Nesta altura nos perguntamos: o que levar à cena? O que Artaud sustenta é a realidade da própria cena: a ação real, o acontecimento único, o gesto cuja irreproduzibilidade lhe confere seu sentido humano. Um gesto, segundo ele, deve ser violento, porém inútil, ou seja, não deve realizar efetivamente uma ação violenta. Quando Artaud incita os espectadores a se deixarem tomar pelos mesmos impulsos que os levam à guerra, ao assassinato, à revolta, ele pretende que através destes impulsos, e não destas ações feitas, gerem-se, então, estados que produzam a sublimação. Ele propõe que o Teatro da Crueldade seja um teatro que abrigue o extraordinário, que abandone a psicologia, que exploda imagens violentas que magnetizem o espectador, e que nele provoquem transe.

As indicações de Artaud para o teatro convergem para a sua essencialidade, para o que lhe confere realidade e vigor, para o que o lança à vida: a espontaneidade: singularidade, surpresa, acontecimento único, gesto necessário, impulso lúdico - o elementar; a disciplina: rigor, técnica, partitura, linguagem - o elaborado; o encontro: do ator com o espectador: dois mundos, dois organismos vivos, dois inconscientes, duas peles; o ato total do ator: qualquer coisa que ele faça com todo o seu ser (GROTOWSKI, Jerzy. *Op. cit.*, p. 97), através do emprego de todo o seu organismo, envolvendo seus impulsos, sua

respiração, seu pensamento, resultado da impossibilidade de separar corpo e mente, originado, segundo Grotowski, dessa paradoxal conjunção entre espontaneidade e disciplina.

Algumas imagens



Mestre Caicara



Mestre João Grande e Mestre Cobra Mansa



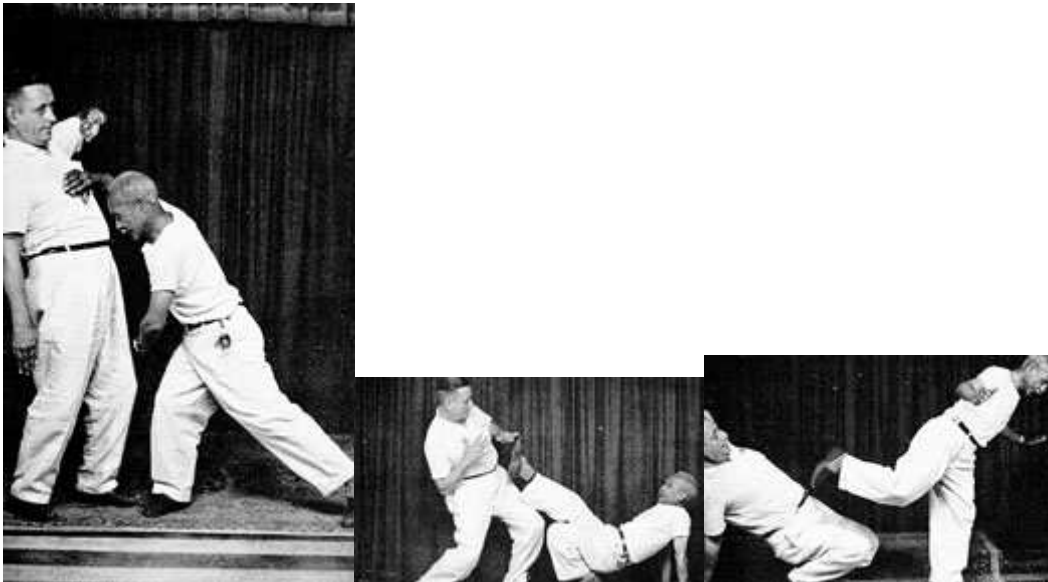
Mestre Cobra Mansa



Mestre João Grande (2 fotos)



Mestre João Pequeno



Mestre Pastinha



Mestre Waldemar

BIBLIOGRAFIA

1. ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
2. _____. Linguagem e vida. São Paulo: Perspectiva, 1995.
3. ABREU, Plácido de. Os capoeiras. Rio de Janeiro: Tip. da Escola Seraphim Alves de Brito, 1886.
4. ALMEIDA, Renato. O brinquedo da capoeira. In: Revista do Arquivo Municipal. São Paulo: ano VIII, v. LXXIV, jul.-ago. 1942.
5. AREIAS, Almir das. O que é capoeira. São Paulo: Brasiliense, 1983.
6. BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de antropologia cultural. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
7. BROOK, Peter. O teatro e seu espaço. Petrópolis: Vozes, 1970.
8. _____. O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
9. CAPOEIRA, Nestor. Galo já cantou. Rio de Janeiro: Arte Hoje, 1985.
10. CASCUDO, Luis da Câmara. Dicionário do folclore. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
11. CONRAD, Robert Edgar. Tumbeiros: o tráfico escravista para o Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1985.
12. DAWSON, Daniel. Capoeira: an exercise of the soul. In: Icarus, nº 13. New York: The Rosen Publishing Group, Inc., 1994.
13. DAVIS, Natalie. Ritos de violência. In: Culturas do povo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
14. DUQUE-ESTRADA, Osório. Abolição: esboço histórico. Rio de Janeiro: Leite e Ribeiro, 1918.
15. FREYRE, Gilberto. Sobrados e mocambos. Rio de Janeiro: José Olympio. 1959.
16. FRIJERIO, Alejandro. Capoeira: de arte negro a deporte blanco. Comunicação no V Congresso Internacional Asociación Latinoamericana de Estudios Afroasiáticos. Buenos Aires, setembro de 1987.

17. _____. Artes negras: uma perspectiva afrocêntrica. In: Estudos afroasiáticos, nº 23, dezembro de 1992.
 18. GINZBURG, Carlo. História noturna. São Paulo: Companhia das letras, 1991.
 19. GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
 20. LIGIERO, Zeca. A performance afro-ameríndia. Texto apresentado no I Encontro de Performance e Política das Américas, 2000.
 21. LOPES, Augusto. Curso de capoeira em 145 figuras. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.
 22. LOPES, Ney. Sobrevivências e recriações bantas no Rio de Janeiro. In: Estudos Afroasiáticos, nº 15, 1988.
 23. MATTA, Roberto da. Relativizando: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1983.
 24. NIETZSCHE, Friedrich W. Ecce hommo. São Paulo: Max Limonad, 1985.
 25. PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
 26. REGO, Valdeloir. Capoeira de Angola. Salvador: Ed. Itapoan, s/d.
 27. REIS, João José. Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês. São Paulo: Brasiliense, 1986.
 28. RIO, João do. A alma encantora das ruas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
 29. RODRIGUES, Jaime. Negras imagens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
 30. ROOSE-EVANS, James. Experimental theatre: from Stanislavski to today. New York: Universe Books, 1973.
 31. ROUBINE, Jean-Jacques. A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
 32. SILVA, Eduardo & REIS, João José. Negociação e conflitos: a resistência negra no Brasil cronista. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
 33. SONTAG, Susan. Sob o signo de Saturno. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986.
-

SITES

1. Capoeira
<http://64.224.111.216/arquivos/blackbelt/1964/mar64/capoeirabrazilians/capoeirabrazilians.html>
2. Capoeira Abada - San Francisco
www.abada.org
3. Capoeira Corner
www.wu-wien.ac.at
4. Deraldo Ferreira, Cambridge, MA
www.capoeira-angola.com
5. International Capoeira Angola Foundation
www.capoeira-angola.org
6. Mestre João Grande's School, New York, NY
www.panix.com
7. Planet Capoeira/On Line Magazine
www.planetcapoeira.com

