



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

BRUNA MASCARO SEABRA DE MELO

**SABERES E FAZERES EM CRUZETA:
OLHARES MULTIFACETADOS SOBRE O MACULELÊ**

Salvador

2023

BRUNA MASCARO SEABRA DE MELO

**SABERES E FAZERES EM CRUZETA:
OLHARES MULTIFACETADOS SOBRE O MACULELÊ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dra. Daniela Maria Amoroso

Salvador

2023

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Melo, Bruna Mascaro Seabra de.

Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê / Bruna Mascaro Seabra de Melo. - 2023.

296 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Maria Amoroso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2023.

1. Danças folclóricas brasileiras. 2. Danças folclóricas - Salvador (BA). 3. Danças folclóricas - Santo Amaro (BA). 4. Danças folclóricas - Aspectos sociais. 5. Maculelê (Dança). 6. Cultura popular. I. Amoroso, Daniela Maria. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

BRUNA MASCARO SEABRA DE MELO

**SABERES E FAZERES EM CRUZETA:
OLHARES MULTIFACETADOS SOBRE O MACULELÊ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Aprovada em: ___/___/_____.

Banca examinadora

Daniela Maria Amoroso – Orientadora _____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

Daniela Bemfica Guimarães _____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia – PPGDANÇA

Lara Rodrigues Machado _____

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas

Universidade Federal do Sul da Bahia

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa é feita de memórias e rastros de um tempo. E, por isso mesmo, peço licença a todos e todas que vieram antes de mim. A todos que aqui estão e aos que ainda virão. Aos visíveis e invisíveis. Esta pesquisa é, antes de mais nada, sobre encontros. Sobre caminhos e trajetos percorridos em companhia, jamais sozinha.

Agradeço a Marcos Seabra (em memória) e Andréa Mascaro, por me ensinarem sobre coragem e sensibilidade. A meus irmãos, que entre lutas, afetos e desafios, colaboraram para que eu me tornasse a caçula que hoje sou: destemida. Pela insistência da minha família quando eu já parecia sem forças. Por todo suporte, material e imaterial, para que eu concluísse o mestrado como quem encerra os ciclos da vida, com responsabilidade e celebração. Aos meus sobrinhos, Ava e Calum, por todas as vezes que estou longe, querendo estar mais perto.

A Nemo, que é, ao mesmo tempo, caminho e chegada. Que me impulsiona a embarcar tanto quanto aterrar. Pela vida imensa que construímos juntos.

A Gabrielle Conde: sem você, nada disso existiria. Me sinto muito realizada em ser sua amiga e compartilhar o mesmo tempo e espaço, nesse universo do agora, com você.

A Rayanne, por ter aceitado o desafio de realizar um longa metragem – quando as condições pareciam as mais adversas possíveis – com um olhar sensível, engajado e comprometido.

A Gabriela e Débora, pela criação de pesquisas compartilhadas e redes de colaboração. Com vocês, acredito cada vez mais na potência de pesquisas feitas em coletividade.

A todos e todas que se dispuseram a compartilhar suas histórias de vida. Em Santo Amaro, a Mestre Macaco, Dona Nicinha (em memória), Mestre Felipe, Maria Mutti e Contramestre Tampinha. Em Salvador, a Mestre Máximo, Mestra Dandara, Antonio Liberac, Rener Oliveira e Mestre Balão. No Rio de Janeiro, no Quilombo São José da Serra, a Dona Georgina, Seu Jorge, Dona Tete, Seu Toninho, Iraci, Dorinho e Inácio. Ao jongo carioca!

A Gardênia e Diogo, que compartilharam, além da intimidade que habita o espaço de um kitnet, uma vida em Salvador. Pelas descobertas, ruas, praias, bares, praças, sambas, ônibus, teatros e todos os caminhos percorridos juntos que trilhamos pela primeira vez. Pela forma sincera que nossas pesquisas, de alguma forma, se cruzaram.

A Jefferson e Marcela Aragão, por se fazerem presentes mesmo na distância. Acho bonita nossa pequena forma de auto-organização e o modo como buscamos nos tornar profissionais atentos.

A todos os amigos e amigas da turma de mestrado, que dividiram reflexões, tensões e suores. Em especial à Ian, Roberto, João e Lara: minha casa estará sempre aberta para vocês.

A Coletiva, grupo de performance do qual faço parte, que muito me encoraja a peitar a vida. À minha rede de amigas, em especial a Heloína, Débora, Olga e Camila, que me escutam há anos e colaboram em meus processos críticos, artísticos e pessoais.

A Pagu, pelo trabalho de revisão e formatação das palavras que aqui estão, mas antes, por ser uma amiga que co-habita o território de mandinga e que ginga pelos mesmos interesses de pesquisa.

As professoras e professores do PPGDança da UFBA; em especial à minha orientadora Daniela Amoroso, que além de todo suporte, possibilitou que tudo acontecesse no tempo devido. À Daniela Guimarães, por ser uma docente que me inspira. Ao grupo de pesquisa Umbigada, por ser um espaço de encontro e troca de saberes e fazeres diversos.

A Capes, por tornar possível a realização dessa pesquisa através da concessão de uma bolsa de estudo. Por uma Universidade Pública que ressurgiu apesar dos desmontes.

A todos e todas brincantes do Maculelê, que entre danças, lutas, rituais, jogos e brincadeiras encontram os sentidos da vida. A meu pai, que hoje virou vento e me ensinou a voar. Muito obrigada!

Não se conhece tudo.
Tudo o que se conhece é uma parte de tudo.

Provérbio peul

MELO, Bruna Mascaro Seabra de. **Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê**. Orientadora: Daniela Maria Amoroso. 2023. 294f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Este trabalho busca refletir sobre o Maculelê, frequentemente interpretado como prática popular de resistência das culturas advindas da África. O estudo debruça-se em compreender cinco estruturas organizativas que constituem o Maculelê: o caráter de dança, luta, jogo, ritual e brincadeira. Para tanto, o trabalho procura compreender os trajetos históricos das denominações das culturas brasileiras através de termos como Folclore, Cultura Popular e Patrimônio, assim como refletir sobre as implicações da colonialidade na construção das subjetividades. A pesquisa conta com um estudo de campo realizado em Salvador e Santo Amaro da Purificação, na Bahia. Foram realizadas diversas entrevistas com mestres, mestras, pesquisadores, pesquisadoras, fazedores e fazedoras do Maculelê, que culminaram na realização de um vídeo documentário longa-metragem intitulado “Maculelê: entre paus, grimas e cacetes”. Por fim, o trabalho pretende pensar de que forma a imagem e o visual dilata o campo das epistemologias, das metodologias e das formas de produzir conhecimento. Com isto, buscamos avançar em questões que alimentam debates sobre o Maculelê, colaborando com estudos que se ocupam da reflexão das danças brasileiras.

Palavras-chave: Maculelê. Dança. Luta. Brincadeira. Ritual. Jogo. Audiovisual.

MELO, Bruna Mascaro Seabra de. **Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê**. Orientadora: Daniela Maria Amoroso. 2023. 294f. il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This work seeks to reflect on Maculelê, often interpreted as a popular practice of resistance by cultures from Africa. The study focuses on understanding five organizational structures that constitute Maculelê: the character of dance, fight, game, ritual and play. Therefore, the work seeks to understand the historical paths of the denominations of Brazilian cultures through terms such as Folklore, Popular Culture and Heritage, as well as to reflect on the philosophy of coloniality in the construction of subjectivities. The research relies on a field study carried out in Salvador and Santo Amaro da Purificação, in Bahia. Several interviews were carried out with male and female masters, researchers, male and female makers of Maculelê, which culminated in the making of a feature-length documentary video entitled “Maculelê: entre sticks and grimas”. Finally, the work intends to think about how the image and the visual dilate the field of epistemologies, methodologies and ways of producing knowledge. With this, we seek to continue with questions that feed debates about Maculelê, collaborating with studies that deal with the reflection of Brazilian dances.

Keywords: Maculelê. Dance. Fight. Play. Ritual. Game. Audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	QR Code Vídeo Quilombo São José da Serra, por Débora Bittencourt (2019).....	37
Figura 2	QR Code Fotografias Quilombo São José da Serra, por Débora Bittencourt (2019).....	37
Figura 3	Compilado de fotografias do laboratório de experimentação corporal.....	39
Figura 4	Compilado de fotografias do laboratório de experimentação corporal.....	40
Figura 5	QR Code Podcast <i>Dança e Mandinga</i>	44
Figura 6	QR Code Documentário <i>Maculelê: entre paus, grimas e cacetes</i>	45
Figura 7	Fotografia Antonio Liberac.....	52
Figura 8	Nuvem de palavras da entrevista de Antonio Liberac.....	52
Figura 9	Fotografia Mestre Máximo.....	53
Figura 10	Nuvem de palavras da entrevista de Mestre Máximo.....	53
Figura 11	Fotografia Mestra Dandara.....	54
Figura 12	Nuvem de palavras da entrevista de Mestra Dandara.....	54
Figura 13	Fotografia Rener Oliveira.....	55
Figura 14	Nuvem de palavras da entrevista de Rener Oliveira.....	55
Figura 15	Fotografia Mestre Balão.....	56
Figura 16	Nuvem de palavras da entrevista de Mestre Balão.....	56
Figura 17	Fotografia Mestre Macaco.....	57
Figura 18	Nuvem de palavras da entrevista de Mestre Macaco.....	57
Figura 19	Fotografia Maria Mutti.....	58
Figura 20	Nuvem de palavras da entrevista de Maria Mutti.....	58
Figura 21	Fotografia Contramestre Tampinha.....	59
Figura 22	Nuvem de palavras da entrevista de Contramestre Tampinha.....	59
Figura 23	Fotografia Dona Nicinha.....	60
Figura 24	Nuvem de palavras da entrevista de Dona Nicinha.....	60

Figura 25	Fotografia Mestre Felipe.....	61
Figura 26	Nuvem de palavras da entrevista de Mestre Felipe.....	61
Figura 27	Nuvem de palavras de todas as entrevistas.....	62

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	O MACULELÊ E AS MOTRIZES DAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS	18
3	ESCREVENDO: ROTAS DE UM PERCURSO EM EN-TRONCAMENTO	33
3.1	PREPARANDO A RODA: AÇÃO.....	46
4	SABERES E FAZERES EM CRUZETA	64
4.1	DANÇA.....	65
4.2	LUTA.....	69
4.3	JOGO.....	74
4.4	BRINCADEIRA.....	77
4.5	RITUAL.....	79
4.6	DO TEXTO AO AUDIOVISUAL: DIMENSÕES SOBRE A NAR-RATIVA FÍLMICA.....	85
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	98
	ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE MÁXIMO	102
	ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE RENER OLIVEIRA	122
	ANEXO C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE DONA NI-CINHA	142
	ANEXO D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE FELIPE	151
	ANEXO E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE BALÃO	160
	ANEXO F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRA DANDARA	185
	ANEXO G – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DO CON-TRAMESTRE TAMPINHA	202
	ANEXO H – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MARIA MUTTI	214

ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE MACACO.....	242
ANEXO J – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE ANTONIO LIBERAC.....	264
ANEXO K – TERMO DE PERMISSÃO PARA USO DE IMA- GEM DE RAYANNE MORAIS.....	293
ANEXO L – TERMO DE PERMISSÃO PARA USO DE IMA- GEM DE DÉBORA BITTENCOURT.....	294

1 INTRODUÇÃO

Essa pesquisa surge, de forma embrionária, em paralelo à graduação em Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), onde os modos de agir em movimentos políticos organizados ocuparam um espaço dilatado em minha formação enquanto sujeita no mundo. Entre 2011 e 2014, integrei o coletivo Recife Resiste, agrupamento de pessoas que administrava e alimentava diariamente um portal (site) catalisador das articulações dos movimentos sociais e das resistências que se desenvolviam em Pernambuco. Somado a isso, entre 2012 e 2014, fiz parte do LAMA – Laboratório de Mídias Autônomas – localizado na comunidade de Roda de Fogo, periferia de Recife, em Pernambuco. Na época, o coletivo geria uma rádio comunitária, a Rádio Lama, e produzia conteúdos em mídia impressa com questões que abordavam, de modo geral, o direito à cidade, direito à comunicação, pautas anticapitalistas, antirracistas e feministas.

Nesta trajetória, pairava um sentimento de incompletude nas práticas artísticas em dança que, por vezes, pareciam esvaziadas de construção política. Ao mesmo tempo, tinha convicção que as ações em movimentos sociais eram limitadas e estagnantes. Em tempos de crise artística e ideológica, a Capoeira Angola me surgiu como um rio fluindo em veias. O rio, antes de leito seco, encontrou novos braços e afluentes, aprofundou as margens e o curso d'água proporcionou reconhecer as nascentes e as embocaduras. Neste ensejo, participei de grupos de pesquisa, projetos de extensão e dediquei-me a estudar as conexões entre dança e Capoeira Angola. Entre 2013 e 2016 integrei o PROCAEP – Projeto Capoeira Angola Estudos e Práticas – e, posteriormente, integrei o grupo do qual faço parte até hoje, a Escola de Capoeira Angola Ifé, sob os direcionamentos do Mestre Baygon e da Contramestra Gabrielle Conde.

Somado a isso, participei do projeto de extensão Capoeira no CAC (Centro de Artes e Comunicação), que, por sua vez, surgiu do projeto de pesquisa Interfaces para Improvisação: investigações sobre a Dança e a Capoeira Angola, na UFPE. O Capoeira no CAC apresenta em seu histórico diversas atividades, tais como: rodas, aulas, palestras mensais (2013) e bimensais (2014), entrevistas com mestres e mestras da capoeira; ciclo de palestras com pesquisadores, historiadores, artistas e

capoeiristas de dentro e de fora de Pernambuco; encontros teórico-práticos – seminários internos e externos – sobre assuntos constituintes da capoeira em Pernambuco e visitas de campo nos terreiros e centros de capoeira.

Foi a partir da vivência em Capoeira Angola que pude entrar em contato com o Maculelê. É importante destacar que, em Recife, a prática do Maculelê está diretamente associada aos grupos de Capoeira Regional. Pude vivenciar de forma sistemática o Maculelê em meus trajetos na Capoeira Angola porque a Contramestra Gabrielle Conde conta com formação na Capoeira Regional e tem amplo interesse no Maculelê. Logo, o estudo intitulado *Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê*¹ surge pela necessidade de alargar a vivência em Maculelê e das possibilidades de compreender os cruzamentos e atravessamentos desta prática.

O referido estudo tem natureza qualitativa, fundamentado em pesquisas bibliográficas e estudo de campo, e utiliza-se de princípios metodológicos baseados na etnocenologia e na investicreación. Em Salvador e Santo Amaro da Purificação, na Bahia, tive a oportunidade de ouvir diversos depoimentos, visualizar materiais em registros privados e realizar estudos e pesquisas junto ao acervo do Núcleo de Incentivo à Cultura de Santo Amaro (NICSA), Memorial José Silveira e no Centro Cultural Solar Ferrão. A pesquisa de campo possibilitou a realização de entrevistas a pessoas relevantes na prática cultural do Maculelê, como Mestre Macaco, Dona Nicinha, Mestre Felipe, Maria Mutti, Contramestre Tampinha, Mestre Máximo, Mestra Dandara, Antonio Liberac, Rener Oliveira e Mestre Balão.

As entrevistas realizadas deram origem à criação de um documentário longa-metragem intitulado *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes*, disponível de forma gratuita no Youtube. O debate contido no filme considera os mestres, mestras, fazedores, fazedoras, pesquisadores e pesquisadoras protagonistas deste processo dialógico. O filme se debruça no desafio de discutir, de modo mais amplo, aspectos artísticos, sociais e históricos do Maculelê de Santo Amaro da Purificação e de Salvador.

¹ O título do projeto foi alterado por considerar que o título anterior não contemplava os objetivos do projeto, bem como as reflexões sobre as características polissêmicas aprofundadas no capítulo 4.

É importante mencionar que esta pesquisa, incluindo o estudo de campo, foi realizada em um momento extremamente difícil, fruto de uma pandemia de COVID-19 somado à gestão de um governo baseado em ideologias extremistas, negacionistas e conservadoras. Neste período, esteve em curso o desmonte e a destruição da educação, da ciência e da cultura. Não existem palavras que traduzam a sensação de que tudo estava irremediavelmente perdido. Também perdi meu pai. Este estudo, portanto, também se revela como uma possibilidade de reconfigurar o sentimento de perda: do luto à luta.

Além disso, desde 2012, investigo informalmente alguns sistemas de luta e artes marciais, a exemplo do Wendo. O Wendo surgiu na década de 1970 no Canadá, e configura-se como uma autodefesa feminista – ou autodefesa para mulheres –, e não se limita apenas ao termo defesa pessoal, pois tem um trabalho direcionado para violência de gênero, seja física, psicológica, verbal, entre outros tipos. Outra arte marcial que experimentei corporalmente foi o Systema, arte marcial russa com origem no século X, que tem a improvisação como elemento central. No Systema, diversas técnicas são investigadas, contudo, a arte marcial trabalha a partir das adaptações imediatas que o corpo produz diante de uma situação de risco. Também pratiquei Aikido, arte marcial e filosófica japonesa desenvolvida entre os anos 1930 e 1960, que não lida com o combate direto, mas se utiliza de projeções, vetores, torções, impulsos, etc. Venho buscando as capacidades dançáveis destas lutas e possíveis conexões corporais.

Por fim, considero o espaço urbano público uma escola. Situações diversas, em diferentes horários e contextos, que vivenciei sozinha, na rua, reforçam que algo muito especial no saber corporal de quem luta dançando e dança lutando. Neste contexto, encontro o Maculelê.

No capítulo dois, intitulado *O Maculelê e as motrizes das danças afro-brasileiras*, dedico-me a introduzir questões que permeiam o universo das danças e culturas brasileiras. Neste item, refletimos sobre o processo de denominação das culturas em conexão com processos históricos atrelados à construção de uma identidade nacional. Também nos debruçamos em compreender as práticas expressivas a partir de termos como Folclore, Cultura Popular e Patrimônio, apresentando tensões e afrouxamentos, contribuindo para a desmistificação de alguns estereótipos.

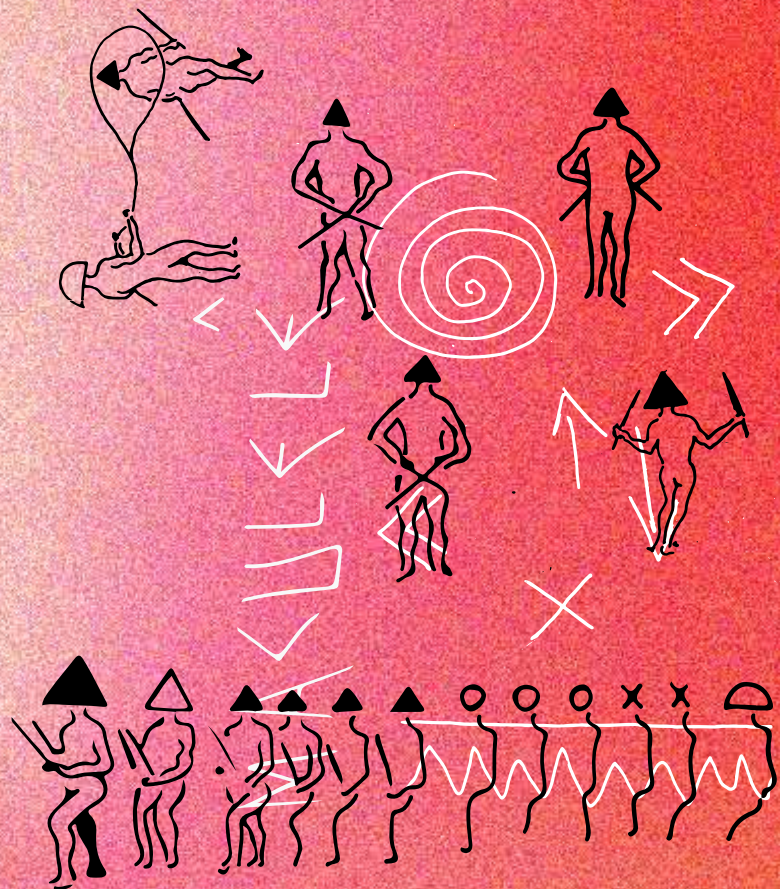
No capítulo três, *Escrevivendo: rotas de um percurso em entrocamento*, são discutidas algumas experiências e processos de criação elaborados ao longo do mestrado. Laboratórios de experimentação, aulas, podcasts, vídeos e pesquisas de campo são alguns exemplos do que será abordado. O capítulo evidencia ainda a metodologia do trabalho com foco em um videodocumentário produzido com os diálogos estabelecidos durante a pesquisa de campo. É importante mencionar para o leitor e leitora que nas primeiras páginas deste capítulo haverá a presença de QR Codes, uma espécie de código de barras que pode ser escaneado pela maioria dos celulares com câmera. O QR Code tem o intuito de possibilitar o acesso fácil e rápido a vídeos e imagens que são relevantes para o assunto abordado.

No capítulo quatro, *Saberes e fazeres em cruzeta*, abordamos o Maculelê a partir de uma ótica multifacetada. Aqui, os aspectos organizativos que compõem o Maculelê, como a dança, luta, jogo, ritual e brincadeira ganham centralidade e são aprofundados a partir de conexões que pudemos estabelecer com pesquisadores e entrevistados. Neste capítulo é discutido ainda o processo de produção de uma narrativa audiovisual em contexto de pesquisa, como uma espécie de escrita audiovisual, considerando aspectos como imagem, memória e afeto.

O estudo conta com uma capa geral e três capas que antecedem os capítulos. Nelas, estão presentes ilustrações retiradas do livro *Olelê, Maculelê*, de Emilia Biancardi (1989), e outras ilustrações sotopostas produzidas por mim.

Ao longo da pesquisa, dancei, cantei, toquei, observei, visitei diversas casas, fui acolhida junto a cafés e porta-retratos, velas e tapetes, sofás e bancos de praça. Caminhei pela rua, me perdi e encontrei outras rotas e desejos. No Bembé do Mercado, em 2019, comi o melhor abará da minha vida. Até hoje, busco incansavelmente um sabor que se aproxime a este, talvez como uma forma de viver aquele momento novamente. Ouvi conselhos e recados, registrei e capturei. Mergulhei em mares e matos, quilombos e periferias. Meu letramento é a Capoeira e o Maculelê. É desta forma que trago danças não hegemônicas para o corpo. Esta pesquisa ressoa feito duas grimas, batendo uma contra outra, gerando atritos e provocações. Este estudo ginga e oscila entre variadas conclusões.

O MACULELÊ E AS MOTRIZES DAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS



2 O MACULELÊ E AS MOTRIZES DAS DANÇAS AFRO-BRASILEIRAS

O estudo em questão se origina na tentativa de pesquisar as relações entre conhecimentos de tradições distintas: a acadêmica e a popular. Para tanto, é necessário compreender os agenciamentos envolvidos na definição de termos como Folclore, Cultura Popular e Patrimônio ao longo da história do Brasil. Jorge das Graças Veloso, ator, diretor, dramaturgo e professor do departamento de Artes Cênicas/IdA/UnB, reflete sobre diversas controvérsias e problemáticas que sustentam as definições destes termos no artigo *Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários*.

Veloso (2018) aponta que o processo de denominação das culturas brasileiras tem conexão direta com alguns ideais construídos ao longo do tempo, que almejavam o desenvolvimento de um patriotismo do Estado Nacional. Com a Revolução Francesa, nos fins do século XVIII, os princípios do regime feudal entram em colapso e surge outro modo de organização estatal, agora baseado na cultura: a nação. Portanto, a consolidação dos Estados Nacionais na Europa aprofunda as dicotomias entre “rural e urbano, oral e escrito, tradicional e moderno [...] frente ao processo civilizatório, imaginado como inelutável pelos defensores do Iluminismo” (ROCHA, 2018, p. 219).

O movimento de consolidação das ideias de Estados Nacionais toma força no século XIX, ao passo que busca saídas para fazer com que os sujeitos e sujeitas permaneçam dentro de seus territórios. Para que isso acontecesse, era necessário ativar outros mecanismos de pertencimento que não somente as demarcações de fronteiras. Veloso comenta que:

Ora, limites geográficos nem sempre serviam para essa definição, pois muitos Estados Nacionais apareciam num mesmo território, com fronteiras totalmente abstratas. O idioma também não delimitava as margens limítrofes de cada país, pois muitos deles surgiam dividindo grupos que compartilhavam a mesma língua, e outros, distintos, se juntavam apesar de não se comunicarem por falar o que muitos definiam como “dialetos” próprios e diferentes. Restava então “inventar” outras estratégias para complementar a ideia de que pertenciam a “um” Estado Nacional, mito que se estabelecia com tanta força. E, dentre as afinidades identificáveis, um conjunto de práticas e comportamentos, vistos como comuns pelos diversos

agrupamentos sociais, ajudaram sobremaneira nesse estabelecimento ideal (VELOSO, 2018, p. 3).

Ou seja, o século XIX foi impulsionador dos ideais nacionalistas e a cultura não está alheia a este processo. Os Estados, estruturados na obediência ao rei de direitos plenos, são substituídos pela formação estatal da nação. Sobre isso, o autor expõe:

Surgiam, também, movimentos de resistência que viam nas “festas, na poesia, nos jogos, nas músicas e nas danças das classes subalternas [...] sistemas de preservação do ‘espírito do povo’ [estabelecido nas chamadas “antiguidades populares”, consideradas como saberes passíveis de desaparecimento] – a verdadeira base de muitos nacionalismos emergentes” (VELOSO, 2018, p. 4).

Segundo o autor, é nesse cenário que, em 1848, William John Thoms publica uma carta na revista *The Atheneum*, utilizando o termo Folk-lore (“*saber tradicional do povo*”) como um campo de estudo. Diante disso, nos fins do século XIX, se desenvolve no Brasil, de acordo com Veloso (2018, p. 4) a “epistemologia de uma brasilidade, sempre ancorada nos registros e na defesa da “preservação”, inclusive destacando os seus recortes regionalistas, como princípios fundantes do que poderia ser considerado como nacional”.

Nesse processo, é impossível deixar de mencionar a Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, que desenvolve o Congresso Brasileiro de Folclore, formula uma Carta Nacional do Folclore e cunha as noções de Cultura Brasileira que serão aprofundadas e problematizadas durante o século XX. Embora as definições de Folclore tenham sido duramente criticadas no meio acadêmico, isto não impediu que a construção da narrativa patriótica tenha se consolidado através da construção de uma identidade nacional de brasilidade.

Chamo de ideais pela compreensão de que, para essa perspectiva homogênea prevalecer, via de regra se elimina todos os aspectos de diversidade e pluralidade culturais de nossos povos, tratando a questão sempre como se vivêssemos harmoniosamente num país de um só povo. Sabido é que nossa “pátria” é um conglomerado de distintos grupos culturais, étnicos, econômicos e identitários, que subexistem submersos, muitas vezes, em abstratos desejos separatistas, como é tão recorrente no sul do país (VELOSO, 2018, p. 5).

Sobre as problemáticas que envolvem o conceito de Folclore, o antropólogo argentino Néstor García Canclini sinaliza que o paradigma folclorista perdeu força devido aos estudos dos processos de hibridação cultural. Como aponta o autor:

Considero atraente tratar a hibridação como um termo de tradução entre mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Talvez a questão decisiva não seja estabelecer qual desses conceitos abrange mais e é mais fecundo, mas, sim, como continuar a construir princípios teóricos e procedimentos metodológicos que nos ajudem a tornar este mundo mais traduzível, ou seja, convivível em meio as suas diferenças, e aceitar o que cada um ganha e está perdendo ao hibridar-se (CANCLINI, 2015, p. 39).

Nesse sentido, o autor defende que a hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições, mas, sim, está respaldada por “processos que podem ajudar a dar conta de formas particulares de conflitos gerados na interculturalidade e em meio a processos de hibridação cultural.” (CANCLINI, 2015, p. 18). Para ele, o Folclore estrutura-se num imaginário melancólico das tradições, concepção problemática decorrente do pensamento moderno e é necessária outra compreensão de análise do popular, que leve em consideração as interações na e da contemporaneidade.

Veloso (2018) aponta que esse fato não se restringe apenas ao termo Folclore, mas se perpetua a partir dos ideais da “Cultura Popular” e, posteriormente, do “Patrimônio imaterial”. No Brasil, em dado momento, houve uma ruptura entre o Folclore e a Cultura Popular. Tal separação se justifica pelo fato de o termo Folclore estar associado a algo do passado, cristalizado no tempo, o que ia de encontro às ideias desenvolvimentistas do então governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960) e da construção da nova capital federal, Brasília.

Compreendendo a complexa realidade no qual as produções culturais em países que sofreram processo de colonização estão envolvidas, Valéria Vicente, dançarina, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), coaduna com o comentário acima, ao afirmar que “uma política de silenciamento das pluralidades se tornou predominante e projetos totalitários e ditatoriais utilizaram a defesa da nação como elemento de legitimidade para se constituir e expandir” (VICENTE, 2008, p. 29). Segundo a autora, tais políticas selecionaram práticas para serem adotadas e reconhecidas como representativas da nação brasileira, o que fez com que se achatasse a

potência subversiva dessas expressões populares, além de reprimir e renegar espaços para as demais práticas culturais.

Como a ideia de nação já estava consolidada, surgiu a necessidade de utilizar outro termo para, estrategicamente, “falar do mesmo”. No ambiente acadêmico, a definição de Cultura Popular tomava força com certo ar de renovação e “reparação” crítica. Sobre isso, Veloso diz:

O que compreendo desse movimento, no entanto, é de que novamente surgia somente um conceito para responder às demandas das mesmas elites intelectuais de antes. Não existe, na história da humanidade, a possibilidade de uma tradição sobreviver, a não ser pela capacidade de se resignificar que ela tem. Somente através da atualização é que o tradicional sobrevive. Todas as vezes que um saber foi tratado como devendo permanecer “puro”, “original”, inexoravelmente ele desapareceu. Assim são as práticas humanas. Capazes de se inventar e se reinventar sempre, muitas vezes somente como estratégias de sobrevivência (VELOSO, 2018, p. 6).

Esta reflexão nos possibilita compreender que o processo de construção do termo Cultura Popular, embora utilizado de forma respeitosa para tratar de um tipo de conhecimento, nos tempos de hoje, ainda reproduz lógicas estigmatizantes. Diante disso, perguntamos: para quem e para quê é conveniente a perpetuação destes termos? Principalmente quando consideramos que convivemos, diariamente, com todos os tipos de misturas e hibridações que vão de encontro a estas separações. Para Veloso (2018), não existem culturas distanciadas por adjetivos, existem apenas culturas.

Politicamente, o termo Cultura Popular foi incorporado para se falar das manifestações expressivas dos grupos sociais a ele associados, com todas as problemáticas verificáveis nesta relação. Essa definição passou a ser utilizada não mais somente para apartar, para distinção dos chamados eruditos. Mesmo não sendo utilizada por quase nenhum fazedor, tornou-se uma demarcação política, dita de resistência, chegando aos meios institucionais, até ocupar recortes específicos em editais de fomento das secretarias de cultura espalhadas pelo país inteiro. Mesmo que isso, a meu ver, tenha se tornado mais uma maneira de exclusão, pois o que está se afirmando, novamente, é que os fazeres estéticos desses grupos não devem competir, em igualdade de condições, com os outros (VELOSO, 2018, p. 6).

Sobre as linhas de tensões acerca da utilização do termo Cultura Popular, a historiadora Martha Abreu (2003) comenta:

A cultura popular não é um conceito passível de definição simples ou a priori. Cultura popular não é um conjunto fixo de práticas, objetos ou textos, nem um conceito definido aplicável a qualquer período histórico. Cultura popular não se conceitua, enfrenta-se. É algo que precisa sempre ser contextualizado e pensado a partir de alguma experiência social e cultural, seja no passado ou no presente; na documentação histórica ou na sala de aula. O conceito só emerge na busca do como as pessoas comuns, as camadas pobres ou os populares (ou pelo menos o que se considerou como tal) enfrentam (ou enfrentaram) as novas modernidades (nem sempre tão novas assim); de como criam (ou recriaram), vivem (ou viveram), denominam (ou denominaram), expressam (ou expressaram), conferem significados (ou conferiram) a seus valores, suas festas, religião e tradições, considerando sempre a relação complexa, dinâmica, criativa, conflituosa e, por isso mesmo, política mantida com os diferentes segmentos da sociedade: seus próprios pares, representantes do poder, reformadores, professores, etc. Não se deve perder de vista a reflexão sobre as possibilidades destas manifestações encontrarem-se relacionadas com as lutas sociais e políticas mais amplas da sociedade que pertencem (ou pertenceram). Que a escola e a universidade criem boas oportunidades para realizarmos esta reflexão (ABREU, 2003, p.13).

Portanto, percebemos que atribuir às culturas um lugar fronteiriço, levando em consideração às ambiguidades e pluralidades, contribui para o entendimento de que a mesma não é estanque, mas está em contínuo estado de transformação e interação. O que nos interessa, na verdade, não é buscar o que não muda, mas entender por que e como muda em relação com os novos sistemas sociais.

Para Veloso (2018), o cerne do problema está no fato da construção de narrativas serem sempre externas aos fazedores das culturas, discursos distantes das pessoas que produzem o conhecimento encarnado. Esse fato relega, mais uma vez, aos fazedores um lugar de exclusão. Posteriormente, dos mesmos lugares que originaram e perpetuaram os discursos sobre o Folclore e a Cultura Popular, surgiu o processo de ampliação do termo, a partir de um discurso de Patrimonialização, incluindo agora aspectos imateriais ou intangíveis.

Além do que, com toda a pompa com que se tenta valorizar as concepções de patrimônio imaterial, seria como se, por si só, os registros das maneiras de ser e de fazer dos grupos determinassem a sua permanência e a sua contribuição para a Identidade Brasileira. Afloram, entretanto, outras discussões relevantes. Em muitos lugares de fala, o que se acentua é mais uma dicotomia: uma separação entre a preservação da materialidade da memória, dos edifícios e mobiliários, e o registro dos bens do patrimônio de natureza intangível. Mesmo com a inegável contribuição de relativizar as históricas dicotomias de erudito/popular, rural/urbano, tradicional/moderno, acadêmico/senso comum, citados acima, são problematizações ainda não superadas. Se a própria UNESCO, em sua recomendação de 1989, restringe patrimônio imaterial aos saberes e fazeres da Cultura Tradicional e Popular, a questão permanece tratada somente no âmbito de seus pensadores externos, e, geralmente, a partir de proposições de um corpus teórico-metodológico etnocentrado (VELOSO, 2018, p. 9).

É importante mencionar que, embora haja toda uma história de retrocesso, outros contornos são desenhados nos tempos atuais, estão em curso outros modos de compreender e localizar as práticas expressivas. É perceptível que as chamadas minorias impuseram suas necessidades, ocuparam espaços e “tomaram o que lhes é de direito”. Não há outra saída, não há outra alternativa, além de aceitar o fato de que não há mais espaço para tudo aquilo que foi negligenciado, afinal:

Novas disciplinas se consolidam, e começam a tomar corpo diferentes maneiras de se tratar o que, sempre, foi considerado como objeto de análise ou de estudos. Os antigos discursos sobre o que fazem os grupos ou os indivíduos, no espectro das diversidades culturais, produzidos de fora para dentro, são substituídos por outros, em que o reconhecimento da alteridade toma corpo de forma incontornável. E, por meu entender, são realidades que se impõem não mais pela escolha que as narrativas hegemônicas sempre fizeram de “dar voz” aos subalternos. Pelo contrário (VELOSO, 2018, p. 10).

Ao longo dos anos, as reflexões em torno das culturas brasileiras se debruçaram em entender a complexidade dos processos sociais, contribuindo para a desmistificação de alguns estereótipos. Podemos perceber que o exercício de compreensão de termos empregados historicamente considera as discussões sobre processos identitários em conexão com o entendimento político de luta e das contínuas negociações mediadas pelos sujeitos que protagonizam as tradições. É urgente que possamos abordar e apresentar os sujeitos e as experiências a partir de um exercício da escuta de quem vive e como denomina aquilo que vive.

Diante da necessidade de reconhecer as dinâmicas de alteridade, Veloso, portanto, opta por não utilizar estes termos e prefere:

Não usar nenhuma generalização para me referir a qualquer recorte de pesquisa que me aproximo, tratando, sempre, cada um deles pelos léxicos adotados internamente por seus praticantes. As manifestações expressivas dos agrupamentos sociais, para mim, sejam elas do universo artístico ou dos ritos espetaculares, tem suas próprias regras e pressupostos, que são sempre únicos em cada caso. Então, não percebendo necessidade de inseri-las em grupos gerais, procuro tratar cada caso por aquilo que é (VELOSO, 2018, p. 2).

Ou seja, cada manifestação é tratada a partir do modo como se autorreferencia. O autor discorre que, apesar de apresentar similitudes, tais expressões não devem ser lidas em uma definição generalizante, que não dá conta das peculiaridades e percepções de mundo. Portanto, no presente estudo, optamos

por tratar o Maculelê nos diversos modos que os fazedores e fazedoras sugerem abordá-lo, nomeados, em grande maioria, pelo termo dança, luta e brincadeira.

No que tange a produção bibliográfica que aborda o tema do Maculelê, Emilia Biancardi, etnomusicóloga baiana e fundadora do grupo Viva Bahia, produziu, em 1989, o livro *Olelé Maculelê*, considerado uma das grandes referências teóricas do assunto. Infelizmente, ainda há poucos materiais teóricos que abordem o Maculelê. No livro, a autora apresenta a perspectiva de alguns pesquisadores sobre o Maculelê, como Zilda Paim, Hildegardes Vianna, Herundino Leal, Plínio de Almeida, Edison Carneiro, Nelson de Araújo, Maria Mutti, Mabel Velloso de Mesquita e Maria Rosita Salgado Góes. No livro, Biancardi (1989) apresenta ainda os saberes de mestres e importantes fazedores do Maculelê, a exemplo de Mestre Popó e seu filho, conhecido como Zezinho de Popó.

É importante destacar que na maior parte do tempo o Maculelê se dança em relação com outra pessoa, e conta com um movimento primordial: a ação de bater as grimas em quatro tempos, onde os tempos um, dois e três são batidos na altura do tronco e o quarto tempo é batido na altura da cabeça, com o braço esticado para frente. A quarta batida sustenta e defende a batida proferida pela pessoa com quem se está jogando, formando um x. No intervalo do primeiro ao terceiro tempo, é o momento em que geralmente as pessoas improvisam movimentos, ora batendo os paus no chão, ora saltando, ora fazendo pernadas ou realizando variações livres. Em simultâneo, as pernas realizam o movimento de ginga, muito próxima à ginga da capoeira. As pernas oscilam em uma base que lembra um triângulo, uma perna recua pra trás e retorna para frente, indo e vindo, com um pequeno salto.

Há diversas controvérsias sobre a origem do Maculelê, mas boa parte dos estudos concordam no fato do Maculelê ser uma prática de origem africana que se desenvolveu nos canaviais de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, e compõe, há mais de duzentos anos, as tradicionais festas em homenagem a Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Purificação.

Biancardi (1989) afirma que há um registro do jornal *O Popular*, em uma edição de 10 de dezembro de 1873, que comprova a existência do Maculelê, onde consta: "Faleceu no dia 1 de dezembro, a africana Raimunda Quitéria, com a idade de 110 anos, e que, apesar da idade, ainda capinava e varria o adro da igreja da Purificação para as folhas do maculelê." (BIANCARDI, 1989, p. 7).

A historiadora santamarense Zilda Paim, pesquisadora reconhecida do Maculelê, conta no vídeo *A verdadeira História do Maculelê*, dirigido e roteirizado por Almir Nascimento e produzido por Pedro Urizzi, uma possível versão para a origem do termo² Maculelê. Paim comenta:

Na África, pelo que me contaram, eles diziam os macuas e os malês, então eles diziam: Vamo esperar os "macuas a lelê", porque lá, lelê é um pedaço de pau, um pedaço de cacete roliço, tá entendendo? Então eles esperavam os outros com paus, esperavam "macuas a lelê, para lutar. Daí então, foi "macuas a lelê", quando veio para o Brasil já veio com o nome "Maculelê" (A VERDADEIRA..., 2017).

Existem diversas versões³ sobre as origens da prática do Maculelê, do termo e de possíveis associações a outras danças da diáspora africana. Neste estudo, não pretendemos afirmar com precisão a origem do Maculelê, mas, antes, apresentar os diversos olhares e perspectivas que foram construídas ao longo do tempo sobre a brincadeira. Sobre a ausência de registros que comprovem a existência do Maculelê, Biancardi diz:

Até hoje tudo quanto se sabe sobre o maculelê é por ter sido ouvido ou dito por alguém, muito velho, que guardou alguma recordação, quase sempre confusa ou contraditória. Nada há escrito na forma de depoimento sobre como seria dançado o Maculelê em seus primórdios. Nem mesmo Bulcão Vianna, que muito escreveu no princípio do século sobre as festas de Santo Amaro, fez menção a um folguedo que pudesse ser identificado como Maculelê (BIANCARDI, 1989, p. 10).

De acordo com a autora, Darwin Brandão foi a primeira pessoa a registrar o Maculelê, em 1948, e, após ver a expressão na zona canavial de Santo Amaro, comentou:

Os negros de camisas brancas de algodão, beiços aplicados a vermelho, com suas grimas, bastões de madeira em cada mão, cantam e bailam entrechocando as armas, como os congos e os moçambiques. Vestígio da "dança de espadas", milenar e quase universal (BIANCARDI, 1989, p. 13).

² Outra versão sobre a origem do termo "Maculelê" é propagada por Plínio de Almeida, escritor santamarense, que afirma que a expressão é derivada de instrumentos musicais africanos, composta pelo vocábulo macum e lê. Já Lêda Pessoa de Castro, quando solicitada por Hildegardes Vianna a opinar sobre a origem do termo maculelê, comentou que considerando as palavras dos cânticos, o termo maculelê poderia ser justificado como uma corruptela de uma expressão nagô de saudação (BIANCARDI, 1989).

³ No livro *Bahia de Outrora*, Manuel Querino expõe as características do cucumbi, uma dança dramática de negros que, em um momento específico, batiam e chocavam bastões de madeira roliça, de forma muito semelhante ao maculelê. Segundo ele, a melodia e as letras das músicas também muito se assemelhavam. Hildegardes Vianna, baseada nos estudos de Manuel Querino, afirma que o Maculelê teria surgido do Cucumbi. Contudo, essa versão não é aceita por Emilia Biancardi, outros pesquisadores e praticantes (BIANCARDI, 1989).

Segundo Biancardi (1989), há ainda quem defenda a ideia de que há duas variantes do Maculelê, o "Maculelê de bastão" e o "Maculelê de canavial". Tal teoria é defendida por Iracy Carrise, na obra *Arte negra na cultura brasileira*, contudo, a autora relata que há poucos detalhes sobre as referidas informações. Biancardi afirma que, em terras baianas, é comum ouvir que o Maculelê, por ser uma tradição canavieira dos antigos engenhos, era dançado com pedaços de cana-de-açúcar roxa, por ser uma espécie mais resistente.

O pesquisador Antonio Liberac, em entrevista concedida a mim, afirma que o Maculelê deve ser uma expressão não tão antiga. Segundo ele:

Eu acho que ele começa a expressar no século XVIII com a chegada de alguns grupos étnicos que vão permanecer e permitir que eles permaneçam por ter chegado no final da colonização. [...] Então, quer dizer, esse maculelê, ele é marcado, e a existência desse maculelê brasileiro, dessa luta de paus no Brasil, ele é marcado, é fundamentado, principalmente por uma etnia que se estabelece, que se instala no Recôncavo da Bahia, nos espaços dos engenhos do Recôncavo da Bahia. E aonde existia uma relação de proximidade, de tratamento, de respeito cultural no sentido de os dominantes, os fazendeiros, os donos da terra, permitirem também aquelas expressões para poder o que? Ter um equilíbrio. Então, o maculelê surge entre os escravos. Fundamentalmente, entre os escravos africanos. Então ele não é uma invenção no Brasil, uma invenção do negro que é filho do africano, do chamado preto nacional, quando é livre. Ou escravo nacional, quando é escravo. Que são os filhos dos africanos. Esses filhos dos africanos, que inventaram os maculelê? Não. Foram os africanos. Os africanos já praticavam o maculelê, porque você mede pelas gerações. As gerações de mestres, de grandes mestres do maculelê dentro de Santo Amaro, dentro daquela região no Recôncavo da Bahia, quando você faz a contagem de tempo, você vai chegar até o início do século XIX (Antonio Liberac, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Segundo Emilia Biancardi,

Pesquisadores e folcloristas são unânimes em afirmar que os grandes mestres do maculelê em Santo Amaro foram, entre outros, Barão, Ti-Ajô, João de Obá, Zé do Bringuinho, Zé da Conceição, Marogo e Major, nomes que a tradição guardou e que deram o melhor de si para a sobrevivência do folguedo (BIANCARDI, 1989, p. 53).

Entre todas as pesquisas realizadas, Barão, Ti-Ajô e João de Obá são os nomes mais evidenciados na fase de desenvolvimento inicial do Maculelê em Santo Amaro.

Sobre o processo histórico do Maculelê, a autora afirma que após a abolição da escravatura no Brasil o Maculelê entrou em declínio. Inclusive, entre meados do início do século XX à década de 1940, a dança desapareceu por muitos anos da

feira da Purificação. Foi quando Paulino de Almeida Andrade, Mestre Popó, reuniu um grupo de familiares e amigos e compartilhou os ensinamentos que havia aprendido com seu pai. Mestre Popó é considerado o grande responsável por manter viva a tradição do Maculelê, contudo, sofreu diversas críticas por ter recriado e “modernizado” a tradição.

Segundo consta no livro *Olélé Maculelê*, Mestre Popó conta que aprendeu a dançar Maculelê entre os oito e doze anos de idade, com africanos malês mais velhos, quando Barão e João de Obá organizavam a brincadeira. Com a morte de João de Obá e Barão, houve o hiato de longos anos sem a presença do Maculelê na região. A partir de 1943 ou 1944, Mestre Popó retoma o Maculelê com a responsabilidade de reativá-lo. O mestre afirma que realizou algumas mudanças e inovações, pois era muito criança quando começou a praticar e não recordava de tudo de modo fiel.

Segundo Mestre Popó, até o momento de ele organizar o grupo, o Maculelê nunca havia saído de Santo Amaro. Pesquisadores comentam que, até então, o Maculelê limitava-se à zona canavieira do Recôncavo Baiano, e talvez, a outras pouquíssimas localidades vizinhas à Salvador. Até então, o Maculelê não era divulgado nem integrava a programação de festividades no estado baiano.

Popó formou então o Grupo de Maculelê de Santo Amaro e, desde então, o Maculelê começou a ser visto e reconhecido em diversos lugares, com exposições frequentes em Salvador e outras localidades.

Segundo o que Mestre Popó informou à Emilia Biancardi, quando este chegou em idade avançada e não tinha mais condições de dar continuidade ao Maculelê, confiou a tarefa de continuação da brincadeira à Zilda Paim, professora reconhecida e respeitada entre santamarenses. Ele disse ainda que Zilda Paim já havia formado um grupo de Maculelê com Mestre Valfrido Vieira de Jesus (Mestre Vavá), filho adotivo de Popó.

Biancardi comenta que, segundo Contramestre Zezinho, filho do Mestre Popó, o Maculelê era um culto de adoração a uma serpente encontrada em uma gruta na África. Contudo, Popó informou que essa versão não é verdadeira, que foi invenção de Zezinho "para despistar os curiosos, que queriam ter cartaz aproveitando as coisas dos outros" (BIANCARDI, 1989, p. 12). Zezinho foi, por muito

tempo, diretor do Conjunto Folclórico do Instituto Central de Educação Isaías Alves (ICEIA) e comenta que o Maculelê é composto por duas partes, sendo uma parte indígena, lelemacu, e a outra africana, culelê.

Além da fala de Zezinho reforçar o entendimento de que tradição também é invenção, desestabilizando as noções de verdade, tal fato nos revela a dimensão do mistério e do segredo, presentes nas culturas afro-brasileiras. Diante de diversas situações de descaso e de aproveitamento das culturas em benefício próprio, seja por parte de pesquisadores acadêmicos, da mídia ou do Estado, é uma estratégia recorrente no universo das culturas brasileiras o ato de zelar e ter cuidado com as informações compartilhadas.

No tempo de Popó, as rodas de Maculelê contavam com as figuras do Mestre, Contramestre, Vaqueiro, Mascote e os tocadores. Zezinho comenta que começou a brincar Maculelê com oito anos, assumindo a figura de "mascote" do grupo. Atuou como figurante durante muitos anos e, quando adulto, começou a assumir o papel de mestre.

Se o Maculelê se capilarizou pelo Brasil e mundo afora, o conjunto de Maculelê do ICEIA teve grande participação nesse processo. Na época, Emilia Biancardi dirigia o grupo e convidou Zezinho de Popó, como era conhecido, para orientar e ensinar Maculelê ao grupo. Em meados de 1963, o conjunto do ICEIA, dirigido por Zezinho, passou a utilizar o facão no lugar das grimas de madeira. Posteriormente, o grupo viria a se tornar o Viva Bahia.

Emilia Biancardi afirma que foi nesse tempo histórico que diversos grupos folclóricos foram criados e se proliferaram. Inclusive, comenta que Mestre Bimba e as academias de Pastinha e Canjiquinha, incluíram o Maculelê no repertório dos grupos "como forma segura de subsistir" (BIANCARDI, 1989, p. 55).

A partir das complexidades históricas que envolvem o desenvolvimento do Maculelê no Brasil, percebemos que algumas expressões da cultura negra respondem ao frequente entendimento de que sua principal função é resguardar um passado africano no Brasil, tendo como referência comum à chamada "matriz africana" – uma espécie de origem legitimadora da identidade africana na diáspora, não importando a sua multiplicidade nem a diversidade cultural. Zeca Ligiero,

escritor, Ph.D, artista visual e professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), coloca que o termo “matriz”:

Remete a uma única origem, quando o que se observa é que, dessas origens, dinâmicas próprias foram preservadas; entretanto muitas de suas formas iniciais foram perdidas ao contato e contágio com outras culturas. Além do mais, não poderíamos falar em uma única matriz africana, pois incontáveis e díspares são as culturas daquele continente, mesmo considerando somente aquelas provenientes das regiões subsaarianas (LIGIÉRO, 2011, p. 112).

Com o processo de escravização, os povos negros se viram obrigados a se reconstituir a partir dos legados africanos e europeus, o que gerou a produção de outras organizações identitárias, fruto das suas realidades. Sobre isso, o sociólogo e teórico cultural Stuart Hall, complementa:

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula (HALL, 2003, p. 343).

Por coadunar com os entendimentos acima e compreender que a experiência da diáspora gerou contínuos processos de hibridações, sugiro compreender tais expressões por meio do conceito proposto por Ligiéro (2011, p. 111) de “motrizes culturais”. O adjetivo motriz, do latim *motrice* de *motore*, que faz mover, é também substantivo, classificado como força ou coisa que produz movimento. Portanto, ao definir motrizes africanas, me refiro não somente a uma força que provoca ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move; neste caso, estou adjetivando-a. Portanto, em alguns casos, ela é o próprio substantivo e, em outros, aquilo que caracteriza uma ação individual ou coletiva e que a distingue das demais.

Apesar de o autor apresentar um conceito cabível a qualquer outra expressão popular, ele propõe este entendimento a um conjunto de dinâmicas culturais performativas que combinam na capoeira, no samba e no candomblé – práticas afro-brasileiras – elementos como a dança, o canto, a música, o figurino, o espaço, entre outros, agrupados em celebrações religiosas em distintas manifestações do mundo afro-brasileiro.

Portanto, quando Ligiéro (2011) se refere às motrizes culturais, sugere que as mesmas não são propriedade de um grupo étnico ou de uma cultura única. A motriz pode ou não preservar a língua e os rituais de onde o povo migrou ao readaptá-los em outro contexto. Todavia, lembramos que o estudo das motrizes culturais não intenciona apontar o desaparecimento das raízes africanas, e sim propor a observação de que tais práticas reinventam, reconstróem e reestruturam a tradição. Dessa forma, a experiência social destas práticas culturais é permeada por constante reinvenção, onde cada momento histórico possui significados e características próprias.

Compreendendo as tensões que envolvem a construção de uma suposta identidade nacional, percebemos ainda a existência de uma suposta identidade nordestina. No livro *A invenção do Nordeste e outras artes* (1999), Durval Muniz de Albuquerque Junior aborda diversos estereótipos e estigmas, positivos e negativos, que constroem socialmente uma ideia de Nordeste. O autor propõe que um território é constituído pela historicidade e, sendo assim, é atravessado pelos aspectos de sociabilidade e afetividade manifestados em dimensões morais, culturais, simbólicas e sexuais. Durval se debruça sobre uma série de mitos fundadores que circunscrevem a experiência física de ser nordestino. Esse imaginário é elaborado a partir de dinâmicas cotidianas e reforçado também pelas veiculações de produções literárias, musicais e cinematográficas, ou seja, o discurso do poder se legitima nas práticas discursivas e sociais. Desse modo, ele faz uma espécie de cartografia das transformações no sentido e significado do ser nordestino ao longo deste século.

O autor comenta que a manutenção de uma visão tradicional de regionalismo se dá por que

O medo de não ter espaços numa nova ordem, de perder a memória individual e coletiva, de ver seu mundo se esvaír, é que leva à ênfase na tradição, na construção deste Nordeste. Essa tradição procura ser uma baliza que orienta a atuação dos homens numa sociedade em transformação e impeça o máximo possível a descontinuidade histórica. Ao optar pela tradição, pela defesa de um passado em crise, este discurso regionalista nordestino fez a opção pela miséria, pela paralisia, mantendo parte dos privilégios dos grupos ligados ao latifúndio tradicional, à custa de um processo de retardamento cada vez maior de seu espaço, seja em que aspecto nos detenhamos (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 90).

A obra de Albuquerque Junior aborda a compreensão de que há uma construção de Nordeste perpetuada, que em nada colabora para a transformação do

pensamento. Diante disso, os estudos do autor desestabilizam e friccionam os imaginários arraigados no senso comum que cristalizam uma imagem do Nordeste. Sobre isso, ele comenta:

Longe de ver a região como um terreno firme, em que se pode apoiar o ferver, o movimento da história, mostrá-la também como solo movente, pântano que se mexe com a história e a faz mexer, que traga e é tragado pela historicidade. A região não é uma unidade que contém uma diversidade, mas é produto de uma operação de homogeneização, que se dá na luta com as forças que dominam outros espaços regionais, por isso ela é aberta, móvel e atravessada por diferentes relações de poder (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 36).

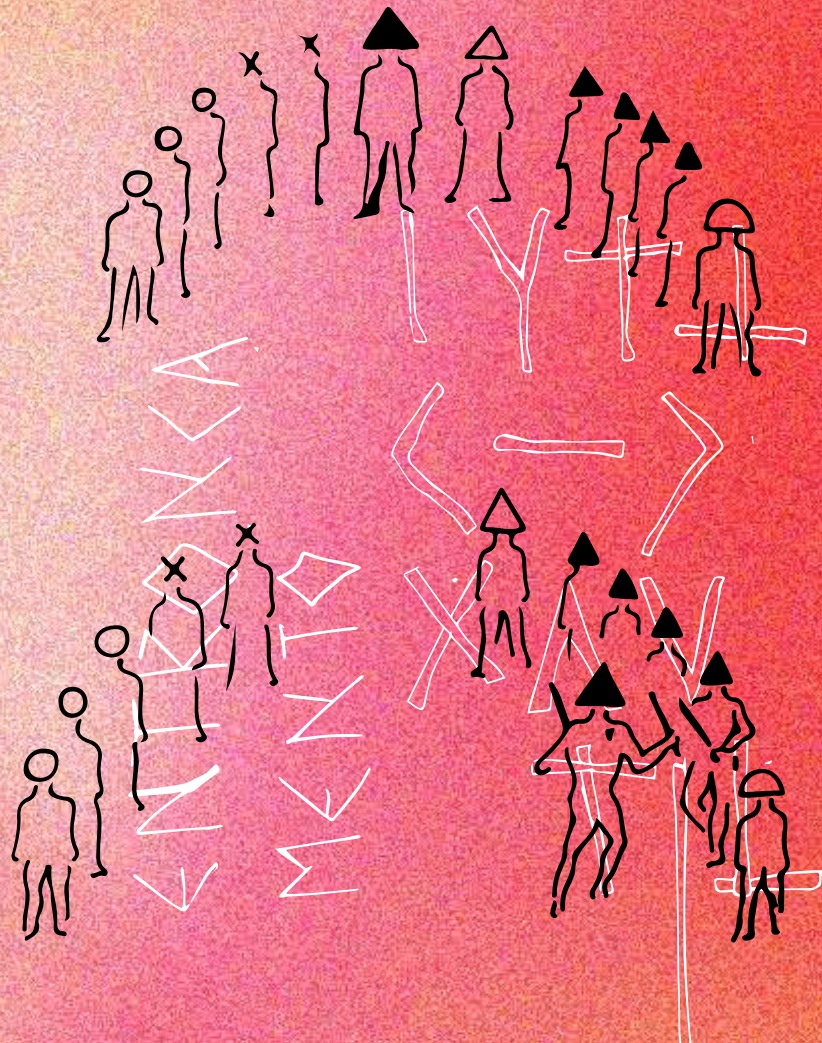
Desse modo, o processo de idealização de uma “essência regional” é baseado na homogeneização de uma imagem da região e de unificação dos sujeitos que ali habitam. Indo na contramão, o autor propõe o entendimento de que

O sujeito não é tomado como um a priori seja do acontecimento, seja do discurso, mas emerge no acontecimento e se inscreve no discurso. O sujeito é a resultante de um complexo processo histórico, é produto de uma fabricação para a qual contribuem inúmeros processos sociais. A identidade do sujeito se define nas suas relações de poder e de verdade e está permanentemente em elaboração, portanto os lugares de sujeito, mesmo aqueles sustentados por uma poderosa institucionalização, nunca impedem o fluxo, estão em permanente devir (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2013, p. 31).

Este estudo se localiza, portanto, no desejo de compreender o Maculelê, frequentemente interpretado como prática popular de resistência das culturas advindas da África. Como outras expressões da cultura afro-brasileira, a corporalidade do Maculelê está estruturada na mistura de uma multiplicidade de elementos que a constitui, “sobretudo pela combinação da dança, canto e percussão, bem como no seu constante zigzaguear entre jogo e luta, entre ritual e diversão” (LIGIÉRO, 2011, p. 124).

Na intenção de fazer mover as palavras que aqui estão, um dos objetivos deste estudo é fazer com que as experiências de mundo vividas e relatadas na pesquisa alcancem outros lugares que não somente às bibliotecas das academias. Para tanto, produzi diversas ações, vivências e experiências coletivas, que serão abordados a seguir.

ESCREVIVENDO: ROTAS DE UM PERCURSO EM ENTRONCAMENTO



3 ESCREVIVENDO: ROTAS DE UM PERCURSO EM ENTRONCAMENTO

Os trajetos desta pesquisa são atravessados e preenchidos por pessoas, histórias, cheiros, toques, sons, gostos, paisagens, lembranças e esquecimentos. Com isso, o estudo pretende também considerar a potência de uma escrita narrativa que priorize a experiência. Uma escrita que dialoga com o conceito de Escrivivência, cunhado pela escritora Conceição Evaristo (2017). Através dos livros de Evaristo, é possível perceber que a escrevivência reconstrói a identidade da mulher negra, utilizando uma escrita narrativa baseada na vivência cotidiana, compartilhada através de marcadores sociais, que tanto enuncia a própria voz quanto visibiliza experiências compartilhadas e coletivas. Aqui, pretendo compartilhar alguns percursos que atravessaram a rota da pesquisa, pontos de confluência e vias que se encontram e entroncam-se.

Em julho e novembro de 2019, período em que estava no primeiro ano de mestrado, realizei pesquisas de campo com intuito de aprofundar e alargar as experiências do estudo. Fui ao Rio de Janeiro duas vezes, nas férias acadêmicas, com o objetivo de desenvolver ações que alimentassem a pesquisa em questão. Desenvolvi uma articulação com Gabriela Santana, professora do curso de Licenciatura em Dança da UFPE, orientadora do meu trabalho de conclusão de curso na graduação e, atualmente, doutoranda no Programa de Artes Cênicas da UNIRIO. Gabriela possui interesses de pesquisa em comum e, além de uma parceira nos caminhos de estudo, é uma grande amiga.

A primeira ação que produzimos no Rio de Janeiro foi referente a uma aula de Ladja/Danmyé ministrada por Dimitri Dracius. Ladja, também conhecida por Danmyé, é uma dança lutada ao som do canto e percussão, fruto da diáspora africana na Martinica. Edu Monteiro, no artigo intitulado *Ladja, luta pra dançar* comenta que a Ladja:

[...] é uma dança de combate nascida na Martinica, fruto da mistura de diversas etnias africanas, principalmente dos povos do Benim e do Senegali e possui um imenso e complexo repertório de movimentos; golpes com as mãos, os pés, cabeçadas, agarrões, quedas, imobilizações... Também é ato de afirmação cultural germinado nas encruzilhadas da diáspora africana nesta ilha caribenha. Uma luta inventada para se manter o prumo da existência na escravidão, no ritmo ela subverte a lógica da guerra, ao

contrário das estratégias militares ocidentais, ela lança seus combatentes na dança. E é justamente nesta cadência sincopada dos corpos, que reside o invisível, o golpe imperceptível, capaz de adiantar-se ao olhar do oponente (MONTEIRO, 2019, p. 136).

O autor viajou para Martinica para pesquisar a Ladjá e, ao conversar com Victor Treffre, um mestres antigos do Damnyé, perguntou qual seria o principal fundamento da luta. Sobre isso:

A resposta dele foi imediata: *ou wè`y ou pawè`y*, que em crioulo significa “vê, mas não vê”, se referindo à capacidade ilusionista dos golpes deste combate, que impede a percepção visual do oponente diante do ataque, transformando o visível em invisível através do corpo (Monteiro, 2019, p. 135).

A bailarina, coreógrafa e etnógrafa norte-americana Katherine Dunhan realizou, em 1936, uma viagem ao Caribe para pesquisar as danças e expressões tradicionais locais. Nesse contexto, Katherine fez um registro da Ladjá na Martinica em filmes de curta duração, em 16mm, em preto e branco, nos quais é possível visualizar as características da dança. Segundo Edu Monteiro, estes são os únicos registros visuais da Ladjá daquele período. O autor menciona ainda o seguinte comentário proferido por Katherine Dunhan:

[...] o fascínio da verdadeira [Ladjá] não está no brilho do combate, mas na sutileza da abordagem e da retirada; a tensão que se torna quase uma hipnose, então o clarão dos dois corpos quando eles saltam para o ar, agacham-se e giram um contra o outro em ataques simulados, apenas para andar despreocupadamente depois, de costas um para o outro, mostrando total indiferença antes de cair novamente em um novo movimento de balanço, que os repousa fisicamente, mas os excita emocionalmente (DUNHAN, 2008, p. 86 apud MONTEIRO, 2019, p. 138).

Com o desejo de cada vez mais compreender as conexões entre as danças de combate da diáspora africana, convidamos Dimitri Dracius para compartilhar os conhecimentos da Ladjá conosco. Dimitri é martinicano, iniciado no Damnyé, praticante de Capoeira Angola e há alguns anos mora no Brasil. Em entrevista concedida a Mo Maiê, no Quilombo Tenondé, localizado em Valença, Bahia, durante o Permangola, em 2018, Dimitri fala:

Dançar com música é uma coisa muito profunda. Resolver problemas com uma pessoa de uma forma ritual é uma coisa muito forte. Na Martinica a Ladjá vem de uma cultura que entende as forças. Lutar com música é uma forma de transcender, de entrar em contato com o espírito. Esses rituais são feitos para acessar a nossa essência. Não é uma atividade que é separada da espiritualidade. No Danmyé, o objetivo é de entrar quase em transe. Os antigos falam de se transformar em um bicho, transcender a

mente. O africano entendeu que a dança e a música é uma forma de quebrar a barreira da mente. É um ritual muito profundo. As pessoas no Brasil têm o costume de pensar que a dança apareceu para disfarçar a luta, mas para mim isso é diminuir a capoeira, muito. As pessoas acham que a música está lá, mas ela não tem tanta importância. Mas a importância da música é fundamental. É uma forma de se conectar com nossa essência, com nosso potencial máximo. Então, no Danmyé o objetivo é esse: acessar a nossa essência. Isso é muito forte. Um caminho espiritual. Na Martinica eles falam “o caminho do Danmyé” – chimen Danmbien em creole – então é o caminho para atingir a nossa essência (MAIÊ, 2021, p. 55).

Na experiência de aula que tivemos, é possível perceber a noção de mandinga bastante evidente. Para Dimitri, a mandinga se faz presente quando, no intuito de acertar alguém, você faz com que a pessoa acredite que você vai fazer uma coisa, e faz outra. E finaliza:

Mas tem vários níveis de mandinga. Tem a mandinga assim, mas tem a mandinga de verdade, que você enfeitiça o outro, de verdade. E isso é para os iniciados. Tem que enfeitiçar o outro. Ele tem que ficar perdido com você, sem saber o que está acontecendo. Você pode fazer isso de uma forma bem física, ou de uma forma espiritual, com magia mesmo. Mas isso é outro nível. Por isso o Danmyeté é uma pessoa iniciada. Que antigamente não tinha essa coisa só física, tudo era junto (MAIÊ, 2021, p. 58).

Para que o caráter de mandinga seja amplificado, a prática da Ladjá exige um corpo em estado de prontidão, a atenção alcança um nível altíssimo devido à experiência de risco iminente. De modo geral, percebi que na prática da Ladjá há um espaço dilatado para a possibilidade do confronto mais direto, uma abertura para o contato e toque. Diante disso, senti a necessidade de redobrar o estado de alerta, assim como a importância das esquivas e fugas. A corporeidade da Ladjá organiza-se nas trocas e alternâncias das pernas, que estão sempre flexionadas, com centro rebaixado, em movimento de ir e vir em constante ritmo e pulsação, que são rompidas com um ataque direto. Na aula, pude ter a oportunidade de acionar partes do corpo de diferentes formas, não acessadas normalmente na Capoeira Angola e Maculelê, tais como uma ênfase na utilização dos braços e cotovelos, que circulavam e se alternavam na espreita do “bote”, realizando ações como tapas, seguradas e puxavantes. As dinâmicas de improvisação presentes na prática da Ladjá ficam evidentes através do desejo de surpreender e desestabilizar quem joga. Existem diversos elementos que nos fazem perceber a conexão entre a Ladjá e a Capoeira Angola, contudo, há vários aspectos peculiares que tornam cada prática particular.

Na aula, Dimitri compartilhava comandos verbais com associações e metáforas ao movimento de animais, criando conexões entre o sistema natural de defesa dos bichos. Essa conexão se relaciona com uma dinâmica de devires em conexão com a natureza, associando os movimentos a imagens corporais, através de um devir animal. Mais do que o fato de imitar ou representar um animal, os comandos suscitam uma espécie de habilidade e sabedoria corporal. Besouros, pássaros, formigas, gatos, macacos, bois, zebras, cavalos, jacarés, peixes, cobras e diversos outros animais também estão presentes no universo simbólico da capoeira, assim como ações que derivam deste repertório, como cabeçadas, coices, botes, rasteiras, vôos, etc. Sobre isso, Mestre Sena, no livro *Capoeira, arte marcial brasileira*, comenta que “a capoeira é uma das artes brasileiras [...] que, na sua prática, encontra um sentido harmônico que dá ao corpo humano a suavidade das garças, a agilidade e destreza dos felinos, a resistência dos ruminantes.” (SENA, 1980, p. 3).

A segunda ação produzida no Rio de Janeiro, tratou-se de uma viagem para o Quilombo São José da Serra, com o intuito de pesquisar, criar diálogos e vivências com e a partir da prática do Jogo de Pau (ou Jogo de Cacete). A comunidade do Quilombo São José fica localizada na Serra da Beleza, situada em Valença, no Rio de Janeiro. Em 1999, o Governo Federal reconheceu oficialmente a comunidade como remanescente de quilombo e, em 2000, o povoado fundou a Associação da Comunidade Negra Remanescente do Quilombo São José da Serra. A associação resiste na luta contra a expropriação e a desapropriação das terras, em favor da valorização dos patrimônios culturais locais, da implementação de projetos sociais de agricultura, turismo (étnico e ecológico), projetos culturais e de Educação Popular. A comunidade é cercada por matas, montanhas e rios, e é um dos quilombos mais antigos do Rio de Janeiro. O Jongo, ou Caxambu, é uma dança considerada patrimônio cultural presente no cotidiano do povoado. Além disso, os Calangos e Folias de Reis também são expressões vivenciadas pela comunidade. Outra prática que faz parte da trajetória cultural da comunidade é o Jogo de Pau.

Segundo os mais antigos, o Jogo de Cacete era praticado aos domingos, junto aos jogos de malha, no futebol, nos banhos de rio e cachoeira. Também era praticado em contextos de mutirões de trabalho ou nas idas e vindas da estrada e, quando praticado nesse contexto, era considerado uma brincadeira. Contudo,

diversos relatos também apontam o Jogo de Pau como uma espécie de defesa pessoal. Afinal, o ambiente dos bailes de Calango, onde os cantadores improvisavam versos ao som de sanfona, tambor e pandeiro, suscitava certo clima de desafio e disputa entre os cantadores de povoados vizinhos. Por vezes, os bailes geravam atritos e confusões, que terminavam sendo resolvidos em uma disputa em luta de paus.

Os movimentos e golpes utilizados no Jogo de Pau variam muito de jogador para jogador. Mathias Assunção desenvolveu um estudo tecendo conexões entre o Jogo de Pau, a Capoeira e Pernada carioca. O pesquisador desenvolveu um filme intitulado *Versos e cacetes – O jogo do pau na cultura afro-fluminense* (2009), que suscita lembranças e memórias da prática através dos jogadores mais antigos, afinal, o Jogo de Pau não é mais praticado nos dias de hoje. Alguns mestres antigos sugerem que a Capoeira surgiu do Jogo de Pau, o que nos faz considerar as possíveis relações entre a Capoeira, o Jogo de Pau e o Maculelê.

Os diálogos traçados na ida ao Quilombo São José, foram registrados em um pequeno vídeo que pode ser acessado através do QR Code abaixo:

Figura 1 – QR Code Vídeo Quilombo São José da Serra, por Débora Bittencourt (2019)



Fonte: Criado pela autora (2023).

Também foram registradas fotografias, produzidas por Débora Bittencourt, que podem ser visualizadas no link a seguir:

Figura 2 – QR Code Fotografias Quilombo São José da Serra, por Debóra Bittencourt (2019)



Fonte: Criado pela autora (2023).

Por fim, a terceira ação realizada no Rio de Janeiro foi a realização de um laboratório corporal, com o objetivo de criar tessituras que repensam e reconfiguram as práticas do Maculelê, do Jogo de Pau e da Ladja, a partir de mediações e negociações que podemos estabelecer com essas danças. Os experimentos contaram com a presença de Gabriela Santana e Débora Bittencourt, e buscamos investigar aspectos simbólicos e sentidos que perpassam a corporalidade destas práticas, bem como compreender de que maneira as imagens e memórias podem habitar um espaço de experimentação. A seguir, algumas imagens do laboratório corporal:

Figura 3 – Compilado de fotografias do laboratório de experimentação corporal



Fotógrafa: Rayanne Morais (2019).

Figura 4 – Compilado de fotografias do laboratório de experimentação corporal



Fotógrafa: Rayanne Morais (2019).

No laboratório, foram produzidos ciclos de investigação a partir de alguns procedimentos de relação com o bastão/cacete. Em um primeiro momento, tomamos um tempo para a familiarização com os bastões, com o peso e modos de manejá-los. Buscamos desenvolver uma habilidade em que o bastão se tornasse parte do corpo, desde o momento de alongamento e aquecimento. A seguir, trabalhamos com procedimentos de propriocepção e estímulos externos, onde, de olhos fechados, uma pessoa provocava o toque do bastão na outra. A pessoa atravessada pelo bastão deveria reagir através do comando “resistir” e depois “ceder”.

Após isso, buscamos considerar algumas ações corporais em diálogo com o bastão. As ações, tais quais: bater, sustentar, apontar, apoiar, suportar, atravessar, deformar, apunhalar..., tornaram-se motes para improvisação. Além disso, ao longo da pesquisa de campo, elaboramos algumas frases e palavras que foram utilizadas como gatilhos de criação, tais como: cortar o ar, gerar atrito, dança em estado de lança, ar/risco, etc.

Em outro momento, focamos em trabalhar dinâmicas relacionais através da criação de jogos em dupla. Ações como lançar o bastão ao ar para que outra pessoa pegasse, experimentando diversos tipos de lançamento, com intuito de ativar o estado de prontidão e atenção. Outro exercício elaborado orientou-se pela sustentação do bastão em dupla, criando uma condução mútua através da resistência. Este experimento gera vetores de movimento, cria impulsos multidirecionais e ativa as capacidades de complementariedade e oposição, assim como abre espaço para que as pessoas envolvidas investiguem o risco, reconheçam o eixo compartilhado, seus atravessamentos, vetores, inércias e deslocamentos. Após isso, trabalhamos ainda as capacidades de esquivas e fugas, onde uma pessoa manjava e movia o bastão atravessando o corpo da outra, para que esta esquivasse e criasse estratégias para não ser atingida pelo bastão. As propostas desenvolvidas no laboratório experimentam dinâmicas de uma corporeidade que dança, luta, ritualiza, joga e brinca, evidenciando ações que habitam o defender, atacar, dançar, esquivar, lançar, bater, torcer, espiralar, sonorizar, etc.

Outro procedimento de criação envolveu a livre improvisação, através da projeção de imagens fotográficas produzidas no campo. A improvisação acontecia em relação à imagem que estava sendo exibida, tanto na superfície da parede quanto no próprio corpo. Os diálogos, a paisagem sonora, a geografia dos territórios

e diversos elementos visuais tornaram-se o mote e disparo da movência. Somado a isso, algumas questões identitárias atravessaram o processo criativo, tais como: Quais as implicações entre o fato de ser mulher e se relacionar com um cacete/bastão? Quais as imagens e símbolos são capturadas nessa conexão? Quais memórias surgem a partir desta experiência?

Nas itinerâncias do processo criativo, pude perceber que as imagens e textos, isto é, os registros visuais e rascunhos escritos capturados em campo são recursos de criação e material de pesquisa. Com a dilatação dos entendimentos de pesquisa, é importante considerar a diversidade dos conhecimentos e vestígios produzidos ao longo do estudo. Ou seja, no processo de experimentação buscamos articular as reflexões vividas ao longo da pesquisa de campo e no estudo teórico. Na tentativa de traduzir os sentidos da pesquisa, outros significados e complexidades emergem, criando um jogo complementar de perspectivas.

Buscamos desenvolver gatilhos de criação que transitam por disparos verbais, diagramas visuais, anotações manuscritas, rascunhos corporais, interferências sonoras, entre outros dispositivos para a criação de espaços ficcionais. Esta forma de lidar com o processo criativo, associada aos sentidos e contextos, permite o tensionamento dos mitos de origem, buscando provocar a produção de outras identidades e leituras de dança sobre a perspectiva do Brasil.

No momento de experimentação, várias hipóteses são levantadas e testadas. Através de improvisações, partituras corporais são elaboradas, fragmentadas, descontextualizadas, alternadas, repetidas e sobrepostas. Utilizamos diversas tecnologias como suporte. Fotografias, vídeos, sons, diários de bordo compõem um arsenal de possibilidades que contribuem para o aumento das complexidades. Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo de criação. Cecilia Almeida Salles, no livro *Gesto Inacabado*, dedica-se ao estudo de casos, através de interpretações e análises da criação artística, compreendendo a morfologia do processo criador. De acordo com a autora:

Muitos artistas descrevem a criação como um percurso do caos ao cosmos. Um acúmulo de ideias, planos e possibilidades que vão sendo selecionados e combinados. As combinações são, por sua vez, testadas e assim opções são feitas e um objeto com organização própria vai surgindo. O objeto artístico é construído desse anseio por uma forma de organização (SALLES, 1998, p. 33).

A partir deste entendimento, Salles (1998) aponta que o foco de atenção se altera de produto para processo, colocando em xeque a noção de obra (ou estudo) acabada, com um fim definitivo. Um pensamento que foge da lógica do objeto estático, de perfeição. A autora expõe que a noção de criação em permanente processo é partilhada por muitos autores, como no trecho a seguir:

Muitos criadores referem-se a essa espécie de rumo vago que direciona o processo de construção de suas obras. Peter Brook (1994) descreve essa tendência como uma intuição amorfa, que dá senso de direção; Borges (1984), como um conceito geral e Murray Louis (1992), como uma premissa geral. O trabalho de criação não passa da perseguição a uma miragem, para Maurice Béjart (1981) (SALLES, 1998, p. 28).

Desta forma, outras questões vêm à tona, como o desejo de ação em direção a um lugar ainda incerto, mas com propósitos, intenções e significados, lidando com o transitório, erros, ajustes e acordos. A autora acrescenta: “Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo.” (SALLES, 1998, p. 68). A partir deste ponto de vista, o processo de criação, inevitavelmente, gera conhecimento.

Ao longo do processo, ficou nítido que o momento de experimentação em laboratório gerou dinâmicas de aprendizados. Sobre aprendizados, falo não somente sobre o processo de apreensão de conhecimentos que o momento de experimentação nos evidencia, mas sobre processos de sistematização e organização para compartilhamento dos conhecimentos. Ou seja, o processo de investigação implica em adaptações e reorganizações das estruturas, para que haja outros fluxos, conexões e trocas de informação.

As experiências tecidas durante o laboratório de criação foram compartilhadas em oficinas de Maculelê ministradas junto a Contramestra Gabrielle Conde em três contextos: no Paço do Frevo, no Centro de Educação e Cultura Daruê Malungo e para alunos da disciplina Danças Tradicionais do Nordeste do curso de Licenciatura em Dança da UFPE. As oficinas tinham o intuito de difundir os conhecimentos adquiridos ao longo da pesquisa, promovendo práticas, reflexões e debates sobre aspectos educacionais, estéticos e sociopolíticos do Maculelê,

contribuindo para a atualização dos saberes produzidos no universo desta prática em Recife, Pernambuco.

Nas oficinas, as atividades propostas buscaram estimular a construção de uma corporeidade que habita a dança, a luta, o jogo, o ritual e a brincadeira através de dinâmicas que exploram o refinamento da capacidade de improvisar saídas e situações diante da surpresa e do inusitado. Tentamos, através da utilização de motes e metáforas, aguçar as subjetividades peculiares em um olhar autobiográfico alinhavado por recordações, evocações e memórias. Através de exercícios com bastões objetivamos estimular um corpo maleável, disponível, poroso, versátil e multirreferenciado, que se orienta através do equilíbrio dinâmico, em um fluxo de movimento fluido, espiralado, que transita por diversos planos e níveis. Os princípios técnicos dos exercícios desenvolvem a percepção do centro de gravidade rebaixado, da utilização de alavancas e apoios, gerando tónus e impulsos através da resistência.

Somado a isso, desenvolvi, junto a Contramestra Gabrielle Conde, o podcast *Dança e Mandinga*, que buscou refletir sobre as conexões entre dança e luta. O programa, que conta com três episódios, foi elaborado com o incentivo do edital Cultura em Rede SESC PE. No primeiro episódio, convidamos a Mestra Lara para tecer reflexões; no segundo, convidamos Mestra Dandara; no terceiro, Gabrielle Conde e eu encerramos o último episódio do programa. O podcast pode ser acessado no link a seguir.

Figura 5 – QR Code Podcast *Dança e Mandinga*



Fonte: Criado pela autora (2023).

Como comentado no capítulo anterior, sobre a produção de conhecimentos a partir das encruzilhadas, através do pensamento de Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2019), a pesquisa em questão localiza-se em local de múltiplos fazeres, atravessada por muitos desejos e necessidades de realização. Segundo os autores:

Se os conhecimentos são produzidos e encantados nos cruzos, eles não podem ser detidos e mantidos sob a posse de um único agente. Eles devem se manter em mobilidade, em constantes fluxos, em encontros, contaminações e afetos (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 451).

É possível que, neste exato momento, o leitor tenha percebido certo adensamento de situações produzidas ao longo da pesquisa, principalmente se consideramos que esta dissertação foi elaborada em tempos de pandemia do COVID-19. É necessário assumir que o estudo tem um foco multidirecional, articulador de diversas ações. Gostaria de reafirmar que o entendimento desta pesquisa muito se relaciona com a noção de vida, atravessada por imprevisibilidades, produtora de sentidos, propiciadora de acontecimentos e materializadora de movimentos.

Outra ação elaborada durante a pesquisa foi a realização de um videodocumentário longa-metragem produzido com entrevistas e diálogos desenvolvidos ao longo do estudo de campo. O filme, intitulado *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes* foi realizado com o incentivo do Edital Microprojeto Cultural, viabilizado pelo Governo do Estado de Pernambuco. Dito isto, peço gentilmente que você, antes de continuar a leitura, assista ao documentário. Ofereço este conselho e espero que aceite, por compreender que há conhecimentos intrínsecos a existências específicas. Ver e ouvir outras pessoas é dar espaço para outras narrativas que não somente a minha. Para assistir, basta digitar *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes* no Youtube, ou acessar o QR Code a seguir. Bom filme!

Figura 6 – QR Code Documentário *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes*



Fonte: Criado pela autora (2023).

3.1 PREPARANDO A RODA: AÇÃO

A pesquisa aqui apresentada é de natureza qualitativa, está fundamentada em pesquisas bibliográficas, experimentações corporais e estudo de campo, e utiliza-se de princípios metodológicos baseados na Etnocologia (BIÃO, 2011) e na Investicreación (PARGA, 2018). Em Salvador e em Santo Amaro da Purificação, tive a oportunidade de ouvir diversos depoimentos, acessar materiais em registros privados e realizar estudos e pesquisas junto aos acervos do Núcleo de Incentivo a Cultura de Santo Amaro (NICSA), do Memorial José Silveira e no Centro Cultural Solar Ferrão. Para a realização do estudo, compartilhamos a importância do levantamento e discussão da produção bibliográfica, bem como de outras fontes consultadas, como documentos, vídeos e fotos; além do diálogo com os entrevistados, que foi de fundamental importância para a realização deste trabalho.

Para a definição dos entrevistados, fizemos inicialmente uma sondagem sobre pessoas que trabalham com Maculelê em Salvador, capital da Bahia, e Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, que teriam relação de estudo, prática e investigação. A sondagem se deu através de nossa inserção no meio da dança, do Maculelê e da Capoeira, pela busca de referências por mídias diversas – Youtube, internet, redes sociais e, ainda, por meio da consulta com os entrevistados.

Ao realizar a sondagem, nos deparamos com a precariedade da produção teórica e visual acerca de trabalhos práticos dedicados ao Maculelê na cidade do Salvador, fazendo-nos propor enquanto objetivo central deste trabalho realizar um videodocumentário com o registro das entrevistas realizadas. No entanto, esclarecemos que o trabalho em questão não objetivou a construção de um mapeamento, nem tampouco descartou a possibilidade de existência de outras pesquisas e referências que tratem do assunto.

Para a fase exploratória, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, de modo que cada informante era direcionado a responder perguntas previamente selecionadas e também abordar livremente sobre o tema proposto. Sobre a realização de entrevistas, a aplicação se deu baseada na tentativa de compreensão da história de vida de cada pessoa entrevistada, com a função de retratar o conjunto

das experiências vivenciadas. Através desses procedimentos pudemos coletar dados objetivos e subjetivos.

O estudo concentrou-se no discurso construído no formato de entrevistas presenciais. Importa salientar que a pesquisa de campo foi realizada em dezembro de 2020, em meio à pandemia da COVID-19 e num contexto de isolamento social, devido à gestão pública da crise sanitária. Persistir com a pesquisa de campo, mesmo diante do trágico cenário e das incalculáveis dificuldades, foi uma forma de assumir meu compromisso e responsabilidade com o estudo. Ainda, afirmo que todos os protocolos sanitários foram cumpridos com o máximo cuidado e nenhuma transmissão ou contaminação foi identificada entre os envolvidos antes, durante e após o período de entrevistas.

Para o desenvolvimento da pesquisa, selecionamos os entrevistados pela representatividade e importância de seus trabalhos, sendo eles: Mestre Macaco, Mestre Máximo, Dona Nicinha, Mestre Felipe, Mestra Dandara, Antonio Liberac, Maria Mutti, Contramestre Tampinha, Renner Oliveira e Mestre Balão.

Além disso, outras experiências que surgiram ao longo da pesquisa foram bastante relevantes para o desenvolvimento das reflexões que aqui estão, a exemplo das produções, dos laboratórios corporais e das ações realizadas no Rio de Janeiro, como comentado anteriormente.

É importante frisar que a pesquisa em questão existe somente por termos a convicção que o conhecimento se constrói, antes de qualquer coisa, através da experiência. Como enuncia o pesquisador Luiz Rufino, no livro *Vence-demanda: educação e descolonização*:

Somos seres de experiência. Tudo o que se passa na vida nos atravessa, nos altera e faz com que cada um de nós seja único, mas habitado por muitos – e nessa multidão singular tecemos uma rede infinita de aprendizagens (RUFINO, 2021, p. 17).

Diante disso, é importante comentar que o processo de criação de um estudo é permeado por atravessamentos coletivos, rupturas e reorganizações. Sobre a importância da experiência e dos afetos, o estudioso espanhol Jorge Larrosa Bondía, no artigo *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, fala que:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Walter

Benjamin, em um texto célebre, já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara (BONDÍA, 2002, p. 21).

O autor posiciona-se desta forma porque considera que a sociedade vivencia um tempo de excesso de informação, que cancela as possibilidades de experiência. A busca incessante por nos tornarmos sujeitos informados gera uma espécie de obsessão por um tipo de saber adquirido que não nos toca ou mobiliza verdadeiramente. Bondía aponta que este entendimento de informação é quase como uma antiexperiência e que é possível observar os impactos desta percepção no universo da educação. Os ambientes educacionais – escolas, universidades, cursos e formações – respondem a uma lógica de velocidade super acelerada onde:

Esse sujeito da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, é um sujeito que usa o tempo como um valor ou como uma mercadoria, um sujeito que não pode perder tempo, que tem sempre de aproveitar o tempo, que não pode protelar qualquer coisa, que tem de seguir o passo veloz do que se passa, que não pode ficar para trás, por isso mesmo, por essa obsessão por seguir o curso acelerado do tempo, este sujeito já não tem tempo (BONDÍA, 2002, p. 23).

Isto posto, podemos concluir que tal modo de se relacionar com o tempo mina as possibilidades de experiência, pois, como afirma o autor:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Ou seja, esta dissertação é resultado de uma experiência, antes de tudo, prática. Ao longo do processo, surgiram indagações inevitáveis sobre os modos de criação e difusão dos conhecimentos desenvolvidos. Como se constrói o conhecimento artístico? Como se constrói o conhecimento científico? De que forma ele pode ser difundido? De que forma meu estudo pode ir além das estantes das bibliotecas acadêmicas?

Para tanto, as reflexões desenvolvidas pelo artista e pesquisador Pablo Parga (2018) em torno do conceito de *Investicreación*, foram essenciais para consolidação

desta pesquisa. No livro *Investicreación: toda obra artística es una investigación invisible*, o autor desenvolve uma proposta metodológica que visa uma interlocução entre a pesquisa acadêmica universitária e a criação artística, voltada para artistas-investigadores que pertencem a um espaço institucionalizado.

Parga (2018) compreende que uma proposta metodológica em arte não deve se submeter às lógicas da pesquisa científica, contudo, também não deve desprezá-las, mas considerar princípios que podem ser favoráveis ao pesquisador. A metodologia surge para que artistas acadêmicos possam sistematizar processos de criação e validar procedimentos e resultados, considerando teorias, saberes, experiências e práticas para que a criação artística seja enxergada, antes, como eixo de seu próprio conhecimento. Portanto, ele propõe que os pesquisadores incorporem aos estudos os princípios e elementos formais e, todavia, que tenham liberdade para desenvolver uma pesquisa que tenha como objetivo a criação artística.

O autor problematiza o fato de que comumente os estudos acadêmicos em artes apoiam-se em referenciais teóricos que vêm de outros campos de conhecimento e são submetidos a critérios de avaliação que respondem a um protocolo científico, o que faz com que diversas pesquisas se distanciem das práticas e fazeres artísticos.

Dada a pouca sistematização e conceituação a respeito da pesquisa artística, era necessário formular não apenas novas metodologias de criação, mas também novas metodologias de pesquisa. Implicou então a obrigação de encontrar também novas palavras para designar novos processos, já que “o problema não é por causa das palavras, mas também por causa delas”. Foi necessário estabelecer as diferenças de nossa pesquisa artística em relação às convencionais pesquisas, aspiramos então encontrar novas maneiras de nomear tarefas diferentes (PARGA, 2018, p. 49, tradução nossa).

Para tanto, Parga reflete sobre as diferenças entre as definições de criação e investigação. Para ele, o criador produz a pesquisa artística de modo independente através dos próprios objetivos e concepções. Já o investigador termina por submeter-se às circunstâncias e diretrizes da universidade. Dessa forma, é comum que o pesquisador acadêmico em artes se veja em uma aflição que habita a vontade e o desejo de expressar, somada à necessidade do cumprimento de protocolos para legitimação do conhecimento. Nesse processo, a dimensão criativa e investigativa:

Disputam a energia profissional do professor-artista em um sistema de avaliação acadêmica onde a criação sempre perde, já que a geração do conhecimento, ou seja, a produção resultante da pesquisa, é classificada como substantiva função universitária, enquanto a criação, interpretação e divulgação artística são tratadas como atividades importantes, mas complementares (PARGA, 2018, p. 44, tradução nossa).

O autor reforça que a proposta metodológica *Investicreación* diz mais sobre convicções políticas, ideais e princípios. E que o conhecimento e a difusão estão conectados, antes de qualquer coisa, à memória e à experiência do que a dados, números ou teorias. Sobre isso, Parga coloca que:

Enquanto a “ciência” busca a verdade e fornece soluções para certos problemas; o trabalho artístico não finge nem um nem outro. Além disso, frequentemente, em vez de resolver um problema, abre outros, também não mostra verdades ou, em todo o caso, apresenta outros tipos de problemas (PARGA, 2018, p. 56, tradução nossa).

Dessa forma, ele propõe que a pesquisa em arte não apenas realize descobertas, mas que experimente, investigue, questione e explore no intuito de criar e sistematizar o processo investigativo, pois:

Assumir esta diferença implica um novo paradigma, pois não se trata apenas de integrar um conceito, mas também de reformular – e nesse sentido reconceitualizar – a presença e o valor da investigação determinados pelos objetivos acadêmicos das diferentes áreas do conhecimento. E não exclusivamente por postulados científicos (PARGA, 2018, p. 62, tradução nossa).

Nesse sentido, o conceito de *Investicreación* muito se relaciona com as noções desenvolvidas no campo da etnocenologia que, por sua vez, é um entendimento recente desenvolvido dentro das artes cênicas/artes espetaculares/artes do corpo. Segundo Armindo Bião (2011, p. 4), “a etnocenologia prevê envolvimento do pesquisador com o seu campo de pesquisa, em concordância com a etnografia, mais ainda com a etnopesquisa crítica, e em discordância repulsiva ao preconceito etnocêntrico”. Dessa forma, a etnocenologia evidencia uma perspectiva estética das expressões culturais que não se resume aos aspectos descritivos e externos, mas elucida os processos de aprendizagem que derivam de estudos de campo, vivências, entrevistas, relações, etc. A etnocenologia pressupõe a prática corporal das culturas pesquisadas, pois compreende que há um campo complexo e subjetivo que envolve a vivência estética, “incluindo as

dimensões somáticas, psíquicas, cognitivas, emocionais e espirituais” (BIÃO, 2011, p. 3).

Dito isto, nas páginas a seguir vamos nos ater à discussão das reflexões levantadas através do filme *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes*, criação que pretende também ser um mecanismo de divulgação e compartilhamento dos saberes desenvolvidos.

Adiante, faremos uma breve apresentação dos entrevistados seguida de uma nuvem de palavras gerada por um software para análise qualitativa de dados. As nuvens foram produzidas pelo Maxqda, pacote lançado em 1989, que permite organizar, avaliar e interpretar os dados coletados, facilitando a criação de relatórios para ser compartilhados com outros pesquisadores. As nuvens de palavras foram criadas a partir do diálogo estabelecido na entrevista, o que permite a análise de dados através da lei bibliométrica de Zipf, ou lei de frequência de palavras, no objetivo de verificar os vocábulos que são mais representativos.

Em Salvador, realizei entrevista a Antonio Liberac Cardoso Simões Pires, pesquisador e historiador, atualmente professor adjunto de História da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura negra, cultura popular, capoeira, campesinato negro e história social. Atualmente é professor permanente no Mestrado Profissional em História da África, da Diáspora e dos Povos Indígenas, do Centro de Humanidades, Artes e Letras da UFRB. A seguir, uma fotografia do entrevistado e a nuvem de palavras com os vocábulos mais presentes na entrevista realizada.

Ricardo Santos Carvalho, mais conhecido como Mestre Balão, é responsável pelo Centro de Treinamento de Estudos da Capoeiragem, iniciou na capoeira em 1984 e desde 1991 ensina a arte/luta. Aluno do Mestre Benivaldo, recebeu sua graduação de mestre em 2010. O Mestre nos recebeu no Centro de Treinamento, localizado em Salvador. Abaixo, uma foto do entrevistado e a nuvem de palavras correspondente a entrevista.

Figura 15 – Fotografia Mestre Balão



Fotógrafa: Rayanne Moraes (2020).

Figura 16 – Nuvem de palavras da entrevista de Mestre Balão



Fonte: Autora (2020).

Raimundo José das Neves, Mestre Macaco, é o responsável pela Associação de Capoeira Arte e Recreação Berimbau de Ouro (ACARBO), sediada em Santo Amaro da Purificação. Aprendeu Maculelê com Vavá de Popó e desenvolve a prática até hoje em seu grupo. Mestre Macaco nos recebeu e acolheu em sua casa, em Santo Amaro da Purificação, e nos acompanhou em todas as entrevistas realizadas na cidade.

Figura 17 – Fotografia Mestre Macaco



Fotógrafa: Rayanne Moraes (2020).

Figura 18 – Nuvem de palavras da entrevista de Mestre Macaco



Fonte: Autora (2020).

Maria da Purificação de Souza Mutti é santamaranense e professora de educação artística, dando aulas de danças folclóricas, cultura popular e história santamarense. É fundadora do Grupo Folclórico Oxalá, formado por jovens mulheres da comunidade que realizavam performances de Capoeira, Maculelê e Samba de Roda. Trabalhou na Fundação Cultural do Estado da Bahia e foi diretora do Núcleo de Incentivo a Cultura de Santo Amaro (NICSA), onde foi implantada a Biblioteca e o Memorial José Silveira.

Figura 19 – Fotografia Maria Mutti



Fotógrafa: Rayanne Moraes (2020).

Figura 20 – Nuvem de palavras da entrevista de Maria Mutti



Fonte: Autora (2020).

Maria Eunice Martins Luz, popularmente chamada Dona Nicinha, é santamarense e uma das mais reconhecidas sambadeiras da Bahia. Criou o grupo Nicinha Raiz de Santo Amaro e foi homenageada por diversos artistas. Dona Nicinha teve a vida contada no documentário *O mundo aos pés de Nicinha* e foi biografada no livro *Menina Nicinha*, escrito por Evelyn Sacramento, sua neta. Dona Nicinha faleceu em fevereiro de 2022, pouco mais de um ano após nossa entrevista ser realizada.

Figura 23 – Fotografia Dona Nicinha



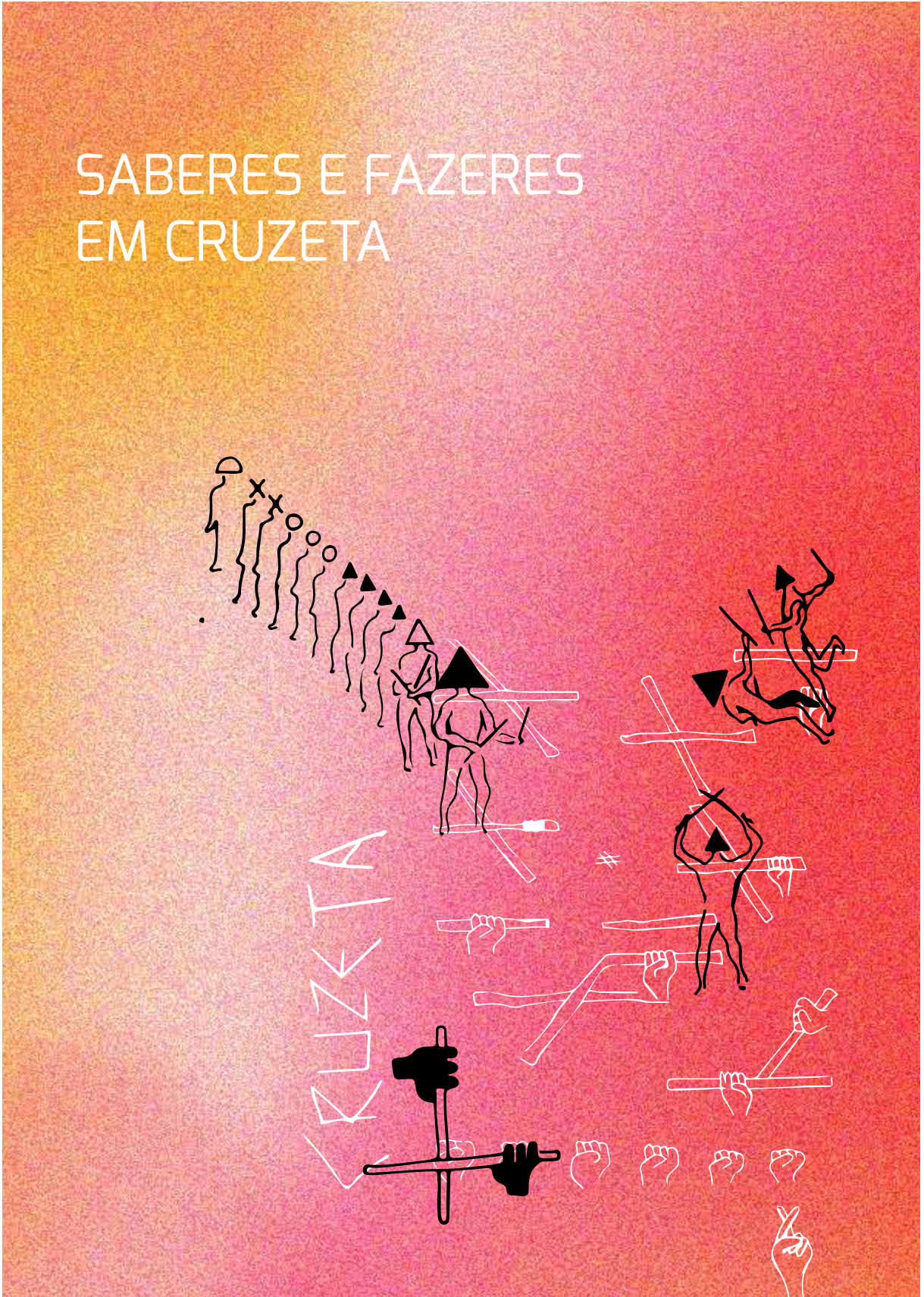
Fotógrafa: Rayanne Moraes (2020).

Figura 24 – Nuvem de palavras da entrevista de Dona Nicinha



Fonte: Autora (2020).

SABERES E FAZERES EM CRUZETA



4 SABERES E FAZERES EM CRUZETA

A cruzeta – que dá nome ao título do estudo e também ao presente capítulo – é o nome do movimento do Maculelê em que as mãos firmam as grimas em forma de cruz, à frente da cabeça, como um mecanismo de defesa ao ataque iminente. As linhas de forças presentes nas grimas, reunidas e alinhadas, são aqui uma associação possível para falar sobre as encruzilhadas.

No livro *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*, escrito por Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), os autores trazem a noção de encruzilhada como uma potência de mundo, onde a vida é concebida através da ideia de cruzamentos de caminhos. Para eles:

Educados na lógica normativa, somos incapazes de atentar para as culturas de síncope, aquelas que subvertem ritmos, rompem constâncias, acham soluções imprevisíveis e criam maneiras imaginativas de se preencher o vazio, com corpos, vozes, cantos. O problema é que para reconhecer isso temos que sair do conforto dos sofás epistemológicos e nos lançar na encruzilhada da alteridade, menos como mecanismo de compreensão apenas (normalmente estéril) e mais como vivência compartilhada (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 159).

Desse modo, podemos compreender que a cruzeta do Maculelê, assim como o conceito de encruzilhada defendido pelos autores são perspectivas de mundo, um projeto de educação que desobedece a lógica dominante e valoriza os entroncamentos das diversidades.

A pedagogia das encruzilhadas é versada como contragolpe, um projeto político/epistemológico/educativo que tem como finalidade principal desobsediar os carregos do racismo/colonialismo através da transgressão do cânone ocidental. Esse projeto compreende uma série de ações táticas que chamamos de cruzos (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 213).

Como dito anteriormente, o Maculelê ginga entre a dança, o canto e a percussão e orbita entre jogo, luta, ritual e brincadeira. Mais do que identificar qual aspecto é mais preponderante ou recorrente, buscamos a lógica inversa: compreender o Maculelê a partir de uma dinâmica que é multirreferencial, multidirecional, multiorientada e multifacetada. Ou seja, a prática do Maculelê é uma rede de elementos multi, inter e transdisciplinares em ação, norteadas pela interlocução, interação e troca entre vários conhecimentos.

Diversas expressões afro-diaspóricas encontram-se neste entendimento de um corpo polissêmico, de sentidos multifacetados, com tramas complexas de interrelações e que tensionam estruturas e padrões verticais e hierárquicos. Mestra Janja, Rosângela Costa Araújo, propõe uma epistemologia da ginga, que articula uma abordagem multirreferenciada e evidencia as formas de resistir em uma perspectiva de gênero. A autora indaga:

Como proceder na construção de um campo de pesquisa multirreferenciado (Burnham, 2012) e polilógico que incorpore, de maneira interseccional, estes constructos de múltiplas temporalidades e performances cognoscentes, ontológicas e epistemologicamente amparada nos enraizamentos de nossas africanidades, sendo ou não sendo africano/a-descendente? Em que medida seus distintos referenciais de lutas são capazes de atualizar, no campo dos movimentos sociais, outras abordagens políticas, integrando os fazeres corporais? Que condutas atualizam, aos olhos de novos patriarcados, suas condições de desordeiras, destemidas, valentonas, ou seja, de mulheres “da pá virada”? (ARAÚJO, 2017, p. 9-10).

Compreendemos que reforçar a presença dos diversos aspectos organizativos do Maculelê citados anteriormente, contribui, inclusive, para desestabilizar percepções ainda presentes no universo da Capoeira e do Maculelê, tais como o sexismo, virilidade, desempenho e outras nuances que permeiam o sistema patriarcal e são reprodutoras de violências diversas. Logo, reforçar que Maculelê é, ao mesmo tempo, dança, luta, jogo, ritual e brincadeira, abre margem para que se desmonte possíveis opressões de gênero, na busca da multirreferencialidade como uma forma de perceber o mundo. Nas próximas páginas, refletiremos sobre cada um desses aspectos organizativos e constituintes do Maculelê.

4.1 DANÇA

A dança do Maculelê é atravessada, entre outros aspectos, pela relação entre eu-outro, pela presença de memórias coletivas e por elementos do passado e do presente, onde o tempo e o espaço estão em constante atualização. Aqui, dança é entendida não somente pelos gestos, repertórios e códigos de movimento, mas antes, pelos dispositivos que revelam formas de vida, que passeiam entre o pessoal, o coletivo e o imaginado, acessando uma rede complexa também formada por imagens, sensações e emoções. Os sons presentes no Maculelê através do choque

das grimas, ressoam os atritos de uma vida que tem, ao mesmo tempo, oposições e convergências. A resistência que provém desse encontro nos revela fricções, impactos, reciprocidades e mutualidades.

Cogita-se que, antigamente, o Maculelê era dançado em forma de cortejo, em deslocamento pelas ruas em filas. Quando feito desta forma, os pesquisadores comentam que o desenvolvimento da dança era livre. Já outros, acreditam que o Maculelê era feito em forma de círculo. Atualmente, o Maculelê é feito em semicírculo.

Segundo Biancardi (1989), o Maculelê desenvolvido por Mestre Popó contava com um enredo e encadeamento específico. Nele, havia alguns personagens, a exemplo do Mestre, Contramestre, Vaqueiro e Mascote. O Mestre, também chamado de Macota, é a pessoa que puxa as músicas para todos os participantes responderem. O Maculelê iniciava com os cantos de louvação, geralmente a Nossa Senhora da Conceição, Princesa Isabel e em honra ao residente da casa, caso estivessem em frente à casa de algum morador. Após a louvação, o Mestre passava então a dançar batendo as grimas com cada um dos dançarinos, escolhendo, de surpresa, com quem ia lutar. Depois de dançar com todos os integrantes, ele escolhia uma pessoa para duelar e desenvolver a dança. Posterior a este momento, surgia a figura do Vaqueiro, personagem que entra em cena para laçar algum lutador. O Mestre tentava impedir o enlace com a habilidade do seu corpo, contudo, um dançarino é laçado e o Vaqueiro o puxa, fazendo-o cair ao chão. Depois, havia uma sequência de encenações: um canto para falar sobre o fato de o lutador ter caído ao chão e, logo após, uma cantiga que fala sobre os pés dos “molequinhos”. Adiante, o dançarino laçado dançava caindo, como se estivesse embriagado. Então, o Vaqueiro amarrava a corda no tornozelo esquerdo e fazia com que o participante dançasse de um pé só enquanto realizava o peditório, passando com um gorro vermelho para pedir contribuições. Após a coleta, formava-se um semicírculo, onde os participantes dançavam batendo as grimas e cantavam as músicas de agradecimento. Por fim, cantavam músicas de despedida e encerravam a dança. De acordo com Biancardi (1989), tal organização cênica foi mantida até a década de 1960. Contudo, em pesquisa de campo, pudemos observar que, nos dias de hoje, boa parte das estruturas cênicas são mantidas no Maculelê produzido por Mestre Macaco, do Grupo ACARBO, em Santo Amaro.

Alguns pesquisadores comentam ainda sobre a existência do Maculelê de Cana. Biancardi (1989) explica que se trata de um tipo de Maculelê que não existe mais, que foi relatado por uma senhora de 93 anos, chamada Tecia de Almeida Leal, em 1963, em Salvador. Em entrevista, Tecia afirmou ter vivido em Santo Amaro durante 86 anos e ter morado no Engenho Passagem. A senhora alcançou a escravidão e viu a primeira usina de açúcar na cidade ser construída, a Usina Passagem. Tecia comentou que, quando criança, sempre assistia o Maculelê de Cana nas comemorações do dois de fevereiro. Ela comenta ainda que a prática do Maculelê de Cana acontecia em comemoração às boas colheitas. Nesta linguagem de Maculelê, em vez das grimas, os dançarinos dançavam com cana-de-açúcar, em tamanho maior, numa espécie de bastão. Tecia comenta que o Maculelê contava com uma lógica de organização em etapas, sendo elas:

- 1º. entrada das tochas (para clarear o local do folguedo)
- 2º. entrada dos dançarinos
- 3º. dança aos pares
- 4º. entrada do feitiçeiro
- 5º. corte da cana
- 6º. dança com os pedaços de cana
- 7º. dança com os facões
- 8º. saída das tochas e dos dançarinos levando os facões (BIANCARDI, 1989, p. 39).

Tecia conta que as tochas eram produzidas de archotes, cabeças de alcatrão, etc., utilizadas para iluminar o local. No momento da dança em pares, acontecia o desenvolvimento dos movimentos e que, quando um dançarino caía, o Feitiçeiro aparecia para aplicar passes mágicos, reanimando-o. A dança se desenvolvia enquanto os integrantes cortavam a cana com o facão, no ritmo da música. Depois, os dançarinos dançavam com os facões e a brincadeira se encerrava.

Tal reflexão lembrou-me quando Mestra Dandara, ao ser entrevistada, apontou sobre as danças de luta em relação direta com as danças de trabalho. Mestra Dandara comenta que a Capoeira, o Candomblé e o Maculelê fazem parte da mesma história de libertação:

Da história dos canaviais, da história de, de danças de trabalho, não é? Que tinha tudo a ver com essa questão de dança de trabalho. Então eu conheci o Maculelê muito por fazer parte desses grupos de dança, né, que... Que especificamente tinha essa relação de trabalhar com danças de trabalho. O coco né, que era das quebradeiras de coco do Maranhão. Então, o Maculelê vinha muito nessa relação dos cortadores de cana (Mestra Dandara, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Além disso, esta ponderação é um disparo para que seja pensada a inserção do facão na dança do Maculelê. A entrada do facão no Maculelê, muito utilizado nos dias de hoje, é uma questão que envolve tensões e polêmicas. Os fazedores de Maculelê em Santo Amaro relatam que quem inseriu os facões na prática do Maculelê foi Zezinho, filho de Popó, quando orientava o grupo do ICEIA, e esta ação foi rapidamente difundida Brasil afora.

Diversos fazedores e pesquisadores acreditam que a utilização do facão é um ato que distorce excessivamente os saberes e fazeres de uma época, onde a utilização do pau é um elemento central para a realização da brincadeira. As pessoas que não veem de forma positiva a inserção do facão no universo do Maculelê afirmam que se o escravizado possuísse um facão em mãos para fazer Maculelê nos tempos do cativo, ele teria utilizado para cortar a cabeça do feitor, como fala Maria Mutti:

Não tem nada de facão na história. Se escravo tivesse facão pra dançar Maculelê, não tinha escravidão, tinha? Ele arrancava o pescoço do feitor, do barão, de quem viesse. Maluquice. Isso aí é estilização. Estilizou o Maculelê. É outra história (Maria Mutti, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Já Antonio Liberac discorda:

Por que é que não batia com facão? Pô, como que é que vai deixar os trabalhadores lá do canavial, que lá era tudo canavial, em Santo Amaro, Cachoeira. [...] Naquela época era tudo canavial. Então, você falar que não utilizava o facão porque não ia deixar o facão na mão do escravo, é brincadeira, porque ficava o dia todo com o facão. Tem lógica nenhuma, tem lógica? Ele ficava o dia todo trabalhando com o facão, 'Ah não vou deixar'. Agora bater um com o outro, o que é que acontece? Pô, estraga. Mas como é que vai depois bater o facão um com o outro? Não existe, aí não existe. Aí o cara falava que tinha facão, claro que não tinha facão. Mas não porque os escravos não, né 'o facão assustava', não é isso, trabalhava o dia todo com o facão. Se visse o cara cortar a cabeça de alguém com o facão, dificilmente alguém escaparia. Outras negociações são feitas pra existir, né. Implicava matar alguém, mas não era só os filhos dele também, deixava mulher, deixava o tio, deixava os amigos, que iam sofrer no lugar dele também, né. Então a questão da paralisação daquele ataque, que um escravo poderia fazer, é o que ele deixaria depois pra trás, da morte dele. Porque se ele fizesse também ia morrer. Então o que é que ele deixa pra trás? Pô, deixa ele, deixa a mulher, deixa os filhos, deixa isso, deixa aquilo, deixa os colegas, os escravos também, que vão responder por ele. Então era um sistema rígido ali, no qual o facão podia circular, que ninguém tava cortando a cabeça todo dia de ninguém. Então não tinha facão pelo processo do facão ser um instrumento de trabalho, que não podia ser utilizado de uma forma que fosse estragar o facão, batendo um no outro. Então o facão entra muito depois, lá nas apresentações artísticas (Antonio Liberac, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

As divergências em torno da inserção do facão no Maculelê nos despertam o desejo de compreender as complexidades e tensões que envolvem os discursos de perda e recuperação, de memória e apagamento. Sobre isso, Maria Acselrad (2017), antropóloga e dançarina, discorre:

O interesse em reconhecer as forças que movem essas tradições, no entanto, não encontra explicações suficientes em classificações temáticas. Refletir sobre a capacidade dessas danças de viajarem no tempo e no espaço, assumindo diferentes formatos, dinâmicas, sentidos de ser implica em compreender a sua historicidade, seus consequentes deslocamentos e possíveis transformações. Implica também escapar dos riscos do arcaísmo, isto é, "a visão de que certos fatos contemporâneos chegaram até o presente como eram no passado" (CAVALCANTI, 2009, p. 110-111). O que significa considerar as suas rupturas, tanto quanto suas continuidades (MONTEIRO, 2011). O interesse em compreender como se perpetuam tais tradições, cujas condições de realização são tão adversas, tem menos relação aqui com uma "retórica da perda" que se construiu a partir de um emergente discurso patrimonial ao longo do século XX (GONÇALVES, 2002), julgando haver nos processos de transformação social, subtrações irreversíveis e acréscimos prejudiciais, e mais com um interesse pelas formas de resistência que sustentam tais práticas, por meio de um jogo de forças, em constante tensionamento (ACSELRAD, 2017, p. 29).

Além da configuração do Maculelê enquanto dança, abordaremos, a seguir, outras identidades o que constroem. Os diversos entendimentos nos diferentes tempos históricos sobre a brincadeira parecem revelar um modo de conceber e viver o mundo que considera a ambiguidade, a contradição, os vários caminhos para enxergar os saberes e fazeres de um corpo que cruza as experiências e que não se limita nas dicotomias e linearidades das identidades.

4.2 LUTA

A luta é um aspecto recorrente em diversas danças populares no Brasil. É possível observar a presença de armas e objetos de luta em várias danças: navalhas, facas, facões, lanças, paus, cacetes, bastões e até mesmo armas de fogo. Na maior parte das vezes, as armas configuram-se como um elemento cênico, contudo, é inegável que o aspecto da luta se mantém latente – de variadas formas – nestas expressões.

Maria Acselrad (2017) desenvolve um estudo sobre danças de guerra e, apesar da autora apresentar conceitos voltados para a presença indígena nas

danças populares e tradicionais, com foco nos Caboclinhos, diversas reflexões tecidas por ela nos auxiliam a compreender a conexão entre dança e luta. A autora comenta que:

A centralidade da luta, a partir da compreensão do “mundo como combate”, já foi apontada por Lagrou e Gonçalves (2013), a respeito da estética popular do Nordeste, como categoria chave para compreensão do *ethos* desta região. Neste trabalho "(...) uma reflexão sistemática sobre o papel estruturante do conflito nas relações sociais e com o mundo é destacado. A luta, o confronto, a honra e o desafio fazem parte das histórias de vida e ajudam a construir os sujeitos cuja subjetividade é aumentada pelo confronto com o adversário e com as adversidades" (LAGROU; GONÇALVES, 2013, p. 6 apud ACSELRAD, 2017, p. 150-151).

A autora complementa afirmando que é inegável o quanto o processo de colonização tem relação direta na forma com que diversas danças tenham se constituído "a partir de movimentos de resistência, afirmação e negociação. Consideradas práticas heréticas e pagãs muitas delas ocuparam, durante muito tempo, o lugar daquilo que precisava ser combatido" (ACSELRAD, 2017, p. 23).

A capoeira, por exemplo, se tornou um fenômeno inusitado de representação da identidade nacional às avessas; ou seja, uma prática que carrega em si o paradoxo de ser uma arte marginalizada pelos diversos projetos nacionais, ao mesmo tempo em que é referendada como um instrumento incomparável de divulgação da história e da cultura brasileira pelo resto do mundo. Acselrad arremata:

Cabe observar, contudo, que se alguns aspectos das danças sobre as quais nos propomos refletir permitem caracterizá-las como guerras dançadas, na medida em que dramatizam por meio de suas coreografias, batalhas históricas vividas neste ou em outros continentes, onde confrontaram-se interesses políticos, econômicos, religiosos; outros aspectos, possibilitam considerá-las como danças de guerra, uma vez que ao fortalecerem o corpo e enaltecerem o espírito, mobilizam forças e difundem formas de ataque e defesa que desafiam as capacidades individuais e coletivas de enfrentar as dificuldades da vida cotidiana. Refletir sobre os modos de articulação desses dois aspectos evita arriscadas tipificações que nos levariam a pensar a relação dança e guerra ora, de forma instrumental, como preparação para lutas futuras ora, de forma representacionista, como encenação de batalhas vividas no passado. Juntos, esses aspectos compõem uma trama de sentidos e qualidades. Isoladamente, minimizam o poder das forças ali em atuação. Num presente ampliado, essas danças se alimentam do passado e projetam-se para o futuro, simultaneamente (ACSELRAD, 2017, p. 24).

No referido estudo, a autora reflete sobre as noções de danças de guerra e guerras dançadas, com um olhar voltado "para as diferentes forças que movem a dança, assim como para as diferentes formas que assumem a luta" (ACSELRAD,

2017, p. 24). Esta percepção de dança de guerra, em alguma dimensão, está presente no universo do Maculelê.

De acordo com Biancardi (1989), a professora Hildegardes Vianna transcreveu declarações do historiador Ubaldo Osório, que foram publicadas no jornal de Salvador *A tarde*, sobre a presença do Maculelê na Ilha de Itaparica durante o século XIX. Entre outras considerações, o historiador dá ênfase no caráter de luta, como visto a seguir:

O que sei sobre a dança, de origem atricana, me foi transmitido por Manuel Antonio de Paula, um preto, de memória prodigiosa, que fez na Ilha a campanha da Independência, e faleceu em Amoreiras, com 116 anos de idade. O que ouvi de Manuel Antonio sobre o maculelê, repeti, com fidelidade, no livro que sobre os costumes e as velhas tradições praieiras, publiquei e vai ser agora mesmo reeditado pela terceira vez... Nas festas de Nossa Senhora da Conceição, ainda nos fins do século XIX, armava-se, no adro da Igreja Nova, um tablado para dança guerreira, que o Mestre José Alê nos trouxera de São João de Ajudá. Há praieiros que conservam, ainda vivas, as lembranças das festas populares no adro da igreja, e da figura interessante de Mestre José, abotoado num corpete de ganga amarela, desferindo golpes, com agilidade assombrosa, contra os lutadores, formados, em esquadrões, no centro do tablado. O negro, de carapinha empoada, investia e recuava, ao mesmo tempo, procurando iludir a vigilância dos parceiros. Desfeitos os esquadrões, formava-se a roda grande, que o escravo de Dona Rita percorria, chamando à peleja os companheiros que se defendiam, com os seus bastões, ao som estrídulo dos agogôs. Terminada a luta, eram entoados os louvores à Mãe de Deus da Conceição (BIANCARDI, 1989, p. 17).

Logo, é possível observar que, há muito tempo, considera-se o Maculelê como uma dança guerreira. Somado a isso, diversos cantos entoados na prática denominam o Maculelê como uma dança guerreira ou, ainda, fazem referência aos praticantes como guerreiros.

Podemos observar o caráter de luta presente no Maculelê a partir de diversas dinâmicas, seja pela presença dos *lelés*, seja pelos fluxos históricos, culturais e sociais que o estruturam, como pelas ações de ataque e defesa que organizam a corporeidade do Maculelê. Maria Mutti afirma que o Maculelê:

[...] é uma dança. É uma luta disfarçada de dança, não é? Que tem uma coreografia pra lhe impressionar. Na verdade, não tem um roteiro. É uma, é uma coreografia pra lhe impressionar, e de acordo com a reação do dançarino é que o, o Chefe reage. Só que eu já lhe disse que eu já virei pra bater em outro, porque tem que tá atento, não é, à apresentação. Mostrando que era uma luta, e não uma dança. Que se você desviar a grima, você leva a cacetada na testa, não é? (Maria Mutti, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Esta reflexão, de o Maculelê ser uma luta disfarçada de dança, é um pensamento recorrente também no universo da Capoeira. Diversos mestres e pesquisadores defendem a ideia de que a Capoeira, assim como o Maculelê, em suas origens, eram práticas que aconteciam às escondidas, onde o caráter de dança ou ritual tratava-se de um recurso para disfarçar a característica de luta da expressão. Desta forma, os escravizados fingiam estar dançando para que o objetivo maior – treinamento de luta para uma fuga iminente – não fosse descoberto. É certo que o processo de escravização provocava o desejo constante e voraz de vingança e libertação, contudo, é necessário considerar que, nas culturas africanas, a música, a dança, a luta, o ritual são aspectos constituintes e primordiais. Portanto, é importante observar que, nos tempos atuais, manter o discurso de que o Maculelê é uma luta disfarçada de dança pode colocar a dança em um lugar reduzido ou ofuscado, e até deveras contraditório, considerando a constituição das práticas africanas.

Ao ser perguntada sobre a disposição espacial do Maculelê, Maria Mutti responde:

Círculo. E, em certos casos, semicírculo, a depender. Porque, por exemplo, para que Popó assistisse, como eu queria, na íntegra, pra opinar, então eu sempre fazia em semicírculo pra ele ficar aqui ó, assistindo. Porque elas ficavam na frente dele. Eu não quero que fique na frente dele. No palco você pode fazer isso, na frente do público. Eu respeitava Popó. Então eu sempre, fazia sempre semicírculo pra ele tá assistindo tranquilamente e poder opinar. Quando era em cima do palco, era em círculo. Já não me preocupava tanto com o público, o que era que ia entender ou não, eu queria... Mas pode ser em semicírculo também, porque trata-se hoje de uma apresentação, de um espetáculo. Não é mais uma luta, é uma dança, não é? É luta, é, disfarçada de dança. E hoje a prioridade, o que você leva pro palco, é a dança, não é? Nesse sentido, vamo priorizar a dança (Maria Mutti, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Sobre a tensão entre dança e luta no Maculelê, Antonio Liberac comenta:

O que se sabe é a tradição oral, que ele (Ti Ajô) inventa aquela dança, quer dizer, faz aquela luta, aquela dança, mas é uma dança luta, porque não é a... Na época cê pegava os dois lelês aqui, eles batiam o treinamento assim ó. Não era lá em cima. Porque aqui ó. Por causa de quê que cê bate aqui? Pra errar, pô. Porque se cê bater assim, cê vai acertar no outro, entendeu? Então essa é uma mudança importante no maculelê, quando o maculelê se transforma numa dança luta, dança regrada. Dentro do sistema da modernidade, pra se tornar algo que você faz hoje, dar aula de maculelê, cê não pode acertar nas pessoas, sair dando na cabeça das pessoas, paulada. Vem a criança aí você "pá" na cabeça, erra, não pode. Então você bate pra errar, né. Essa é uma mudança fundamental que se marca no maculelê, do maculelê lá do Ti Ajô pro maculelê que vai reproduzir depois um sistema mais de arte. Não é que não tivesse arte nem ludicidade naquele momento.

Obviamente que tinha, né, que era marcado no canto. É como o Jongo, né. Tem a parte religiosa dele, marcada, que marca o sistema de construção das coisas. As coisas são inventadas a partir dessa interferência humana, dessa gente humana, sabe, que vai inventar as coisas. Então as invenções são feitas, a cultura é inventada (Antonio Liberac, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Assim, Liberac sugere que o Maculelê começou a afirmar-se enquanto dança por certa "pacificação" do que seria o Maculelê em suas origens, onde a configuração de luta era preponderante, com o objetivo central de atingir o oponente. Após isso, diante do projeto moderno, o Maculelê se organiza e se adequa aos parâmetros da arte e dos processos de sistematização e compartilhamento dos saberes destas práticas. Para Maria Mutti:

O maculelê verdadeiro, ele não marca quem é que ele vai bater. No espetáculo você marca pra não ter problema, mas na dança original, não é? Então, ele sai cumprimentando todos. Tem que bater em todos, cumprimentando, como quem diz 'ó eu aqui, chegou eu aqui, e aí, como tá você, vamo lá' e pá, nesse. Porque ele tem que tá atento. Atento. Porque de repente, ele vai. Aí é coreografia mesmo. Isso foi uma coisa que realmente ficou marcado para apresentar espetáculo, porque no dia a dia, da defesa, a prioridade era a defesa. Era ensiná-los a saber se defender na luta com o feitor, não é? Porque mesmo ele tando com uma grima na mão, o feitor tava vindo de lá com uma arma. Claro que a primeira coisa é derrubar a arma, é tomar a arma. Mas ele também pode se armar com um cacete, não pode? O feitor. Então, pra saber lutar. Não tem nada de facão na história. Se escravo tivesse facão pra dançar maculelê, não tinha escravidão, tinha? Ele arrancava o pescoço do feitor, do barão, de quem viesse. Maluquice. Isso aí é estilização. Estilizou o maculelê. É outra história. Isso é espetáculo, entendeu? Mas que sabia, que teria que saber lutar com a grima pra se defender e atingir, tinha (Maria Mutti, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Diante desses comentários, é possível perceber que o caráter de luta presente do Maculelê foi modicando-se ao longo do tempo, mas uma coisa é certa: o caráter de risco ainda se faz presente. A noção de combate, disputa e batalha, revelada entre ataques e defesas, constrói saberes que vão muito além de ganhar ou perder. Existem evidências de lutas que utilizam paus em diversos países, como Haiti, Venezuela e Portugal.

De acordo com Acselrad, "Dançar é, em algum nível, fazer guerra. A questão é: que tipo de guerra? Perguntar-se acerca das diferentes naturezas dessas guerras significa refletir sobre suas dimensões, objetivos e estratégias." (ACSELRAD, 2017, p. 28). Esta reflexão nos convoca a perceber que a guerra praticada no Maculelê não é uma guerra que reforça a violência irrestrita, a dominação e o aniquilamento.

É um tipo de guerra que provoca, desestabiliza, que nos dá uma rasteira como quem ensina, que constrói significado a partir das experiências. A autora comenta que a dimensão da rivalidade e do perigo são partes fundamentais da graça, e complementa:

Mas uma coisa é certa: as guerras dançadas que nos interessa discutir não envolvem destruição e morte. Ao contrário, criam vínculos, mobilizam esforços, alimentam-se da vida, sem destruí-la. São coletivas, podendo em determinados momentos envolver duelos coreográficos entre dois ou mais dançarinos que se destacam do conjunto, mas cujo espírito de grupo é o que mobiliza a disputa. Essas danças de guerra arregimentam em torno de si um exército de dançarinos que formam um só corpo em ação. Uma corporação, no sentido próprio de uma organização coletiva, reunida por afinidade ou complementaridade de posições e propósitos, expressos em sua movimentação (ACSELRAD, 2017, p. 28).

Abordar o aspecto da luta presente no Maculelê nos convoca a falar de dinâmicas relacionais que se manifestam em uma qualidade de jogo. No próximo item, abordaremos este aspecto.

4.3 JOGO

É indiscutível a presença de uma qualidade jogável no Maculelê, que se manifesta através de dinâmicas de pergunta e resposta, ação e reação, e em lógicas de organizações próprias. Johan Huizinga foi um historiador e linguista holandês, conhecido por seus trabalhos nas áreas da história cultural, da teoria da história e da crítica da cultura. O autor desenvolve um estudo sobre a importância do jogo na sociedade e menciona que as grandes atividades dos arquétipos da humanidade são, desde o princípio, marcadas pelo jogo. Huizinga (2007) enxerga o jogo como fator cultural da vida:

Encontramos o jogo na cultura, com um elemento dado existente antes da própria cultura, como um elemento dado existente antes da própria cultura, acompanhando-a e marcando-a desde as mais distantes origens até a fase de civilização em que agora nos encontramos. Em toda parte encontramos presente o jogo, como uma qualidade de ação bem determinada e distinta da vida "comum". [...] De qualquer modo, o que importa é justamente aquela qualidade que é característica da forma de vida a que chamamos "jogo". O objeto de nosso estudo é o jogo como forma específica de atividade, como "forma significante", como função social (HUIZINGA, 2007, p. 6).

Esta noção de jogo atrelada aos processos culturais é aprofundada no livro *Performance e Antropologia*, de Richard Schechner, onde indica que "um jogo finito segue em direção à resolução, enquanto que o objetivo do jogo infinito é se manter jogando. As culturas são jogos infinitos. O derradeiro jogo infinito é o jogo em aberto que sustenta a existência" (SCHECHNER, 2012, p. 104). O autor busca compreender as relações entre teatro, performance, ritual e jogo. Para ele, o jogo e o ato de jogar são, antes de mais nada, performativos.

Jogar – fazendo algo e não é "não pra valer" – está, como ritual, no coração da performance. De fato, uma definição de performance pode ser comportamento ritualizado condicionado/permeado por jogo. [...] O ritual tem seriedade, ele é o martelo da autoridade. O jogo é mais livre, mais permissivo – afrouxando precisamente aquelas áreas onde o ritual está pressionando, onde o ritual é rígido. [...] O jogo é uma faca de dois gumes, ambíguo, se move em diferentes direções simultaneamente (SCHECHNER, 2012, p. 91).

O autor afirma ainda que o jogo integra a performance, primordialmente, devido à perigosa ação do "fazer-criar". E complementa:

O jogo é algo muito difícil de definir ou pontuar. É um estado de humor, uma atividade, uma erupção espontânea; algumas vezes cercado de regras, noutras muito livre. [...] O jogo pode subverter os poderes estabelecidos. [...] Victor Turner classificou o jogo como o "coringa no baralho"; com isso, ele queria dizer que o jogo é, ao mesmo tempo, criativo e desonesto. Na verdade, no pensamento ocidental, o jogo tem sido tanto valorizado quanto suspeitado. Desde o Iluminismo ao longo do século XIX, um grande esforço foi feito para racionalizar o jogo, para controlar sua expressão anárquica, para canalizá-lo em diversas fronteiras normativas, regras, jogos de campo e várias demonstrações oficiais realizadas como espetáculo público, civil, militar ou religioso. Foi criado um sistema de pensamento para delimitar lugares específicos ao jogo e para circunscrever o tempo da diversão para depois do trabalho ou aos domingos (e assim, quando a semana de trabalho foi reduzida, aos fins de semana) (SCHECHNER, 2012, p. 92).

A citação acima nos conduz para a construção histórica de identidades brasileiras, a exemplo dos vagabundos, vadios e malandros. Tipologias que ora reforçam um imaginário preconceituoso, ora revelam estratégias insubmissas e modos de agir que tensionam as ordens de pertencimento. O jogo, em um sentido mais amplo, poderia então estar conectado com a construção de saberes e fazeres nos atos de vivência que estão à margem no Brasil, "dos corpos que não se deixaram domesticar" (SIMAS; RUFINO; HADDOCK-LOBO, 2020, p. 96).

Ao atestar a complexidade que envolve a noção de jogo, Schechner (2012)

indaga:

[...] se os estudos etológicos e semióticos afirmam que as funções do jogo incluem o aprendizado, regulação, hierarquia, exploração, criatividade e comunicação; se os psicanalistas relacionam jogar com fantasia, sonho e a expressão de desejos; se o tempo-espaco do jogo que proporcionam o "entre" e o "como se" é a fonte das atividades culturais, inclusive das artes, ciências e religiões; se o jogo pode ser irracional, não racional e racional... podemos nós realmente entender algo tão complexo? (SCHECHNER, 2012, p. 95).

Ainda sobre a necessidade de indagar, questionar e alargar o entendimento de jogo, o autor faz uma série de perguntas que também são caras ao estudo em questão, como:

Jogar é diferente de "jogo"? As atividades chamadas de "jogar" correspondem diretamente ao fenômeno chamado "jogo"? [...] Jogar é sempre divertido? Jogar é sempre guiado por regras ou pode ser improvisável? [...] Como a noção de jogo aparece nas filosofias e cosmologias ocidentais e não ocidentais? [...] Quais são as conexões entre ritual e jogo? A guerra é um tipo de jogo? (SCHECHNER, 2012, p. 93).

O estudo em questão é movido não pela necessidade responder essas questões, mas de compreender de que modo estes questionamentos atravessam a prática do Maculelê. Dessa forma, podemos compreender que o Maculelê instala-se em uma zona limítrofe entre o ordenamento e o imprevisível, entre os códigos e modos de fazer pré-estabelecidos e um grau de porosidade e maleabilidade da improvisação. Ou seja, ele inclui uma lógica organizativa e coreográfica estabelecida, no entanto, possui uma estrutura que estimula a sensação de incerteza, do risco e do perigo. De acordo com Schechner (2012, p. 95), "o jogar cria sua própria realidade múltipla, com fronteiras porosas e escorregadias. Jogar é cheio de construções criativas do mundo, assim como mentiras, ilusões e enganos".

O autor indica ainda que o estado de jogo pode ainda provocar um estado imersivo em que as fronteiras entre o "eu" e o "jogo" se diluem, suscitando um mergulho imbuído naquilo que se vive.

No início dos anos 1970, Mihaly Csikszentmihalyi (1934 – [2021]) estudou a experiência do jogar em uma grande variedade de pessoas, de jogadores de xadrez, cirurgiões, alpinistas a dançarinos. O termo que ele deu para o que as pessoas sentiam sua consciência do mundo exterior desaparecia e se fundia com que estava fazendo é "fluxo". Recentemente, o "fluxo" incorporou-se à língua popular. "Seguir com o fluxo" significa não somente fazer o que todo mundo está fazendo, mas se fundir com qualquer atividade. Os jogadores em fluxo estão cientes de suas ações, mas não dessa própria consciência. O que eles sentem se aproxima do estado de

transe e da experiência "oceânica" dos rituais. O fluxo ocorre quando o jogador se torna uno com o jogar. "A dança me dançou". Ao mesmo tempo, o fluxo pode-se tornar uma extrema auto-consciência, quando o jogador possui o controle total sobre o ato de jogo. Esses dois aspectos do fluxo, aparentemente contrastantes, são essencialmente os mesmos. Em cada caso, o limite entre o *self* interior e a atividade executada se dissolve. Compreender o fluxo nos revela algo importante sobre a relação entre a interpretação do significado de um jogo específico e a experiência de jogar esse jogo (SCHECHNER, 2012, p. 105).

Ainda, de acordo com Schechner:

Embora o jogar seja composto de comportamentos extraídos de elevadas atividades funcionais, ele se torna um fim em si mesmo, sem consequências funcionais diretas. O prazer em jogar é autotélico, que vem não do que ele "ganha", mas de apreciar as ações em si. Além disso, o jogar é uma maneira de desempenhar ações com segurança e sem consequências, as quais em outros contextos poderiam determinar hierarquia, direitos conjugais ou mesmo o direito à vida. Jogar é "brincar" (SCHECHNER, 2012, p. 109).

Dessa forma, podemos compreender que o jogo desenvolve as capacidades exploratórias, a criatividade e a criação de mundos. A citação acima afirma ainda que jogar também é brincar. No próximo tópico, abordaremos algumas dimensões sobre a brincadeira.

4.4 BRINCADEIRA

Outra categoria identificada ao longo da pesquisa acerca do Maculelê, talvez a mais enfatizada pelos fazedores antigos da prática, é o termo brinquedo. Diversos praticantes consideram o Maculelê um brinquedo ou brincadeira. Algumas características atribuídas à definição de brinquedo, inclusive, em muito se assemelham às características do jogo, tratado no tópico anterior. Percebemos a relevância do termo brincadeira ou brinquedo ao considerar que é um modo que diversas expressões populares se autorreferenciam no Brasil, e o termo brincante, utilizado para designar os fazedores e as fazedoras das práticas.

Há diversos estudos nos campos socioculturais, filosóficos e psicológicos que abordam a importância da brincadeira no desenvolvimento humano, principalmente no que tange o universo infantil. De modo geral, as brincadeiras desenvolvem aspectos como a expansão da criatividade, imaginação, fantasias e desejos, assim

como podem ser um terreno sadio para vivenciar as dinâmicas relacionais de uma realidade compartilhada, sociabilidades, vontades, conflitos, etc. Desta forma, é um espaço onde se constrói a identidade, a imagem de si, do outro e do mundo.

As brincadeiras, portanto, carregam em si as capacidades do desenvolvimento intelectual, social e emocional, à medida que estimulam a sensibilidade, as percepções, inteligências, experimentações, sociabilidades, valores, comportamentos e coletividades. O território do brincar possibilita ainda a descoberta de regras, de soluções para os problemas que se apresentam e, porque não, a ruptura das regras e introdução de novos elementos. Assim, as brincadeiras alimentam a autonomia, a tomada de iniciativa e engajamento. Segundo a dançarina e pesquisadora Tainá Barreto:

A brincadeira se configura, assim, como momento/espaço em que se recria uma realidade, em que se está junto a um coletivo não para trabalhar, mas para cantar, dançar, fazer verso e dar risada. É como uma fenda aberta na pressão do cotidiano, uma possibilidade de suspender temporariamente a realidade e ressignificar a vida (BARRETO, 2019, p. 21).

Sobre isso, Contramestre Tampinha, bisneto de Popó do Maculelê, revela:

Eu não sei se é dança, se é brinquedo. Mas pra mim a dança... O brinquedo? Vamo brincar, né? Vamo brincar de, de pular maculelê, ou vamo brincar de, de jogar capoeira, né? Então deve ser uma brincadeira também, né? (Contramestre Tampinha, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Na sequência da entrevista, indagamos: "então chamava brinquedo mesmo?", e o contramestre responde:

É, pra eu. Eu tô dizendo que pra mim se torna brincadeira também né? Que às vezes você tá estressado, você começa a brincar ali, você distrai a mente e já foi, né? Então se torna brincadeira pra mim também. Além de uma dança, uma brincadeira. Cê tá ali se divertindo. Cê tá brincando e tá se, tá alegre ao mesmo tempo (Contramestre Tampinha, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Além do Contramestre Tampinha, percebemos que o entendimento do Maculelê como brincadeira também é presente no discurso de Dona Nicinha.

E meu filho tinha quatro anos na época, Valmir, que é filho de Vavá e tinha dois: Gueguel e Valmir. Mas Gueguel faleceu, ficou Valmir. Nós fizemos maculelê. Minha filha, só dava nós. E eu pra fazer, pra pular maculelê. E com, e eu e Vavá. E ele era canhoto, viu filha? Só dava eu e ele, só dava eu e ele. Era barravento, era o papel do bêbo. Quem fazia era Nicinha, viu? Porque eu jogava capoeira, eu pulava maculelê, eu sambava, gostava de um samba de caboclo. Eu gosto de tudo, viu nega? Cada qual, com o meu

negocinho, amasso meu barro, teiteiteitei e fica boa, viu minha negona? E o maculelê é uma peça principal da gente. Maculelê (Dona Nicinha, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaró).

Podemos perceber que ambos, Dona Nicinha e Contramestre Tampinha, sugerem que o Maculelê habita um território da brincadeira, usando, inclusive o termo "pular" maculelê.

Há uma dimensão relevante na brincadeira que se manifesta através do sentimento da alegria ou felicidade. Aqui, não tratamos a alegria a partir de um viés romântico e idealizado, mas, antes, um afeto que, inegavelmente, é também força motriz da brincadeira. Além do aspecto do divertimento e da elaboração de prazeres, a alegria tem relação direta com nossa energia vital. Ao longo do estudo, pude perceber que as relações afetivas construídas no Maculelê, assim como em outros brinquedos populares, têm a capacidade de ampliar a força e o bem-estar das pessoas que ali compartilham do mesmo espaço. Através da alegria, um corpo pode aumentar a capacidade de ação de outro corpo, contribuindo, de forma mútua, na potencialidade de vida, criatividade e espontaneidade. A alegria, portanto, me parece um processo contínuo de ação engajada pela necessidade de criar em coletividade. É uma prática, uma força que evoca a alteridade, o contágio e a complementariedade. Para finalizar, fico com uma frase de Mia Couto (2008, p. 113): “Rir junto é melhor que falar a mesma língua. Ou talvez o riso seja uma língua anterior que fomos perdendo à medida que o mundo foi deixando de ser nosso”.

4.5 RITUAL

Outra dimensão presente em diversas práticas de motrizes africanas é o ritual. Para Schechner (2012), o entendimento de performance está diretamente conectado às interações entre ritual e jogo, e é constituída a partir:

[...] de comportamentos duplamente exercidos, qualificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através de interações entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance, pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. Rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. O jogo dá às pessoas a chance de experimentarem temporariamente o tabu, o

excessivo e o arriscado. [...] Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma "segunda realidade" separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente (SCHECHNER, 2012, p. 49).

Quando o autor fala que rituais são memórias em ação, sugere que a memória não se encontra apenas no passado, nas lembranças, mas no corpo, no movimento, nos objetos, signos e símbolos atrelados ao processo. Ele comenta ainda que diariamente realizamos dezenas de rituais, sejam rituais da vida cotidiana, religiosos, aqueles atrelados às funções sociais, profissionais, políticos, mercadológicos, etc. É comum atrelar o ritual somente às práticas religiosas, contudo, Schechner defende que cotidianamente performamos rituais:

Na religião, rituais dão forma ao sagrado, comunicam doutrina e moldam indivíduos dentro de comunidades. Se pessoas decretam a maioria dos rituais seculares da vida cotidiana, dificilmente notam o que estão fazendo (na vida diária, é difícil distinguir entre "ritual", "hábito" e "rotina"); porém rituais religiosos são claramente marcados. Nós sabemos quando nós os performamos (SCHECHNER, 2012, p. 50).

Para ele, os rituais podem ser compreendidos através de quatro perspectivas, sendo elas: estruturas; funções; processos e experiências:

- Estruturas - como os rituais são vistos e ouvidos, como usam o espaço, quem os realiza e como são realizados;
- Funções - que rituais se realizam por grupos, culturas e indivíduos;
- Processos - a dinâmica subjacente conduzindo os rituais; como os rituais promulgam e abordam mudanças;
- Experiências - como é estar "em" um ritual (SCHECHNER, 2012, p. 56).

Através de ampla pesquisa sobre ritual, o autor identificou e selecionou sete temas atrelados ao ritual que são pertinentes para o estudo da performance:

1. Ritual como ações, como performances;
2. Similaridades e diferenças de rituais humanos e animais;
3. Rituais como performance liminares, tomando posições intermediárias nas transições de estágio da vida e de identidades sociais;
4. O processo ritual;
5. Dramas sociais;
6. A relação entre ritual e teatro em termos da díade eficácia - entretenimento;
7. As "origens" da performance em ritual, ou não? (SCHECHNER, 2012, p. 56).

De acordo com Schechner, os rituais têm ainda uma capacidade liminar, isto é, quando o sujeito da ação, o tempo e o espaço são ressignificados, vivenciados de outra forma, que não a habitual. Segundo a concepção de Van Gennep (2011), reforçada por Turner (1974), o momento liminar é antecedido por uma espécie de separação, onde o sujeito é afastado da vida cotidiana, e posteriormente, é agregado e reintegrado à sociedade.

Rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária, elas sentem o outro como um de seus camaradas e toda a diferença pessoal e social é apagada. Pessoas são elevadas, arrastadas para fora de si. [...] Turner chamou a liberação das pressões da vida ordinária de "antiestrutura" e a experiência de camaradagem ritual de "*communitas*" (SCHECHNER, 2012, p. 68).

Por antiestrutura, Schechner (2012) compreende os momentos de transgressão e subversão de uma ordem social, possibilitando, deste modo, que a estrutura seja reorganizada e remoldada. *Communitas* é um conceito carregado de complexidade e conta com vários sentidos, mas Turner (1974) o distingue em duas vertentes, a normativa e a espontânea:

Communitas normativa é o que acontece durante um serviço Católico Episcopal Romano. A congregação é unida "em Cristo" pela Eucaristia. Entretanto, nem todo congregante sente-se em Cristo naquele momento. A *communitas* é "oficial", "ordenada", "imposta". *Communitas* espontânea – a favorita de Turner – é diferente, quase oposto. *Communitas* espontânea acontece quando [...] as pessoas encontram esses sentimentos diretamente, despido, no face a face íntimo. [...] *Communitas* espontânea raramente "simplesmente acontece". Ela é gerada por certos procedimentos. Através de um *limen* ritual dentro de um "espaço/tempo sagrado". A *communitas* normativa normalmente reina, com momentos ocasionais de *communitas* espontânea. Esses, no ritual, são todos tratados igualmente, reforçando um senso de "nós estamos todos juntos". Pessoas usam a mesma roupa ou similares, deixando de lado indicadores de doença ou pobreza, baixo posto ou privilégio. Títulos formais são deixados de lado; algumas vezes, até mesmo os primeiros nomes não usados. Em vez disso, pessoas chamam cada um de "irmã", "irmão", "camarada" ou algum outro termo genérico (SCHECHNER, 2012, p. 68).

Nesse sentido, pude perceber que o modo como o Maculelê se organiza e as configurações que encadeiam a prática, dialogam com o que o autor compreende por ritual. No Maculelê é possível observar o momento da louvação, do agradecimento, da despedida, elementos que sugerem, em nível estrutural, uma configuração ritualística. Maria Mutti, ao ser perguntada se existe alguma conexão religiosa no Maculelê, afirma:

Tem nada a ver. É luta. Não tem essa história de religião com luta. Não tem. Não pode. Ou você tem fé, e pede através da fé, a defesa, ou você entra na porrada mesmo, pra valer, disputando, entendeu, com o outro, não é? Então... Ele, ele nunca me falou em ligação religiosa. Nunca me falou não, ligação religiosa (Maria Mutti, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Já Antonio Liberac, ao falar sobre mestres importantes para o Maculelê, esboça possíveis conexões religiosas que atravessam a prática ao longo do tempo:

Por exemplo, o outro sucessor, que é o João Obá, que é o segundo. Esse outro sucessor dele, que se aparece na tradição enquanto um sucessor, alguém que depois que Ti Ajô vai embora, que era tido como grande mestre, o João Obá aparece, ele vai fazer adaptações também às características culturais que ele trazia dos grupos étnicos. Como que essas tradições, esse elemento do pensamento, que é a tradição, ela interfere diretamente em como pensar as coisas. Então ele começa a pensar dentro da tradição dele, né. João Obá. João Obá, o que é que é? Que é que é Obá? Que é que é Obá, você que é de Xangô? Sacerdote de Xangô. Sacerdotes supremos de Xangô. Dois Obás, o da direita e o da esquerda. Os sacerdotes, direita e esquerda, e os sacerdotes supremos de Xangô. Então João Obá ia, caracterizava um elemento relacionado àquela cultura iorubá e trazia o que? O branco e o vermelho enquanto uma característica marcante dos trajes daquelas pessoas. Então o João Obá, ele retira a máscara, essa máscara, feita de saco de cana de açúcar, ele retira isso aí e vai fazer o que? Vai colocar essa questão étnica do Xangô e vai construir o maculelê com o vermelho e branco. Isso tá dentro da tradição, não tô falando, inventando, e nem chegou a mim né, por eles. Tô falando das tradições que foram, digamos, resgatadas, por mim e por outras pessoas também. Mais até por outras pessoas, que eu tô falando coisa aqui que eu não levantei, foram outras pessoas na construção delas também, então conhecimento é isso, né. É sempre conhecimento coletivo, né. O João Obá fazia personagens, o maculelê de personagens. Os personagens, sabe. Então tinha o rei, tinha o escravo, tinha as mulheres, tinha as amas, tinha isso, tinha aquilo, tinha o vaqueiro. O Vaqueiro é elemento que vai permanecer nesse ritual, é composto, inventado por João Obá, que depois vai se perdendo, mas depois você ainda vê lá, até em Vavá, o laço, pra laçar a pessoa, o personagem, dentro do teatro do maculelê, né. Então o Vaqueiro é pessoa importante, por exemplo. E tinha lá o vaqueiro, o caçador (Antonio Liberac, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Ele fala ainda sobre as cantigas de caboclo presentes no Maculelê, e complementa:

Os cantos são todos hoje relacionados ao candomblé de caboclo. E isso é interessante porque ele faz um giro das etnias. Um giro inicial da construção deles, das etnias jeje-nagô, e dá um giro numa cultura banto, que é uma cultura do culto aos caboclos, que tem uma origem também bantu. É antiga, incorporada, inclusive, pelas tradições que chegam aqui, tanto dos nagôs, dos iorubás, todos eles vão incorporar essa tradição, pô. Tradição dos caboclos. Canto: “Eu disse camarada, eu vinha, na sua aldeia, camarada, um dia. Eu disse camarada, eu vinha, na sua aldeia, camarada, um dia.” O que é que é? Cantiga do caboclo. Cantiga do caboclo, tá ali a energia que dá, né. Cantiga do caboclo, pô. O caboclo é que é... O culto aos caboclos é o que vai começar a fundamentar todo esse processo de construção das cantigas do maculelê. [...] Canto: “Ele atirou, ele atirou, ele atirou a sua flecha, ele atirou.” Atirou a flecha pra onde? Pô, o maculelê traz os cantos

simbolicamente produzidos pelos caboclos. Hoje tem um movimento muito grande de inclusão dessa cultura dos caboclos, né. Dessa cultura do caboclo, principalmente, pra capoeira Angola. Porque você não inventa coisas de energia, se não for no passado, se não voltar a uma tradição pra resgatar elementos importantes, mesmo sendo transformados, se não não traz energia. Então, o cara tem que ir ao passado, vai lá no samba de roda, vai no maculelê. O samba de roda é um dos grandes núcleos de absolvição, de construção de cultura para os capoeiras. [...] Os caboclos são inteligentes. Eles falam "Pô, ninguém quer o maculelê não? Deixa comigo. Só tem os capoeiristas querendo? Deixa comigo também. Eu também quero." Aí os capoeiristas têm que fazer o quê? Tem que resgatar lá a dança dos caboclos. Eles têm que resgatar. Isso é que os mestres e as mestras da capoeira têm que resgatar, pra o maculelê ser resgatado, os seus cantos, é aprender os cantos do caboclo. Canto: "Oi tu num faz como o passarinho, vai de galho em galho desfazendo o ninho..." (Antonio Liberac, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Antonio Liberac também aponta sobre a importância do canto em rituais, seja na construção e manutenção de certa energia, seja como uma forma de compartilhar os conhecimentos. De acordo com ele:

Seja na Angola, seja na Regional, seja o que for, o canto determina. Isso fala também o caboclo, a cultura que vem, por isso que o Mestre Pastinha falava que era uma cultura interligada, porque o caboclo, ele é que manda, pelo que? Pelo canto. Não vai ficar conversando com você toda hora, ele manda pelo canto. Ele manda o mundo do sotaque do caboclo, do sotaque. Quê que é o sotaque? É uma passagem de uma comunicação para o outro. Fiz o sotaque, né. Já ouviu falar do sotaque, né? Tem o sotaque. E o quê que é o maculelê? O maculelê tem sotaque, a capoeira tem sotaques. Ou seja, é a passagem do conhecimento pelo canto, que fala "ó, agora tem que ser assim". Agora tem que ser assim (Antonio Liberac, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Ou seja, na Capoeira ou no Maculelê, os cantos são histórias, preces e ainda tem a capacidade de evocar ensinamentos. Na maior parte das vezes, a musicalidade é construída através de metáforas e, sobre isso, recordo-me quando Simas e Rufino (2019, p. 159) afirmam que "A síncope é a arte de dizer quando não se diz e não dizer quando se está dizendo". Sobre a musicalidade e a ampliação das energias, Antonio Liberac fala:

Mas a musicalidade é a principal, como você sentiu, de passar energia. De passar energia, é fundamental, porque sem a música do caboclo, o maculelê não teria energia nenhuma. Viraria uma brincadeira de falar um do outro, folclórica. Então, o que determina o movimento e a construção do maculelê é o conhecimento dos caboclos. Um conhecimento sobre a umbanda, sobre os candomblés de caboclo do Brasil, que também tem no Recife. Culto ao caboclo é em todos os lugares. Isso aí é que incorpora a coisa à capoeira. À capoeira e ao maculelê, principalmente, porque traz as letras na íntegra, traz as letras ali pra ser cantada. Aí isso é que faz as pessoas sentirem, tremerem, terem relações com esse mundo que nós não conhecemos, os mundos invisíveis, que é o mundo físico né. Que é o mundo físico. É um mundo de que nos toca, é o mundo que nos faz sentir,

mas também nos toca, pra dentro das leis físicas. Então é pensar na existência desse mundo invisível que nos cerca, só tem fundamento se pensar na lei física, da física. Não têm fundamento, se não elementos psicológicos. E não é. Então nós temos que pensar, vocês que são jovens têm que pensar essas experiências que você tem no mundo da lei física. Da lei da existência dos seres vivos, que podem ser variados, que podem ser diversificados. O que é que nós sabemos disso, né? Fala a verdade, o que é que nós sabemos disso? [...] É um mundo grande, vasto. Mas o entendimento sobre ele no início, o entendimento sobre o que você vai ter é a certeza que você vai ter da construção de uma realidade. Isso nenhum iniciado pode perder. Se não se perde na história em relação a esse mundo (Antonio Liberac, 2020, entrevista concedida a Bruna Mascaro).

Com isso, nos parece possível afirmar que o Maculelê pode se configurar, também, como ritual. Pelo modo como a prática se estrutura, pelos cantos e, antes de qualquer coisa, pelo estado corporal que os fazedores e fazedoras ativam durante a ação, amplificando a energia que circunda.

A partir destas reflexões, percebemos que a dança, luta, jogo, ritual e brincadeira se cruzam na prática do Maculelê, apoiando-se na ideia de que os diferentes mundos, fazeres e saberes da vida se encontram, se chocam e interagem. Sobre a perspectiva do encontro, Simas e Rufino comentam que:

O cruço, como a arte das amarrações e dos enlaces de inúmeros saberes praticados, produz os efeitos de encanto; aqueles que se constituem através das mobilidades e das potências presentes nas zonas de contato – encruzilhadas – formadas por múltiplos saberes. O alargamento do presente, a coexistência de outras cosmovisões e temporalidades e o conhecimento como prática de autoconhecimento são indicações de possibilidades, a partir do exercício do cruço e das encantarias versadas em seus entroncamentos (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 373).

Diante disso, buscamos colaborar com pesquisas que pautem as danças das culturas brasileiras, bem como os estudos sobre o Maculelê, compreendendo a complexidade do tema e a diversidade de perspectivas. A seguir, iremos discorrer sobre as percepções que envolvem a produção do filme *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes*.

4.6 DO TEXTO AO AUDIOVISUAL: DIMENSÕES SOBRE A NARRATIVA FÍLMICA

A busca por compreender o Maculelê de maneira aprofundada nos levou a produzir imagens e criar arquivos audiovisuais em contexto de pesquisa, como uma espécie de escrita audiovisual. Nosso desejo era construir uma narrativa audiovisual que criasse espaço para ecoar as vozes dos entrevistados, criando interpretações e elaborando outros sentidos através dos mecanismos de intertexto e edição das imagens. Afinal, montar e editar envolve um processo de escolha, seleção, agregação e combinação, criando fluxos de pensamentos que ora se entrelaçam, ora divergem. As aproximações e distanciamentos, contaminações e contradições são aspectos que podem ser identificados no filme, acentuados pelos recursos de edição.

Na produção do filme, elaboramos dois roteiros. O primeiro foi organizado com questões disparadoras para condução dos diálogos, já o segundo tratava do encadeamento e concepção do filme de forma geral. Contudo, na elaboração das entrevistas, incorporamos a imprevisibilidade como parte integrante da metodologia do processo. Durante os diálogos, novas questões surgem, outros nomes e indicações aparecem, fazendo com que o roteiro do filme fosse constantemente reorganizado e desdobrado.

Ao todo, foram produzidas mais de vinte horas de filmagens. Futuramente, pretendemos disponibilizar todas as entrevistas, de forma integral, para acesso e pesquisa em um banco de dados on-line. A importância do material se tornar um acervo público consiste no fato de ser referência documental em arquivo aberto, para consulta em pesquisas e utilização em outros filmes. Esperamos que o filme possa responder perguntas e gerar novos questionamentos, impulsionando pesquisas com outros sentidos, intenções e escritas, sejam textuais ou visuais.

É inegável que o filme tem um recorte historiográfico forte, que transita entre o filme etnográfico e o cinema documental. O filme foi realizado com um recurso baixíssimo e equipe reduzida, formada somente por três pessoas. As pessoas envolvidas participaram do processo, antes de tudo, pelo desejo e vontade genuína e, exatamente por isso, todos os processos de produção do filme foram compartilhados, colaborativos e realizados através de ajuda mútua. A concepção e o

pensamento do filme também respondem a este entendimento. Compreender que os rumos e caminhos de um filme podem ser geridos por vários olhares e vozes, inclusive a dos entrevistados, é uma tarefa que exige diálogo, escuta e comprometimento. O videodocumentário *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes* considerou não somente o interesse das pesquisadoras envolvidas no processo, mas também, considerando a escassez de material sobre o Maculelê, a perspectiva estética e plural que comumente fica sobrepujada a questões socioculturais desta prática.

É importante mencionar os desafios que envolvem o processo de realização de um filme: estabelecer contato com os entrevistados, produzir as entrevistas, captar som, dar assistência à câmera, decupar o material e coordenar a montagem de edição. O processo de decupar envolve rever e analisar todos os diálogos, selecionar os trechos relevantes e enumerá-los para criação da narrativa fílmica. Elaborar todas estas funções sem ter experiência na área exigiu bastante tempo, atenção e um esforço considerável.

Hebe Mattos, Martha Abreu – professoras do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF) – e Isabel Castro, doutoranda em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desenvolvem reflexões relevantes ao estudo no texto *Da história oral ao filme de pesquisa: o audiovisual como ferramenta do historiador*. As autoras analisam o registro visual como um indício material do espaço, como “lugares do passado no presente”. Elas abordam o recurso audiovisual como um elemento que sobrevive ao tempo, sendo portador de memória e afeto. As autoras frisam:

Esse recurso de filmar no presente o local de experiências passadas é especialmente utilizado no cinema documentário contemporâneo interessado pela memória, seja ela pessoal ou histórica. Os lugares e paisagens, vestígios de experiências evocadas, trazem em si uma força afetiva e podem servir para desencadear narrativas orais sobre o passado. Quando voltamos a câmera aos lugares do passado no presente, a intenção historiográfica bebe na experiência do filme documentário, ou do cinema em sentido amplo, para refletir sobre a memória como experiência mutante e portadora de história (MATTOS; ABREU; CASTRO, 2017, p. 1151).

Para as autoras, o audiovisual neste contexto tem a capacidade de se configurar como uma experiência sensível do tempo, na projeção de uma “presença ausente”.

Outra estudiosa importante para pensar a relação entre imagem, tempo e afeto é Catalina Cortés Severino, professora associada à Universidad Nacional da Colombia. A trajetória acadêmica da pesquisadora tem gerado contribuições e discussões em torno do uso da sensorialidade e da visualidade nos estudos antropológicos e seus interesses de pesquisa giram em torno de questões sobre prática e escrita etnográfica, memória, história do presente, imagem-tempo, vida cotidiana, afetos e processos de subjetivação.

A autora comenta que "desde a "crise da representação" dos anos 1990 nas Ciências Sociais e a emergência do "reflexivo" e do "subjetivo" na pesquisa antropológica, a experiência passa a ser considerada como base para a produção do conhecimento." (CORTÉS SEVERINO, 2019, p. 11, tradução nossa). Ela defende que, desde então, a imagem não é somente vista como fonte de verdade e dispositivo de suporte, mas é, antes, produção de conhecimento e pensamento visual do corpo, da percepção e da experiência. Catalina sugere que esse pensamento faz parte do processo de repensar a etnografia além de um método descritivo e de coleta de dados. Para a autora, o corpo, a relação e o afeto são as bases da produção de conhecimento e sentido. Para isso, ela expressa o que entende por "visual" e "imagem":

Aqui, o ponto de partida é “desnaturalizar o olhar”, perguntando-nos o que significa olhar, ser visto e mostrar (Mitchell 2003) a partir das práticas cotidianas de ver. Situar-nos a partir dessa visualidade vernácula abre o campo de pensar o visual, pois isso não corresponde apenas a registrar nossa experiência de campo com diferentes mídias, como fotografia e vídeo, ou ter como parte do produto final da pesquisa um vídeo etnográfico. Pensar o visual a partir das práticas cotidianas de ver nos permite começar por perceber a relação entre a forma como o olhar é moldado pelo cultural, pelo biológico, pela história, pelas ideologias, pelos desejos, etc. Claramente, temos uma capacidade específica de ver em meio às possibilidades e limitações biológicas do nosso corpo, mas é preciso entender que esse “ver” é moldado culturalmente, dependendo de como nossa percepção é construída. Por isso, “olhar” não poderia ser entendido fora dos aparatos e meios visuais, as ocultações, a contemplação, as cortinas, os espelhos, as máscaras, enfim, os milhares de elementos que nos fazem perceber como o social também é construído pelo visual (CORTÉS SEVERINO, 2019, p. 13, tradução nossa).

Esse modo de pensar o visual nos leva para um entendimento que esborra as noções de visão e do olhar, pois a partir do momento que consideramos o corpo como agente perceptivo, podemos refletir sobre os processos de construção da visualidade considerando dinâmicas relacionais, proximidades e afetos. De acordo com a autora:

Como aponta Haraway (1991), é preciso ter clareza sobre a necessidade de visualizar o mundo novamente como um codificador enganoso com o qual temos que aprender a conversar. Essa perspectiva abre espaço para repensar a tarefa etnográfica como processo de produção de conhecimento, pensando junto com os outros onde o conhecimento é construído em meio a diálogos, encontros, acordos e desencontros. Ou seja, um conhecimento emergente e relacional, ao contrário de um conhecimento já dado e determinado onde a prática etnográfica não consiste apenas em coletar dados e descrições, mas também em ajudar a repensar e produzir conceitos e novas imagens dos mundos (CORTÉS SEVERINO, 2019, p. 14, tradução nossa).

A autora compreende que essa "virada no corpo" é relevante, pois é perceptível que outros modos de fazer pesquisa estão em curso: textos colaborativos, pesquisas compartilhadas, redes, articulações e parcerias. Ela comenta que é necessário enxergar as atualizações do conceito de trabalho de campo, considerando outros fluxos, tramas e conexões. Atualmente, os relatórios de campo são substituídos por produção de mídia. Essa construção visual fricciona os modos de produzir conhecimento e alarga as conexões entre imagem e escrita, considerando a presença do sensório-corporal. Com seu estudo, a autora pretende:

[...] ampliar as reflexões sobre a função que as imagens têm na criação de sentido e produção de conhecimento – as epistemologias do visual. Proponho compreender as imagens para além de uma representação da realidade, mas sim como uma apresentação, como elementos capazes de criar outra realidade e gerar pensamento crítico (Buck-Morss 2009; Gil 2010). Algumas imagens que nos permitem sonhar com novas políticas do olhar, que insubordinam a visão diante da espetacularização das representações que aplaudem o capitalismo de consumo. Imagens que promovem a desorganização dos acordos de representação (CORTÉS SEVERINO, 2019, p. 14, tradução nossa).

Esta abordagem sobre a imagem e o visual dilata o campo das epistemologias e das metodologias, logo, as formas de produzir conhecimento. Dessa forma, passamos a conceber que o processo de escrita pode se construir a partir de diferentes espaços e percepções.

São perguntas sobre as práticas sociais e políticas de sensibilidades e estéticas que se põem em movimento nas práticas criativas e estéticas do cotidiano, da pedagogia, dos projetos de pesquisa, da escrita, das práticas audiovisuais, etc. Então as explorações que descreverei e analisarei neste livro tentaram gerar entendimentos a partir da virada do corpo, da investigação do sensível e um posicionamento da relacionalidade como dimensão da vida cotidiana e da produção de conhecimento. "A partir do sensível, configura-se outra relação com a existência: é o lugar de exposição, presença e abertura ao outro. Ser corpo é estar fora de si, inserido numa trama relacional, numa zona de encontro e vulnerabilidade" (GIL, 2017, p. 216) (CORTÉS SEVERINO, 2019, p. 15, tradução nossa).

O filme, portanto, surge pelo desejo de tornar a pesquisa mais sensorial, pela vontade de criar outros modos de abordagem dos conhecimentos que não somente textual, mas atravessada por corpos, sons, lembranças, silêncios. Como comenta a autora, “compreender as memórias não apenas como narrativas testemunhais informativas que podem ser transcritas, arquivadas e monumentalizadas, mas também que habitam outros lugares e, conseqüentemente, escapam e ultrapassam essas formas”. (CORTÉS SEVERINO, 2011, p. 229, tradução nossa). A partir da realização do filme, pude perceber que as práticas audiovisuais abrem espaços para a construção de uma memória viva, que não necessariamente reforça construções saudosistas do passado, mas criam diversas camadas de temporalidades e convivências. A autora fala ainda sobre uma “po-ética e política do recordar”, onde sugere que tal concepção não busca somente apresentar e visibilizar, mas gerar espaços de reflexão e diálogos por caminhos que afetam e mobilizam outras formas de abordar e intervir.

Além disso, nesta aposta encontramos uma certa dimensão ética do cotidiano. A atenção à vida cotidiana também mostra que esse trabalho sobre si e essa reflexividade crítica nem sempre precisam operar discursivamente, nem em práticas geralmente assumidas como “intelectuais”, mas podem emergir em práticas “imperceptíveis” e às vezes consideradas banais da vida cotidiana – silêncios, ocultações, gestos –, nos quais a vida se sustenta e se altera (DAS, 2012, apud CORTÉS SEVERINO, 2019, p. 16, tradução nossa).

Desse modo, a autora comenta que nestas práticas audiovisuais há uma aproximação estética, política e ética, onde teoria, pesquisa e imaginação se imbricam, alargando um processo de investigação e intervenção.

Vale destacar que, ao longo da pesquisa, percebemos a escassez de materiais visuais e teóricos que abordem o Maculelê. À medida que realizávamos as visitas, criava-se um banco de imagens que foi, posteriormente, doado à comunidade. Este processo gerou, inevitavelmente, a reflexão sobre a necessidade de referências e mídias visuais para a criação e continuidade das memórias e afetos.

A ausência de registros de algumas danças e expressões afro-brasileiras nos faz lembrar Luiz Rufino (2021, p. 24), quando menciona que “o esquecimento como parte de uma política de morte pela dominação colonial provocou desarranjo das memórias, desmantelo cognitivo e dissonância das percepções”.

É inevitável que a discussão da colonialidade se faça presente para compreender os percursos das danças no Brasil. Faz-se necessário pensar de que forma o processo da colonização impactou e impacta os modos de fazer, pensar e ver dança no país. De modo geral, o colonialismo pode ser compreendido como uma estrutura política e econômica onde um povo detém o poder através da exploração e dominação de outro povo, recusando a compreensão de humanidade integral do outro. Não iremos nos debruçar sobre o colonialismo como sistema econômico, afinal são as complexas relações de identidades das culturas negras que se estruturam no colonialismo o nosso maior interesse. Sendo assim, a colonialidade é aqui abordada a partir das subjetividades que envolvem os modos de existir que emergem do processo de colonização do Brasil no século XIV e que se estendem até os dias de hoje sob outras formas – ou não tão outras assim.

No universo dos estudos teóricos sobre colonialidade, o martinicano Franz Fanon (2008) ocupa um lugar especial ao desenvolver os fundamentos políticos e epistêmicos da colonialidade do saber e dos caminhos para a descolonização. O autor sugere que o horizonte último da descolonização é a construção de uma nova humanidade, capaz de escapar à lógica da repetição infinita do epistemicídio colonial. No campo do pensamento pós-colonial, o legado de Fanon inspirou outras produções de relevância inestimável, a exemplo de intelectuais como Homi Babha, Stuart Hall, Paul Gilroy, entre outros. Esse movimento político-intelectual deriva dos Estudos Culturais que destacam as questões de classe, gênero e raça como marcadores das análises de culturas que passaram pela colonização na modernidade.

Em meados dos anos 2000, uma rede de intelectuais fricciona os estudos pós-coloniais a partir da constatação de que a maior parte destas produções não contempla os contextos da América Latina. Diante disso, foram desenvolvidos estudos que rompem com a estrutura colonial a partir da noção de *decolonialidade*. Desse modo, os entendimentos elaborados “desde dentro” são extremamente relevantes, pois carregam em si a possibilidade de reconhecimento e correspondências contextuais às realidades brasileiras. Walter Mignolo, semiólogo argentino e professor de literatura na Universidade de Duke, Estados Unidos, reconhecido como uma das figuras centrais do pensamento decolonial latino-americano, diz que a ideia de colonialidade surge do colonialismo no sentido de

evidenciar as relações subjetivas frutos desse processo, na identidade, na cultura e existência diária desses povos. De acordo com o autor:

O racismo moderno/colonial, ou seja, a lógica da racialização que surgiu no século XVI, tem duas dimensões (ontológica e epistêmica) e um só propósito: classificar como inferiores e alheias ao domínio do conhecimento sistemático todas as línguas que não sejam o grego, o latim e as seis línguas europeias modernas, para manter assim o privilégio enunciativo das instituições, os homens e as categorias do pensamento do Renascimento e a Ilustração europeias (MIGNOLO, 2017, p. 17-18).

Ou seja, o colonizador invisibiliza o imaginário dos povos colonizados e impõe o próprio referencial de mundo, conhecimentos e imagens a estes povos. Dessa forma, exige-se a aceitação dos referenciais alheios, assim como a negação e o apagamento das construções que não sejam a dos colonizadores.

Boaventura de Sousa Santos, pesquisador português fundamental para os estudos da globalização contra-hegemônica, elabora o conceito das Epistemologias do Sul com o objetivo de desenvolver paradigmas teóricos e políticos de transformação social. O autor apresenta a descolonização como um amplo processo de histórico de recuperação ontológica, ou seja, o reconhecimento dos conhecimentos e da reconstrução da humanidade. Para ele, descolonizar o saber não se trata apenas de uma abordagem de conhecimento ou de um campo de estudo, mas antes de uma escolha de vida, de ação e pensamento. Desse modo, compreendo que a descolonização se configura como a busca por outras formas de existência, de ser, pensar, sentir, observar, escutar, comunicar, agir, relacionar... Dançar. Ao evidenciar essas escolhas, passamos a desconstruir o Ocidente enquanto visão única de saber e produção de sentido.

Luciane da Silva, pesquisadora e artista da dança, afirma que um dos pressupostos da descolonialidade é transformar não só o conteúdo, mas os termos da conversa. Essa discussão nos parece ser extremamente relevante, afinal, a concepção de “verdade universal” é mais uma lógica colonizante. O recurso do audiovisual me parece ainda ser um mecanismo que abre espaço para contradições, ambiguidades e ambivalências. No que tange os rastros coloniais circunscritos na produção acadêmica, a autora comenta:

Ao defendermos a necessidade de pedagogias alternativas não nos referimos à seleção de disciplinas especiais ou eventos temáticos, que frequentemente soam como paliativos frente à urgência de relações mais horizontais entre as propostas de formação oriundas dos contextos do norte

hegemônico e aquelas originadas dos espaços subalternizados. Propomos que as diversas tradições e contemporaneidades pautadas pelas formas africanizadas de escritas de si sejam consideradas dentro do amplo território de histórias, conceitos e métodos legitimados pelo campo da pesquisa e formação em dança, criticando os procedimentos que fortalecem as estruturas de poder existentes nas ordens sociais (SILVA, 2017, p. 26).

A reflexão acima nos auxilia a perceber o quanto a dominação epistêmica ainda se encontra impregnada nas práticas artístico-pedagógicas. Na mesma medida, “os corpos catalizaram movimentos emblemáticos que simbolizam não apenas resistência, mas também o engendramento de respostas, criatividade e formas amplificadas de compreender o mundo” (SILVA, 2017, p. 40).

Antes de iniciar na Capoeira Angola, encontrava-me num momento um pouco crítico sobre as questões que envolvem a racialidade. Ao longo dos anos, a Capoeira me apresentou diversas reflexões sobre questões étnicas e raciais. Contudo, foi morando em Salvador, em função da entrada no mestrado, que pude aprofundar, de forma muito latente, as reflexões acerca da branquitude. E aqui me encontro: neste conflituoso movimento de me reconhecer enquanto mulher branca em constante tentativa de romper com a perpetuação de práticas racistas inconscientes materializadas nos processos discursivos e presentes na ideologia que constitui a branquitude. Para isso, é importante flagrar o racismo cotidiano, encarar os incômodos. Sim, há de incomodar. Revirar tudo dentro dá trabalho. Os privilégios da branquitude – essa espécie de vantagem, benefício, poder material, simbólico e existencial, que é subjetivo e ontológico – precisam atuar como uma espécie de despertador, nos lembrando diariamente que não é possível esquivar das questões acerca da colonialidade. Isto porque consideramos que os intensos debates em torno das questões raciais no universo acadêmico brasileiro atual revelam que as posições do discurso são atravessadas por distinções raciais, de gênero e classe que afetam diretamente o corpo. Portanto, nos cabe discernir e refletir sobre a identidade racial branca e os atravessamentos implícitos nessa existência em sociedade.

A pesquisadora Liv Sovik (2002) comenta que a branquitude é um campo teórico que apresenta grande diversidade, uma abordagem analítica e política extremamente necessária para se pensar as hierarquias raciais no Brasil. A autora agencia uma sequência de conexões na tentativa de elucidar o termo:

A branquitude é [...] menos um conjunto de propostas do que um objeto com “estruturas internas complexas e medonhas” (Ware e Back, 2002: 1), uma “categoria de análise” (Rae e alii., 2001:1), são “conjuntos de fenômenos locais complexamente arraigados na trama das relações socioeconômicas, socioculturais e psíquicas [...], um processo, não uma coisa” (Fakebeg, 1997: 1). No Brasil, é uma patologia social, segundo Guerreiro Ramos (1995/1957), uma espécie de identidade-modelo das elites sociais (Sodré, 1999: 32), “uma categoria cognitiva herdada da história da colonização, embora nossa percepção da diferença se encontre no campo do visível” (Maga, 2001: 21) e, para o autor de um livro-depoimento sobre ser branco, a branquitude foi ensinada a ele como uma muleta para me firmar como pessoa” (Feee, 2001: 21). Todas as definições apontam para a vinculação do conceito ao contexto, mais evidente do que é comum, para um conceito construído em processos históricos. A branquitude é um problema, mais do que uma resposta, é uma questão que precisa ser definida (SOVIK, 2002, p. 364).

Esta reflexão nos ajuda a entender que a posição social que ocupamos é fundamental para pensarmos as hierarquias e posicionamentos perante a vida. Desse modo, a branquitude só poderia ser compreendida através da percepção e localização dos grupos diante das estruturas de poder. Os marcadores sociais de raça, gênero, classe e sexualidade são categorias que não somente definem identidades individuais, mas são centrais nas engrenagens das desigualdades que balizam grupos. Ou seja, é necessário compreender as conjunturas sociais que concedem ou não a grupos específicos o direito à existência digna, compreendendo que pessoas que ocupam determinados grupos partilham de experiências semelhantes. Nesta perspectiva, a posição social que certos grupos ocupam, de algum modo, terminam por delimitar e cercear as oportunidades.

Sendo assim, acredito que a Capoeira e o Maculelê se apresentam como espaços antirracistas, como lugares que tensionam a branquitude. Por ser um espaço da negritude – construído pelo povo negro – tais práticas atuam como uma experiência tática e estratégica para quebrar a noção de supremacia racial branca. Os princípios corporais e relacionais trabalhados na Capoeira – o aquecimento, a ginga, as referências negras, a roda, o respeito aos mais velhos, as músicas, as relações de confiança interracial, etc – evidenciam o caráter antirracista destas práticas. Ou seja, as formas de conhecer, viver e falar sobre o mundo se organiza através de pressupostos que confrontam e friccionam a hegemonia branca eurocêntrica.

É crucial entendermos os rastros da missão colonizadora, das violências e explorações no processo de autodefinição de um povo, buscando evidenciar as

aproximações e relevâncias destes entendimentos para os contextos brasileiros. Compreendendo, desse modo, que a colonialidade afeta os aspectos subjetivos, as formas de criar e conhecer e os modos de existir do/no mundo.

O filme *Maculelê: entre paus, grimas e cacetes* surge pelo desejo de redimensionar as tradicionais pesquisas de campo baseadas na história oral, trazendo a câmera filmadora para registrar imagens e movimentos, em vez de utilizar o gravador de voz somente. A linguagem do audiovisual possibilitou que a pesquisa tomasse outros rumos, com fins diversos. A criação do filme foi, aos poucos, tornando-se um dos principais objetivos da pesquisa. À medida que produzíamos o filme, percebíamos a importância do audiovisual na pesquisa da história da cultura. Quando comparada ao texto, a imagem é carregada de camadas que acrescentam subjetividades, como a presença do corpo, com um rosto, uma voz, gestos, expressões, contornos e texturas. A geografia do lugar, as construções, espaços íntimos, comentários, vocabulários, modos de contar e diversos elementos da oralidade, que criam outros sentidos e significados. Essa experiência é capaz de transbordar o conteudismo objetivo e linear, dilatando espaço para a visualidade de performances faladas, dançadas e cantadas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na pesquisa aqui apresentada, discutimos o Maculelê analisando os diálogos produzidos no estudo de campo realizado em Salvador e Santo Amaro da Purificação. Nas interlocuções, buscamos ouvir perspectivas sobre o Maculelê através de diversos pontos de vistas e locais de enunciações. O estudo é constituído por uma rede complexa de produções, composta de laboratórios de experimentos corporais, oficinas, podcasts e realização de um vídeodocumentário. Centramos as discussões nas reflexões elaboradas na narrativa fílmica e, com isso, evidenciamos o caráter multifacetado do Maculelê que engendra dança, luta, jogo, brincadeira e ritual.

A partir dos estudos e da elaboração desta pesquisa, surgiram respostas, questões e novas inquietações. Me recordo do dia em que uma professora da Escola de Dança da UFBA, Amélia Conrado, por quem nutro imenso respeito, comentou em sala de aula – como quem sussurra um recado aos meus ouvidos – sobre o compromisso de realizar um estudo com um tema, até então, nunca abordado na Escola de Dança da UFBA. Esta situação me fez considerar que há uma dimensão ética e responsável em tratar de um tema que ainda é invisibilizado, infelizmente, em contexto de apagamento. Embarquei na jornada de pesquisar o Maculelê sem pretensão de esgotar o tema, mas no desejo de que outras pessoas tenham acesso e sigam pesquisando esta prática cultural. Logo, este estudo se ancorou na necessidade de dar visibilidade ao Maculelê e ao trabalho desses dançarinos/brincadores, com base na importância da construção de uma memória da dança, buscando assim, colaborar no registro de tais trabalhos para área da dança.

Diante disso, pensamos que o Maculelê merece maior atenção nos processos artístico-pedagógicos em dança, tendo em vista os argumentos expostos no decorrer do texto. Ainda, entendemos que esta compreensão alimenta a necessidade de enxergar o Maculelê em constante estado de transformação, reconstruindo e se transformando diante dos desejos e interesses dos seus fazedores e da sociedade na qual se faz presente.

Tal posicionamento está vinculado diretamente ao fato de a cultura popular ser vista com certo distanciamento por parte das pesquisas acadêmicas em dança. Esse “estar alheio” a essa discussão reverbera na criação de grandes bloqueios e dificuldades em entender o Maculelê como potencial de produção de conhecimento para a dança.

Ao entrar em contato com os mestres, mestras, fazedores, fazedoras, pesquisadores e pesquisadoras do Maculelê, percebemos que alguns pontos convergem e divergem da maneira que pensamos o ensino da dança. Não nos cabe julgá-las, pois, nesse processo, o que se tornou questão para nós foi o apontamento de ideologias atravessadas aos discursos de corpo.

O estudo de campo abriu espaço para desenvolvimento da escuta, do diálogo e da afetividade. É no mínimo bonito reparar momentos de percepção, reconhecimento e abertura para possíveis transformações. Momentos em que outras realidades se instauram, outras existências se fazem presentes. Danças, cantos, toques e arrepios.

Percebemos que o estudo do Maculelê nos requisita atravessar outras áreas de conhecimento. Através do Maculelê, entendi que Antropologia, Etnografia, História, Educação, Música, Sociologia, Filosofia e Teologia são alguns dos diversos espaços teóricos que co-habitam a prática e atestam que a dança não é uma experiência reduzida e cindida, e sim multifacetada.

Mediante a análise dos diálogos, nos demos conta de que seria interessante o aprofundamento na pesquisa de campo, ou seja, de acompanhar mais estreitamente o cotidiano de cada entrevistado. Contudo, consideramos o material aqui desenvolvido possível de fazer conexões e relações para futuros estudos sobre procedimentos de ensino-aprendizagem e de criação em dança. Sob esta perspectiva, nos deparamos com a sensação de que as várias reflexões aqui postas não fixam a realidade do fenômeno estudado, elas ampliam e explicitam diferentes perspectivas do olhar, por isso, os dados obtidos ultrapassaram os objetivos desse estudo, levando-nos constantemente a reformulação dos caminhos da pesquisa.

No início do mestrado, pretendia direcionar a pesquisa para a produção de um experimento cênico. No entanto, ao longo do caminho, percebi que as demandas que envolviam a produção do filme tomaram um espaço dilatado. Considerando as

demandas de pré-produção, produção e pós-produção do filme, resolvi, então, concentrar as energias na realização e execução do documentário. Além da dimensão do esforço, a elaboração do filme foi instigante, provocante, estimulante e enriquecedora. Por algum tempo me senti culpada por não ter conseguido acolher os objetivos iniciais da pesquisa, até entender que uma dissertação de mestrado não dá conta de todos os aspectos, desejos e vontades de uma vida, assim como não se encerra nela mesma. Logo, pretendo desenvolver estudos com foco em experimentos cênicos e processos criativos em pesquisas posteriores.

Aqui, buscamos avançar em questões que alimentam debates sobre a dança, reconhecendo e refletindo os princípios artísticos e políticos imbricados no Maculelê, colaborando assim com estudos que se ocupam de reflexões das culturas brasileiras.

Por fim, entendemos que este estudo é sobre atingir e esquivar, avançar e recuar, insistir e ceder, tensionar e afrouxar. É sobre enxergar as lutas que movimentam as danças e as brincadeiras que instauram outras realidades. É sobre compreender o poder da academia e descobrir como chegar, como sair, como interromper e gerar outros fluxos, fazer circular outros saberes. Esta pesquisa é um ataque. É também defesa.

REFERÊNCIAS

- A VERDADEIRA história do Maculelê. Direção e roteiro: Almir Nascimento. Direção de produção: Pedro Urizzi, 2017. 1 vídeo (15 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DaWZKDpZdXA> . Acesso em: 12 abr. 2023.
- ABREU, Martha. Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). **Ensino de história: conceitos, temáticas e metodologia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 83-102. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/718>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- ACSELRAD, Maria. Dançando contra o Estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. **Revista Nanduty**, v. 5, n. 6, p. 146-166, 2017. Disponível em: <https://ojs.ufgd.edu.br/index.php/nanduty/article/view/6878>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 1999.
- AMOROSO, Daniela Maria. No miudinho se corre a roda: trajetos a partir das noções do passo, da etno[skênos]logia e da criação. In: AMOROSO, Daniela; BENÍCIO, Eliene; OLIVEIRA, Érico José Souza de. **Matrizes estéticas na cena contemporânea: diálogos entre culturas, práticas, pesquisas e processos cênicos**. Salvador: EDUFBA, 2021.
- ARAÚJO, Rosângela Costa. Ginga: uma epistemologia feminista. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 11; Women's Worlds Congress, 13. **Anais Eletrônicos** [...] Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://acordabahia.ufba.br/sites/default/files/Araujo.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- BARRETO, Tainá Dias de Moraes. Tem mulher na brincadeira? Falas femininas, corpo e dança na tradição do cavalo marinho pernambucano. **Linha Mestra**, n. 39, p. 19-30, 2019. Disponível em: <https://lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/312>. Acesso em: 11 abr. 2023.
- BIANCARDI, Emília. **Olelê maculelê**. Ed. Especial. Brasília: 1989.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A presença do corpo em cena nos estudos da performance e na etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, n. 2, p. 346-359, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/pGzpzB4sqfWnmBftPVLtxr>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, abr. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC>. Acesso em: 12 abr. 2023.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entender e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2015.

CORTÉS SEVERINO, Catalina. Documentando el repertorio: lo audiovisual em las po-éticas y políticas del recordar. **Revista Colombiana de Antropología**, v. 47, n. 1, p. 223-247, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/936>. Acesso em: 12 abr. 2023.

CORTÉS SEVERINO, Catalina. Hacia el giro corporal en la antropología visual: Imágenes, sentidos y corporalidades em la Colombia contemporánea. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2019.

CORTÉS SEVERINO, Catalina. Imágenes en la búsqueda de otros sentidos de la historia del presente. **Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte**, v. 10, n. 17, p. 34-39, 2015. Disponível em: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/10127>. Acesso em: 11 abr. 2023.

COUTO, Mia. **Venenos de Deus, remédios do Diabo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LARANJEIRA, Carolina Dias. **Uma dança de estados corporais a partir do samba do Cavalo Marinho: corporalidades e dramaturgias da brincadeira em diálogo com o processo de criação de Cordões**. 2013. 336 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/14178>. Acesso em: 12 abr. 2023.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MACULELÊ: entre paus, grimas e cacetes. Pesquisa de Gabrielle Conde e Bruna Mascaro. Direção de fotografia e montagem: Rayanne Moraes, 2021. 1 vídeo (1 h 7 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j7wg7AOreIM>. Acesso em: 12 abr. 2023.

MAIÊ, Mo. **Árvores, memórias e reflorestamentos**. Conceição da Feira: Andarilha, 2021. Disponível em: https://momaie.com/Mo%20Maie_O%20Livro%20de%20Areia_Volume%20I.pdf. Acesso em: 12 abr. 2023.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha; CASTRO, Isabel. Da história oral ao filme de pesquisa: o audiovisual como ferramenta do historiador. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 4, p.1147-1160, out./dez. 2017.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/772>. Acesso em: 11 abr. 2023.

MONTEIRO, Edu. Ladja: Luta para dançar. **Revista Concinnitas**, v. 20, n. 35, p. 133-152, 2019. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/44877>. Acesso em: 12 abr. 2023.

PARGA, Pablo. **Investicreación**: toda obra artística es una investigación invisible. Santiago de Querétaro: Universidad Autónoma de Queretaro, 2018.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 14, n.1, p. 218-236, 2009. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358>. Acesso em: 12 abr. 2023.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda**: educação e descolonização. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pós-moderno ao pós-colonial. E para além de um e de outro. **Travessias**, Coimbra, n. 6/7, p. 15-36, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/43227>. Acesso em: 12 abr. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2018. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/1979672/mod_resource/content/1/SANTOS%20Um%20discurso%20sobre%20as%20ci%C3%A7%C3%A2ncias_LIVRO.pdf. Acesso em: 12 abr. 2023.

SCHECHNER, Richard. **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SENA, Carlos. **Capoeira**: arte marcial brasileira. Salvador: Secretaria Municipal de Educação e Cultura, 1980.

SILVA, Luciane da. **Corpo em diáspora**: colonialidade, pedagogia da dança e técnica Germaine Acogny. 2017. 281 p. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1633729>. Acesso em: 12 abr. 2023.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SOVIK, Liv. A branquitude e o estudo da mídia brasileira: algumas anotações a partir de Guerreiro Ramos. In: XXV Congresso Brasileiro de Ciências de Comunicação. **Anais** [...] Salvador, 2002, p. 363-386. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_np13_sovik.pdf. Acesso em: 12 abr. 2023.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

VELOSO, Jorge das Graças. Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários. X Congresso da ABRACE. **Anais** [...] Natal, 2018. v. 19. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3992>. Acesso em: 12 abr. 2023.

VERSOS e Cacetes – O jogo do pau na cultura afro-fluminense. Direção e roteiro de Matthias Röhrig Assunção e Hebe Mattos. Produção: Laboratório de História Oral e Imagem - LABHOI, Universidade Federal Fluminense, 2009. 1 vídeo (37 min.). Disponível em: http://www.labhoi.uff.br/passadospresentes/filmes_cacetes.php. Acesso em: 10 abr. 2023.

VICENTE, Ana Valéria Ramos. **Entre a ponta de pé e o calcanhar**: reflexões sobre o frevo na criação coreográfica do Recife, na década de 1990: cultura, subalternidade e produção artística. 2008. 194 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9211>. Acesso em: 12 abr. 2023.

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. São Paulo: Vozes, 1974.

ANEXO A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE MÁXIMO

Duração da entrevista: 1 h 2 min

[Mestre Máximo] Então aconteceu que 1968, eu então uma criança de onze a doze anos, participante dos, dos festejos da festa de Nossa Senhora da Purificação em Santo Amaro, que significa de 25 a 2 de Fevereiro. E nesse 2 de Fevereiro eu vi uma apresentação do maculelê, e quem vinha puxando o cântico “ô Boa noite pra quem é de boa noite/ ô Bom dia pra quem é de bom dia/ a benção, meu papai, a benção/ maculelê é o rei das alegrias” o próprio Popó do maculelê. E como criança, no método Alfa de ensino né, sistema pedagógico antigo, cachorro e menino fora né? Os adultos não permitiam praticamente, não davam licença de a gente, porque não tínhamos como altura né? E eu tava abrindo o caminho e eu vi a última apresentação de Popó do maculelê em Santo Amaro da Purificação. Não foi nem no largo da igreja, foi na Praça da Purificação e eu presenciei esse momento. Ele dançava maculelê, aí daqui a pouco começou entrar em choro, aí terminou o maculelê e os populares chama ele novamente. Ele faz todo o ritual de abertura, dançando maculelê e chorando ao mesmo tempo, porque ele sabia que, após seis meses, ele partiria para o outro plano. E eu, uma criança de doze anos, estava lá, presenciei. E neste livro eu venho a confirmação da minha memória, quando registrado por Zilda Paim, no livro Relicário popular, do qual eu recomendo a todas as pessoas que praticam e que vivem de cultura popular para se inteirar das manifestações populares de todo o Recôncavo. O que é Recôncavo não quer dizer Santo Amaro. Recôncavo abrange trinta e três municípios, Santo Amaro é o portal do Recôncavo. E celeiro sim, de todos esses folguedos populares afro-descendente, que se manifestam e que deu vida praticamente a Salvador e a Bahia e o Brasil, porque estávamos vivendo o planto, o grande plantio da cana-de-açúcar, que Santo Amaro tá, na Bahia, foi um dos maiores centros de engenhos de açúcar. Segundo Zilda Paim, nós tínhamos aproximadamente 250 engenhos de açúcar, e pra moer apenas um único Engenho, teríamos que ter 300 jovens braçais para fazer a moagem e todo processo da cana-de-açúcar, que em barra era levado para a Europa, tá? E Santo Amaro, você vai ver então, por que... Eu só tô falando da população em condições de trabalho, braçal, no planto. No plantio e corte e

manufatura né, da cana-de-açúcar. Não tô falando de homens negros, eu não tô falando de meninos e nem de mulheres. Somente 300 jovens tá, em condições de trabalho, em cada, fazer a moagem. Em um único, multiplique isso vezes 250, vocês vão ver a população de negros tá, que saíram... Isso eu tô falando a nível de Bahia, de Recôncavo. Não tô falando de Alagoas, não tô falando de Recife, não tô falando do próprio... Só para ter uma proporção, entre Salvador, que era a capital da província né, do Brasil Colônia, é, havia somente quatro engenhos. Santo Amaro tinha 250 a 300 engenhos de açúcar, pra você ver a população afrodescendente e nesse contexto vem a combustão cultural dos folguedos e manifestações populares, que tanto abrilhantou e formatou, e que hoje deu identidade cultural e o sentimento de pertencimento a raça negróide tá, pra resistir à toda esta crueldade que acontece durante o século XVII, XVI e XVII, que em 13 de maio de 1888 vem a abolição da escravidão. Sabemos que houve outras leis também, e após isso, 13 de Maio de 1800, no ano seguinte é que começa a bater o bembé em homenagem à abolição da escravidão. Santo Amaro é o único local, contrariando o movimento negro, que saúda Princesa Isabel. No maculelê tá registrado, no ritual de iniciação canta-se "viemos todos a louvar a nossa nação brasileira/ salve a Princesa Isabel, ó meu senhor/ que nos livrou do cativo". Todos cantam né, na sequência, é um cântico de abertura tá? Numa posição, o mestre comendo um pau do maculelê. Eu discordo da terminologia grima, grima é europeia. Vamos voltar às nossas origens mesmo, à nossa própria identidade, ao nosso sentimento de pertencimento da mãe África é pau de maculelê. São dois paus, um na mão do mestre e dois paus na mão dos dançarinos né? Das pessoas que vão estar fazendo a coreografia, a dança, a luta, que é proveniente de uma, um confronto entre duas tribos, em que os Máguas lançaram mão dos Lelês e lançaram mão dos paus pra bater nos Malês. Os Máguas, numa guerra tribal. Essa história pelos, passa pela Linha do Tempo, vira lenda que hoje vira um ritual que nós praticamos hoje, é... No Recôncavo, principalmente nas festas de Santo Amaro tá, da Purificação, que vai agora acontecer em meados de janeiro e com término no dia dois de fevereiro, em que as manifestações de nego fugido, que também é uma outra manifestação de resistência cultural tá, proveniente do período pós diaspórico, que é o que acontece no mês de julho na cidade, no distrito de Acupe, o nego fugido. Que é uma manifestação, é uma forma de teatro em que o negro apresenta reis, Princesa Isabel, apresenta o capitão-do-mato, apresenta o negro recém fugindo da senzala, embrenhando-se. Por exemplo, olhe,

vamo falar um pouquinho, a nível de ilustração. A cidade de Vitória da Conquista na Bahia é quase no centro oeste da Bahia, são quase nove horas de ônibus, e que é proveniente de, de um quilombo que existiu naquela cidade. Olha, sair de Salvador muito das vezes e se embrenhar pelo Sertão, no semiárido baiano, pra chegar a Conquista, que é quase fronteira com Minas Gerais. Pra se você ver o que era uma fuga de negro né? Eu quero também salientar uma brincadeira né, uma parlendazinha que todos nós fizemos quando criança. Eu vou cantar e depois vou destrinchar para que vocês compreendam o significado. “Escravos de Jól/ jogavam Caxangá/ tira, bota, deixa o zabelê ficar/ guerreiros com guerreiros fazem zigzigzá”. Era o código de fuga. E zabelê é homem velho. Deixa zabelê ficar, ele não podiam se embrenhar na mata, porque havia capitão-do-mato com cavalo e com cachorros ferozes. Então havia essa forma de comunicação decodificada quer, que na noite de lua cheia guerreiros com guerreiros, não em linha reta, fazem zigzigzá, porque o tiro é reto né? Então, entendeu? Então, essa forma de oralidade, essa forma de, é, de se traduzir a realidade né? A dura realidade, era muita das vezes cantada e transmitidas como forma sinal, de que na noite de lua cheia haveria fuga da senzala em busca da liberdade tão sonhada pelos negros, que em África muitos deles eram Obás, reis e rainhas. O berço da humanidade tá na África. E quando se fala Egito, muito das vezes tem uma concepção embranquiçada, mas na verdade Egito é norte da África, e grandes reis. Não só falando de Egito, mas tem o Kush, é, o reino de Kush, que era dominada por mulheres, lideradas por mulheres, compreendeu? E tudo isso era uma saudade, que os negros nos tumbeiros, nos navios negreiros muitos deles morriam de banzo, que era tristeza na alma né? E nesse contexto, que eles trouxeram uma lembrança também fragmentada, porque muitos que nem chegaram a cruzar. No meio do Atlântico, na verdade, eles eram jogados, porque morriam de tristeza, de fome, de saudade de sua família. Muito do seu, do seu habitat natural, que eram Obás, que eram reis tá? Mas nós tamos aí pra fazer essas correções históricas, uma história fragmentada tá? E, muita das vezes retratado através de folgado. Por que pau? Porque não podia ser facão. Se fosse facão, quem ia? O capataz ia ser o primeiro. Então, mas era também uma forma de se preparar pra uma fuga tá? Porque possivelmente aqueles lelês, ou paus de maculelê, seriam na verdade transferido por facões e a fuga seria declarada. E certamente os Capitães de Areia, é, do mato, eles seriam vitimados, ok? Vamos pegar. Eu quero esse pau.

[Raiane] a gente fica mais em silêncio, assim, pra não interferir na fala do senhor

[MM] tranquilo. Mas se quiser fazer alguma interferência também, ou uma intervenção, pode ficar a vontade. Ritual de iniciação do maculelê. O maculelê tradicional de Popó. Eu vou abaixar

[R] você vai levantar?

[MM] eu vou abaixar.

[R] abaixar? Deixa eu ajeitar aqui

[MM] é, uma posição malê. Viu gente, o que eu te falei

[R] espera um pouquinho só pra eu ajustar aqui

[MM] no caso, o mestre... O mestre

[burburinho ajeitando a câmera]

[MM] “vamos todos a louvar a nossa nação brasileira/ salve a Princesa Isabel, ó meu senhor/ que nos livrou do cativo/ vemos todos a louvar a nossa nação brasileira/ salve a Princesa Isabel, ó meu Senhor/ que nos livrou do cativo/ eu sou um menino, minha mãe soube me educar/ chegando em terras alheia, pisa no chão devagar/ eu sou um menino, minha mãe soube me educar/ chegando em terras alheia, primeiro pelo sinal/ ô lelê, maculelê/ ô lelê, maculelê/ ô lelê, maculelê/ ô lelê, maculelê”. Um salve Popó do maculelê. Vivi, Vavá mão de onça. Viva a Bahia, viva o Brasil, viva o povo brasileiro. Iê! Viva meu Deus, o meu camarada. Maculelê é dança de guerra, é rebelião, e.

[R] me arrepiei todinha

[Gaby] coisa linda, mestre

[MM] quer saber mais alguma coisa? Querem fazer alguma intervenção?

[G] eu queria que o senhor falasse o seu nome

[MM] então

[B] quantos anos o senhor tem

[MM] Então. Ótimo, ótimo

[R] então vamo voltar aqui, pra formação de antes

[MM] isso, isso

[G] e aí, no embalo dessa conversa, se o senhor puder falar... O maculelê está presente na sua prática enquanto mestre? O senhor faz maculelê com seus alunos, alunas?

[B] com quem você aprendeu...

[G] um pouco sobre isso, sobre com quem aprendeu e como ensina

[MM] isso, isso

[R] deixa eu só ajustar aqui, rapidinho. O senhor pode vir um pouquinho mais pra cá?

[MM] posso

[R] pronto

[MM] gravando?

[B] pode falar, pode falar

[MM] eu sou Mestre Máximo, natural de Santo Amaro da Purificação. Eu aprendi capoeira de uma forma singular. Hoje, na modernidade, percebo que nós temos grandes avanços que aconteceriam, que aconteceram, porém eu aprendi capoeira de uma maneira singular. Daquela forma, de seu mestre pegar na sua mão, ensinar a ginga. E treinei capoeira no fundo de quintal, aprendi capoeira no fundo de quintal, no massapé, em Santo Amaro. Em 1964, é quando eu começo capoeira, ensinado por meu irmão. Porque capoeira, sendo eu do Recôncavo, é uma transmissão do saber. Não só da oralidade, mas uma maneira tá, pedagógica, de preparar o menino pro enfrentamento da vida. E nesse contexto, eu magricelo, sem estrutura tá, de grandes guerreiros, apenas uma criança, a capoeira começa a me moldar não só espiritualmente, culturalmente e de forma também no meu microssistema, me preparando. Porque vivi na sociedade que havia muitos meninos brancos, e eu era apenas um neguinho, que não era... Na época, a coqueluche era futebol, eu não jogava futebol. Mas tinha algo em mim, que meu irmão mais velho deve ter reparado e minha mãe também insistiu nisso e me preparou. Porque quando eu entrar pra jogar capoeira, as pessoas aplaudiam e muitas vezes se arrepiavam. Fenômeno esse que acontece até hoje. É o axé, é energia, é, aérea que tem na, nos cultos afros, nos folgedos afrodiáspóricos, nós temos contato com a ancestralidade, tá? A

energia de um mestre, ela é a mesma energia de um... Como é que chama? Um guia, um mestre indígena...

[G] um pajé?

[MM] um pajé. Então, a energia de um mestre de capoeira é a mesma energia de um pajé. A pajelança, a roda de capoeira, a energia dentro da roda, a circularidade, a oralidade e a energia aérea que acontece. E implica também nas manifestações dos arquétipos tá, de incorporação na capoeira. Eu já tive dois, três, quatro, cinco momentos de correr a mão no couro e manifestar. A última vez foi há 15 dias atrás. Se manifestar Marinheiro e todo mundo corre, para!, para!, Para!, Que era uma festa de aniversário e Marinheiro que ia aparecer, pra receber. Então me pediram que parasse de tocar, porque houve as manifestações dos arquétipos tá, comportamentais da capoeira, e que nós podemos traduzir como a energia ancestral se manifestando dentro do, da, através de um mestre do Saber Popular. Isso pode acontecer com o maculelê, isso pode acontecer. Só basta ter sensibilidade e a iniciação. E eu já tive vários momentos de tá correndo a mão no couro tocando um samba e daqui a pouco vira chula, daqui a pouco vira, vira cabula e a coisa vai acontecendo, mas... Eu me sinto prazeroso em ser professor de história, um mestre em cultura popular. Como ponto básico capoeira, um guerreiro, entendeu? Guerreiro hoje, dentro de um aspecto mais contemporâneo. No passado, nós lutávamos contra senhor de engenho, capitão-do-mato. Hoje, nosso enfrentamento é na condição mais social, política, social, tá? Fomentando culturas, cultura de fomentos, projetos pra ajudar a sociedade, a melhoria da sociedade e os nossos jovens. Observe que nós tamos em uma cidade negra, e hoje eu fiquei abismado em saber que 97 das mortalidades, mortos, o que acontece em Salvador e na Bahia, são de afrodescendentes. Isso para mim é um absurdo. Isso para mim é gritante saber, depois de tanto tempo, em pleno século XX. XXI, nós termos um numerário estatístico de morte de jovens afrodescendentes, na maioria de 13 a 25 anos, a 29 anos, sendo interrompida. Sabendo que muitos deles estão morrendo porque não teve acesso à sua própria cultura. Se ele tivesse acesso a sua própria cultura, seria um sentimento de pertencimento melhor. Eles teriam valor, porque nossa história não começa e nem termina na senzala. Nós somos descendentes de reis e de rainhas. Nós viemos da África. A África é a mãe. Eu quero contrariar, iniciar e passar para os nossos jovens histórias de senzala. Nós temos Martin Luther King na

política, dos maiores países do mundo. Nós temos Gandhi, na Índia, lutando contra uma potência, a Inglaterra, pra independência, de forma pacífica. E temos Mohamed Ali. Nós temos Neguinho do samba. Nós temos Bimba, Pastinha. Temos referências civilizatórias para que haja uma, um sentimento, uma orientação. Um sistema pedagógico em que um negro se encontre não de forma isolada, nem tampouco na senzala, mas contribuiu para formação desse país continente de 8.511.665 km territoriais por todo esse continente sul-americano. Mestre Máximo é hoje um mestre não só da capoeira. Eu sou mestre da cultura popular, usando a ferramenta cultura pra moldar novos cidadãos, baseado na sua própria historiografia, que foi fragmentada propositadamente para nos tirar da, do contexto brasileiro. Disseram que nós fomos para a guerra do Paraguai pra ser bucha de canhão. Coisa nenhuma. Houve batalhões politizados, principalmente os batalhões de Suavos, na campanha da guerra do Paraguai, que viram na guerra uma forma de emancipação política. E com ferramenta capoeira nós cantamos “vou dizer minha mulher, Paraná/ capoeira que venceu”. Capoeira que venceu. Quem? Venceu a guerra. Mandaram para que a gente não retornasse, e essa é subversão do maculelê. Essa é a grande resistência, a memória, o espírito da capoeira, a resistência cultural contra toda uma opressão. Todo um processo eurocentrista, para que venha menosprezar e nos retirar a identidade. Reflexo, isso é quem nos, nas estatísticas baiana, nós temos 97% de morte do nosso povo negro. E se a gente não resistisse... Tentaram fragmentar a capoeira, gerando a dicotomia Angola Regional. A capoeira era única, capoeira primitiva. O próprio maculelê, embutido na sua historiografia, uma luta. Cadê os golpes? Cadê os golpes do maculelê? A folclorização é a morte da Cultura. É o espetáculo, pro gringo ver. Ainda bem que há mestre de saber popular, mexe com essas, a sua própria historiografia, e hoje nós somos instrumentos de transmissão, de oralidade, de circularidade. Na roda, no jogo, roda de maculelê, roda do samba. E também, a minha grande provocação. É no samba de roda que nós vemos empoderamento feminino gente, “quem entrou na roda/ foi uma boneca/ foi uma boneca menino, que entrou na roda”, é empoderamento feminino, a uma tradição. A cultura é recheada de nuance, de resistência cultural, de valorização da nossa própria identidade e sentimento de pertencimento. Lê viva meu Deus, o meu camarada

[B] eu tenho uma pergunta, mestre

[MM] tranquilo

[B] tem gente que diz que maculelê é dança, tem gente que diz que maculelê é luta. Tem gente que diz que é tudo isso junto e misturado. O que é que o senhor acha disso?

[MM] eu fico com a segunda hipótese, porque ele nasce de um, de um... De um momento histórico tá, em que os Mácuas lançam mão dos paus pra, de um conflito e havia sim. Tanto é que você vai ver algumas matizes de lutas africanas e que usa-se um bastão como luta. Mas em função do sistema dominante que empurrou, que empurrou, fragmentou, houve a folclorização, o espetáculo tá? Uma reinvenção perversa tá? Pra omitir, pra criar da luta uma dança, pra animar o senhor de engenho à luz de tocha e à luz, tá, do luar. Mas maculelê é uma luta, primariamente. Em função da resistência cultural eurocentrista, ela se esconde, como a própria capoeira, que teve buscar na dança uma forma de sobrevivência, tanto é que... Observe a capoeira Angola, tá? Observe o movimento de Bimba, em tentar reinventar, remoçar a capoeira, a capoeira primitiva, dando a ela um status de luta. Que capoeira sempre foi luta, a dança com uma forma de se esconder a luta braba, mas como o sistema não permitia, não era o modelo aceitável pelas elites dominantes. Principalmente do segundo império, ela se reinventa como folguedo. Mas durante a guerra do Paraguai, em janeiro de 1865, quando eclode, quando oficialmente nós somos convocados a lutar em campo de batalha, utilizando ferramenta a capoeira primitiva. Esses grandes senhores da elite dominante, na época eram coronéis, e que mais tarde em 1880, em 15 de novembro instaura a República Velha, em 15 de novembro de 1889, instaura a República Velha, eles viram, na prática, a eficácia da capoeira primitiva e o primeiro passo é colocar a capoeira no Código Penal Brasileiro. Mas nós resistimos, nós viramos maltas de capoeira no grande, no segundo império, na capital Rio de Janeiro. E nos reinventamos até hoje. Olha, essas, grandes lives, temos... Estamos diante de um grande fenômeno né, sanitário, mas nós estamos fazendo capoeira através da geografia virtual.

[G] mestre, é, tome uma aguinha, vá

[MM] aceito

[G] primeiro de tudo, o senhor faz maculelê com os seus alunos, na sua escola, no seu grupo? Quer mais?

[MM] não, tá bom.

[G] quer ver o seu celular? Ele tá...

[B] é alguma coisa?

[MM] não, né não. É, eu sou um amante né, o mestre Max né, um amante da cultura popular. E no contexto maculelê, não só presenciei como eu estive com Vavá, conheci Vavá, o filho de Popó tá? Ventilador, é uma geração mais atual do maculelê, com Mestre Zé Dário. Tem também o Mestre Macaco, que também aqui, que faz o bom maculelê, tradicional. E eu pratico, faço o maculelê, principalmente quando a gente abre a semana do folclore em agosto, as escolas me convocam e a gente faz exibição tá, faz palestra a respeito do maculelê, e maculelê também na prática, e... Em função da idade e também da correria, eu me afastei um pouco da tradição, tá? Porque eu sou design gráfico, na minha profissão, sou professora de história e design gráfico e tem o corre-corre da, da lida tá? Mas vou, pratico e ensino também, dentro do meu contexto de apresentação, de amostra da cultura popular, uso sim da ferramenta maculelê. Maculelê tradicional. Sem demérito nenhum ao estilizado tá? Que proporciona sim saúde, encontra-se. Não tenho nada contra, mas é preciso que a nova juventude se empodere mais do maculelê tradicional, pra que a história não se perca. Porque vai mudando, mudando, ao ponto de eu ver uma apresentação de maculelê o cara de tênis Nike. Aonde nós, na... Em 1890 ou 60, teríamos... Não tinha nem calçado. É por isso que a capoeira angola utiliza o tênis, é uma conquista política e social né? Ele... A gente andava descalço e vivendo de sobras, né? Os abadas... E quando botava um paletó, era um paletó surrado. E andava descalço. Observe nas grandes imagens da época, do século XIX, ele tá sempre descalço. É uma conquista. Agora, é uma aberração um tênis Nike numa apresentação de maculelê estilizado. Eu peço permissão de usar Paulinho da Viola, numa canção "por favor, eu aceito o argumento/ mas não altere o samba tanto assim/ olha que a rapaziada está sentindo a falta/ de um cavaco, de um pandeiro e de um tamborim". Cadê os pandeiros de couro de jibóia? Então, se tão se perdendo a... A globalização tem, estreita os caminhos né, mas também mata a tradição.

[B] ô mestre, outra coisa que eu queria saber também. Na capoeira, a gente o nome de alguns movimentos né, de alguns golpes. No maculelê, também tem? A gente ouviu falar da cruzeta, aqui né?

[MM] a cruzeta, tem

[B] tem os nomes, assim, dos, de algum movimento?

[MM] tem, tem alguns movimentos específicos sim, porém eu não tô agora, vocês me pegaram de surpresa [ri], mas existe sim alguns movimentos. Principalmente o maculelê de Popó.

[B] anram

[MM] Que, pra desânimos, um desafeto de Popó, mais tarde, os paus é substituído por facão, tá? Pra o grande espetáculo né? O gáudio, né, o teatro, mas que foi, na verdade, uma forma de... Não foi nem uma provocação, uma maldade, mas pra dar um espetáculo, uma coreografia, é introduzido facão no maculelê. Existem movimentos específicos sim, tá, e você pode tá, se empoderar de outras pessoas que possam estar no momento para fazer, e responder às suas intervenções que existe sim movimentos específicos e nome específicos. E procure também outras pessoas, não só Macaco. Tem Zé Dário também, para que vocês, é... Jorginho Cruz, não se esqueça esse nome. Diga que quem indicou foi Mestre Máximo. Jorginho é uma referência em Santo Amaro tá, do maculelê tradicional, tá? Tem Macaco, tem Ventilador e Pandeiro, que são heranças culturais de Popó. Que Jorginho Cruz e mestre Zé Dário. Mestre Zé Dário, da Associação de Capoeira Quilombo.

[G] tá anotadinho

[MM] isso, Jorginho Cruz

[G] mestre, pra mim também não lhe tomar muito mais tempo, né? Que aí também é demais. Com relação à música, à bateria, o senhor tem alguma memória viva disso? Dessa tradicional, enfim, o que o senhor acessou, mas também o que o senhor acredita, que o senhor segue, que o senhor sabe da formação da bateria...

[MM] a princípio dois atabaques. E quem comanda, quem começa é o agogô. Hoje, pouquíssimos maculelês, principalmente até o maculelê estilizado não utilizam mais, mas quem puxa maculelê primeiro é o agogô, pra depois o, o lê tocar. Era começado cá, tintinrintim, e aí começava a bateria. Pouquíssima, a presença das mulheres.

Havia, mas era muito pouco também, em função do processo político da época né, que nós herdamos. Do século XIX. Olha que nós estamos no século XXI, mas muitas, poucas coisas mudaram. Mas o maculelê tem, assim, movimentos específicos, tem ritual de música, ritual de entrada e de saída tá? Por exemplo, “ô boa noite, pra quem é de boa noite”, “ô lelê, maculelê”, são músicas de entrada. “ô boa noite, pra quem é de boa noite/ ô bom dia, pra quem é de bom dia/ a benção, meu papai a benção/ maculelê é o rei das alegria/ ô lelê, maculelê”, são cânticos de entrada. A entrada mesmo é uma louvação à Princesa Isabel, tá? É uma herança do santamarense. Hoje, dentro de uma, de uma historiografia revisada, nós sabemos que houve falhas significantes no processo da abolição, mas do... A sensação dos negros no Recôncavo foi de, realmente de liberdade e de louvação à Princesa Isabel. Em consequência disso, ela perde o terceiro reinado. Então, Santo Amaro é única cidade que há dois fenômenos: uma louvação à Princesa Isabel e o primeiro e único candomblé, o bembé de rua, em todo continente sul-americano. Em toda a diáspora negra no Brasil, é a única cidade que acontece esses dois fenômenos. Porque o movimento negro não aceita Princesa Isabel, mas a sensação, no meus estudos e pesquisas, houve sim. Tanto é, que o candomblé que era na, fechado, vai para rua, no bembé. É uma corruptela do candomblé. E que um ato político né? Você bater sair do terreiro, num período de grande repressão e você bater é, candomblé em plena praça do mercado, em pleno momento... Um ano após a abolição da escravatura já foi um, um momento de resistência e de rebeldia contra o sistema tá, dominante, é, dos senhores de engenho. Foi um processo rebelde se bater maculelê. Maculelê e candomblé, em pleno mercado em Santo Amaro, em 13 de Maio de 1889. Um ato político, tá? Mas teve também uma, um reconhecimento à Princesa Isabel, pelo seu ato político, em contrariar todos os grandes, que toda economia existentes na época era do latifundiário, grande latifundiário. E você ir de encontro e libertar a mola propulsora de produção, que era o negro. Era o negro, o boi e o burro. Então, em represália a tudo isso, o cara fez, então você não governa, não vai ter o terceiro império. E parte a família imperial, em 14 de maio de 1889. Maio não, setembro de [18]89, parte a corte pra Europa, se estabelece. E dois anos após, em cinco de dezembro de 1891 falece, dois anos após a abolição da... Da Proclamação da República, falece Dom Pedro Segundo. Na França, em Paris. E que foi fartamente homenageado por duques, duquesas tá? Pela elite dominante em Paris, na França, que era o centro praticamente do mundo né? Da Europa. Paris,

Londres, Alemanha né? Itália, Roma. Então há um maior... Eu calculo que há uma falha em nós, em reinterpretar, porque nós estamos presos a um sistema. Observe que nós estamos presos hoje a um sistema. E pra se libertar disso, não é fácil. E ela usou a caneta e fez, tá abolido. E isso era a cabeça do engenho, da produção da cana-de-açúcar. Acabou a produção, a festa de ter filhos formado na Europa, de exhibir carruagem. Se há Pelourinho, é fruto do planto da cana-de-açúcar existente no Recôncavo, da Bahia. Quem fez, que construiu esses prédios, foram a mão de obra, a produção açucareira do Recôncavo. Salvador só tinha quatro engenhos. Eu tô falando Santo Amaro, 250. Recôncavo não é Santo Amaro, é apenas um portal. Tinha Cachoeira, Amargosa, Muritiba. Era forte a produção, e era divisa econômica, é um grão... O ciclo, subciclo... O maior ciclo foi o negreiro. Então, entre os demais são subciclos, o da mineração. O principal foi o negreiro né? Eu quero fazer essa correção histórica. É outra... Outro processo que nós temos que correr, e fazer uma correção do anacronismo daqueles que se escreveram história e que declara o período açucareiro sendo um ciclo. É subciclo, que o primeiro é o tráfico negreiro para produção, em Minas Gerais, no Nordeste cana-de-açúcar. Então são subciclos econômicos, o do gado... Fazer essa correção, como outras correções também, a nível de, que posteriormente a gente fazer, quebrar esse paradigma. Porque nos contaram a história e nos retiraram dos anais da historiografia oficial, mas nós fomos heróis

[B] ô mestre, tem alguma outra coisa, pra gente já ir finalizando? De alguma coisa que viveu, do maculelê propriamente dito? Pra gente ir finalizando

[MM] temos, a capoeira, ô... O maculelê do bêbado

[B] hum! Quero saber isso aí

[MM] é, tem um ritual, criado por Popó, em que um negro importante na apresentação, teria que apresentar o maculelê, e esse negro se embebeda de uma certa raiz, de uma planta chamada Jurema. “Você bebeu Jurema, você bebeu Jurema/ você se embriagou/ com a flor no mesmo”, pau “você se alevantou”. Então ele começa bêbado, dançando e tirando as pessoas pra lutar, dançar maculelê, mas aconteceu. É real, é um factóide, foi real, e a tentativa. E ele levanta pra se esconder do senhor do engenho e do capataz, que ele tava, então ele faz toda uma performance como bêbado mesmo, e se incorpora na ritualística do maculelê. Mais

tarde, Emília Biancardi cria também a, o maculelê do vaqueiro. Que eu também não domino também, mas há também o maculelê do vaqueiro

[B] ah, é criação de Emília, foi?

[MM] Emília, Vivi... Emília cria o maculelê do vaqueiro tá, mas o do bêbado está dentro sim, enraizado no maculelê santamarense tá? No maculelê de Popó, herdado de um babalorixá, é... Se tem nas manifestações folclóricas de cunho afro-descendente, que mais sincretiza, que mais incorpora o candomblé é o maculelê, nos toques. Até nos rituais. Principalmente quando eles vão fazer uma viagem, eles vão fazer um ritual chamado uma de passagem, de abrir caminho, em que em noite de lua cheia eles vão pra mata e toca maculelê pra chamar as entidades, solicitando. É, existe isso. Coisa que você não vai encontrar no maculelê de tênis Nike. Mas você vai encontrar. Procure se informar sobre o que é o ritual de abrir caminho tá? Então, eles vão lá e toca maculelê, evocando a ancestralidade. E depois disso eles viajam pro mundo todo, mas não viaja sem esse cerimonial. Essa ritualística de abertura de caminho, isso invocando os ancestrais. Desliga aí. Desliga aí. É babado viu? [ri] dá babado isso aí. Tem umas história aí, que [ri]... Mais alguma coisa?

[B] a gente tá muito satisfeita

[MM] e eu proponho vocês adquirir esse livro ou então xerocar. Se você marcar comigo, amanhã eu posso xerocar a parte alusiva. Que aqui tem todas as manifestações né, cantorias. Eu vou passar para vocês a xerox

[G] tem um lugar pra fazer Xerox fácil, aqui perto?

[MM] não, amanhã tenho sim.

[G] tem?

[MM] amanhã. Hoje mais não.

[G] mas eu não quero dar trabalho pro senhor

[MM] não, não, não. Se é para cultura, se é para cultura, isso pra mim é minha obrigação. Eu sou mestre da cultura popular, eu não posso reter conhecimento né?

[G] coisa mais linda

[MM] não posso. Eu tô, tô comprometido com a historiografia, com a cultura, e a tradição né? E transmissão de saber tá? Esse aqui é um ritual de antigo, que os

grandes griôs, que já sou um griô, eu tô com 63, já pode me chamar de mestre griô. Na África, eles transmitiam o saber através da oralidade, de forma... Contrariando Paulo Freire tá, que teorizou né, essa roda do saber, mas nós já fizemos há mais de 500 anos. Na África, bastava tem uma fogueira, um griô né, de cem anos, oitenta, noventa, e que ele contava histórias tribais de quinhentos, de quinhentos anos, de forma oral. Olha que tesouro. E olha a perda desses valores, dessas bibliotecas, né? São verdadeiras bibliotecas. Você contar uma história, numa noite tá? Toda uma genealogia, uma tradição, uma ritualística né, de forma oral. Olha o que esse cara não tinha e se perdeu. Que é uma coisa, você observar o candomblé que tem na Bahia não é o candomblé que tem na África. Aqui nós somos uma miragem, porque os que vieram foram jovem, que não tinha um arquivo. Que os velhos, muitos já tinha morrido. Morriam ou durante os conflitos, ou durante a travessia do Atlântico, não aguentava. E junto ia o quê? Toda uma memória né? Toda uma ancestralidade. A própria capoeira, você observe que ela se fragmenta, angola e regional, uma tentativa de se autoafirmar diante da resistência, da tentativa, da negação imposta pelo sistema de nós assumirmos os nossos deuses. Olhe que eu sou contra o sincretismo. A princesa lemanjá nunca é branca, e nunca chamada lemanjá, é Aiocá. E recebe um, ou uma imagem, é, estereotipada. A Princesa de Aiocá era mais preta do que eu. Então, os terreiros irão rever. Iansã nunca foi Santa Bárbara. Santa Bárbara é Santa Bárbara, Iansã é Iansã. Mas até isso precisa desses recursos, pra resistir e sobreviver né? Tem um ótimo lugar, só que tá tarde, que debaixo do altar Cristão tem uma, um local... Debaixo do altar, e ainda existe até hoje. É aqui na praça, no terreiro, e debaixo do altar tem um local de um assentamento pra Ogum. Debaixo do altar de Jesus Cristo, e Santa Bárbara, João Batista. Então, lá dentro eles faziam oferenda pra Ogum. No mesmo instante, porque eram negros também né, mas não podiam

[G] e era eles que construíam né?

[MM] tanto é, que há o culto aqui no Rosário dos Homens Negros, que é todo em ijexá, na Igreja Católica.

[G] ah, eu já passei já

[MM] é, aqui é pertinho

[G] é no caminho pra

[MM] ontem tava aberto. Se vocês me falam isso, ontem.

[G] ô mestre...

[MM] quando vocês falaram, eu tava chegando da rua

[G] a igreja tava aberta?

[MM] tava tocando ontem

[G] tocando ijexá dentro da igreja. Eu já ouvi, fiquei perplexa

[MM] isso, ijexá

[G] ijexá

[MM] Igreja do Rosário

[G] e o padre também

[MM] negão

[G] é, é raro também. Em Pernambuco tem um, eu só conheço um padre que é negro

[MM] não, aqui não

[G] aqui não

[MM] não

[G] pois em Recife tem um só

[MM] obedece, e tem toda uma confraria de homens negros mesmo, e que passa de pai pra filho

[G] sim, sim, sim

[MM] há mais de 150 anos, há uma confraria. E aqui eu poderia, não, não quero me comprometer muito, mas seria fotografar esse momento, que é importante isso tá? Que é resistência cultural tá?

[G] a gente não quer, de jeito nenhum, lhe dar trabalho nem nada

[MM] mas eu proponho que você vai fazer essas provocações a Ventilador, tá?

[G] sim

[MM] Macaco também domina muito bem esse assunto. Você tá bem assessorada, compreendeu? No estoque, não é só um toque de maculelê, são vários. Partindo do barravento, que você pode produzir o barravento, e são dois atabaques tá?

[G] hunrum

[MM] tem vários

[G] o Lê?

[MM] o Rum e o Lê

[G] o Rum e o Lê.

[MM] o Rum e o Lê.

[G] Certo

[MM] então vocês façam essa intervenção a esse pessoal, que vocês vão tá muito bem assessoradas. Mas a nível de contribuição a, principalmente eu tenho esse bem particular, eu tenho essa narrativa, que pouquíssimas pessoas, mas Zilda Paim cita esse momento e eu estava lá. Eu confirmo, porque eu era menino e eu estava lá. Quer dizer, eu certifico e me reafirmo, do que eu vi. Porque se eu contasse, muitos diria ah, é coisa de velho, tá? Mas o que ela falou, eu estava lá

[G] anram

[MM] e certifico tá? E depois eu te passo essa Xerox. Amanhã você marca o horário que, para vocês levarem e você anota esse livro e procure alguém em Santo Amaro que possa vender.

[G] pronto.

[MM] compreendeu?

[G] aí o senhor diz, assim, pra o senhor não se deslocar, a gente vai o mais próximo possível do senhor

[B] mas o senhor acha que tem lá em Santo Amaro? Que a gente encontra? Não tem certeza... Porque se a gente...

[G] ô Bruna, eu não quero correr o risco de perder isso não

[B] é, né?

[MM] eu proponho você já segurado disso aí, porque quem tem não vai te emprestar

[G] exatamente

[B] não, é

[G] mestre, o senhor diz onde é mais próximo da sua casa, pro senhor se deslocar menos

[B] a gente pode passar na sua casa

[G] o lugar mais próximo de onde o senhor vai fazer, pra ter menos deslocamento, pra evitar que o senhor...

[MM] não... A Xerox?

[G] é

[MM] vai ser no Barbalho, às... A partir de oito horas, nove horas, é só...

[G] é longe da sua casa? O senhor tem que se deslocar?

[MM] não. Não, é seis minutos andando.

[B] daqui?

[MM] não, da minha casa.

[B] o senhor mora aonde?

[MM] Barbalho, no Barbalho. Aqui perto também, vai até a pé.

[G] ah, tá bom. Que a gente não quer...

[MM] não, não, não, não, não.

[G] porque assim, o senhor é um griô, a gente pode ir atrás do senhor também

[MM] olha, eu sou movido pela cultura. Se você me chamar para ir para Amsterdam amanhã, eu vou. Então, se é cultura, eu tô dentro. E outra, é a contribuição, porque eu quero também, eu... Eu percebo que o maculelê tradicional tem perdido força, já é uma forma. E ter se readaptado, se reinventar de forma e, em que acontecem esses absurdos, de alguém está com tênis Nike, e perai...

[G] agora mestre, eu tava querendo fazer uma pergunta

[MM] é calça de saco, é calça de saco e pés no chão

[G] calça de saco e pés no chão

[MM] é

[G] com relação ao que a gente conversou rapidamente ali, e eu constato. É observação minha, enquanto capoeirista, maculelezista [ri], macumbeirista, é... Que os grupos dos quais eu conheci, que faziam maculelê, hoje não fazem mais. Não fazem, porque negam essa história, porque se distanciaram desse protagonismo negro mesmo, e hoje negam do ponto de vista religioso, eu lhe falei brevemente...

[MM] em Santo Amaro, não

[G] mas eu quero perguntar assim... E o senhor tem essa percepção? É... O maculelê aqui continua como era? Se não continua, tem uma razão que o senhor...

[MM] você entrou aqui, é um problema que você tem que buscar na raiz. O que você tá vendo são somente nuances, tá?

[G] sim

[MM] é maravilhoso o trabalho que você está fazendo, em estar na fonte. Se vocês presenciarem o maculelê de Ventilador, vou botar entre parênteses, e de Pandeiro, eles tem energia, ainda conservam a energia do maculelê, por que... É igual você pegar um mestre... Tem Rita por aqui? [ri] se vocês observarem, é... O maculelê, tradicional, com toda sua ritualística, têm perdido força, em função do egocentrismo de algumas pessoas, que traduzem e transmitem o maculelê. Eles estão se, achando o dono da cocada preta. Quanto à energia aérea, do qual eu sinto que é um dos conteúdos da... Como é que se diz? Da cultura afro, da sua essência, a energia. Energia essa que vibra e você se arrepiava

[G] hunrum. Eu compreendo o que o senhor tá falando

[MM] é pros mestres, que tem iniciação, isso tem dendê. Não é o que vive estereotipado, com calça de capoeira, achando que... Não. Tem que ter o envolvimento mesmo com a cultura. Tendo esse envolvimento, pronto. Tendo essa coisa raiz, aí você vibra, em expectativa e em energia aérea. Mas se você vive de forma somente aparente, você não vai produzir energia, porque você tá preocupado com dólar, com euro, isso, aquilo outro, tal, tá? Mas você vai ver o cara falando oxente, ôxe, ocê, que não vai ter uma dialética acadêmica. É igual você pegar aquele Jaime do Eco, que ele fala um português, assim, fora do contexto né? Mas não se preocupe com isso, mas se preocupe na essência que ele vai transmitir, que é verdadeira. Vai ter Ns erros ortográficos, entendeu? Porque são povos simples. Toda cultura, ela é rural. Depois que ela se torna metropolitana. Ela vem da raiz, ela

vem do interior. Até no tratamento, você vai ver que vai ser diferente. Muitos vai te chamar para dentro, aí ele fazer um café na hora, numa caneca suja, e aceite tudo isso. [ri] é o melhor que tem, que tão te proporcionando, entendeu? É, se você ver os grandes mestres, muitos deles não tinham uma dialética, um discurso, uma oratória padronizada. Eram pessoas de enxada na mão, gente. Uma pessoa que faz, que pega, vai na mata. Aqui já tá bem trabalhado, mas chega na mata, já conhece, vai na época certa. Que tem a época do corte da biriba, não é qualquer dia nem qualquer hora, tem toda uma ritualística pra corte da biriba. Então, ele tá bebendo água ainda de porrão. Sabe o que é porrão? De talha, talha, de cerâmica?

[R] sei

[MM] então, estão me vendo. É isso que vocês vão, vão perceber se vocês forem adentrando mais nessa cultura. Não é uma grande academia, que já estive em academia em Paris, quando eu olho, toda espelhada. Meu Deus do céu, nunca tive... Eu nunca tive em uma academia espelhada, a não ser aquele espelho de você olhar a face, cortar o bigode... Mas já dei aula em Paris, em academia que eu olho assim e meu Deus do céu, cuidado com o suor, pra não pingar, para não manchar. Não é isso, gente. É pé no massapé. A cultura é isso, é cultura raiz. É claro, parabéns para os que levaram e os que vivem lá de cultura, que também, também não é fácil. Eu sei o que é né? Mas se você quer... O que vocês estão fazendo, é um trabalho, todos estão de parabéns. Mulheres né? E que tão indo pra Santo Amaro buscar as informações, tão vindo aqui em Salvador, me procurando. Mas a cultura nasce assim, bem do lado do peito, bem aqui no centro, no coração, gente. Entendeu? Se você vai conversar com um pai, com um baba... Poti, por exemplo, que eu recomendo ter uma conversa com Poti

[G] aqui?

[MM] não, em Santo Amaro, pai Poti. Mãe Lídia. Mãe Lídia, Pai Poti. P O T I, viu? E Mãe Lídia, em Santo Amaro da Purificação. Sem esquecer de uma conversinha com Felipe viu

[B] a gente vai

[MM] ele gosta de cachacinha viu?

[B] eita

[MM] [ri]

[G] um alcatrão, ele diz que é na farmácia

[MM] você já sabe disso, né? [ri] Desculpa aí

[B] não, o que é isso...

[MM] desculpa peço eu também, de tá entrando e tentando que vocês conheça esse mundo que eu, que eu vivi, que eu vivo entendeu? Procure evento de Zé Dário, esse final de semana viu, na Praça da Purificação. Já tem pousada, essas coisas?

[B] a gente lá vai, a gente conversou com Mestre Macaco, ele disse que pode receber a gente. A gente vai ficar com ele. É muito importante pra gente

[MM] hã?

[B] muito importante pra gente você ter compartilhado essas histórias da sua vida hoje...

ANEXO B – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE RENER OLIVEIRA

Duração da entrevista: 1 h10 min

[Rener Oliveira] onde... Consciência corporal nesse sentido, de a gente valorizar esse sagrado né? Esse templo. Eu chamo de templo, né?

[Gaby] Rener?

[RO] Rener

[G] pronto

[Bruna] foi o quê mesmo?

[RO] a autorização?

[B] ainda não, mas eu posso botar aqui pra gente lembrar, depois ele assina

[G] só pra não... É Rener com...

[RO] um N só, e R no final

[G] Er no final?

[RO] isso, Rener

[G] Rener, eu queria saber se tem água, pra eu pegar pra você mesmo, porque você vai falar

[RO] ah, ali. Eu tenho um copinho aqui

[G] não, tudo bem. Só pra

[RO] ah tá

[fim do áudio 1]

[RO] e normalmente, de acordo com a professora Neuza Saad, né? Eu vou chamar de Neuza Saad, em vez de Bebê, como é?

[B] oxe, como você quiser

[G] como você quiser chamar

[RO] é? Porque as pessoas conhecem ela mais, lá, como Bebê né? Neuza Saad, falam assim: quem é Neuza Saad? Ela... De acordo com ela, se usava mais biriba

[G] hunrum

[RO] mas de acordo com Zilda, é, Zilda Paim né? Que é, foi uma professora historiadora, do próprio, é... Ixe. Aff, do Recôncavo. Como é?

[G] Santo Amaro

[RO] Santo Amaro. Era todo um processo.

[Raiane] deixa eu botar teu microfone pra dentro, porque tá com um pouquinho de vento, aí eu acho melhor. É melhor ao contrário, peraí. Assim, pronto.

[RO] então era todo um processo né? Todo um ritual né, para poder montar os equipamento e instrumentos do próprio maculelê. Então, ela dizia né, que até pra ela mesma, que foi uma pesquisadora né, uma historiadora. Ela montou um grupo, né? E foi a partir desse grupo que o maculelê foi levado para outros países, outras cidades né, com o próprio Popó, né? Que trouxe, né, que recriou o maculelê. Sim, a gente já começou? [ri]

[R] eu vou só fazer uma marcaçãozinha e aí vocês podem começar já direto pro roteiro mesmo. Clap!

[B] tá. A ideia é que seja uma conversa bem tranquila mesmo, como a gente tá rolando, é isso, assim. Como a gente tá fluindo, conversando, mais do que necessariamente perguntas estabelecidas e respostas específicas. É mais uma conversa do que qualquer outra coisa

[RO] ok

[B] só pra gente não ficar duro, assim. Isso é mais pra conseguir encaixar o áudio no vídeo

[RO] fazer o roteiro, de...

[B] é... A gente queria, só queria te ouvir um pouquinho mais na primeira, nesse sentido da primeira pessoa, né? Um pouquinho mais da tua história. Como é que tu conheceu o maculelê? Antes de começar, o começo

[RO] antes de começar... Então

[B] como é que conheceu o maculelê, com quem, onde, essas coisas.

[RO] então, meu nome é Rener, né? Rener Oliveira, e eu sou, sou filho do Curuzu né? Quilombo Curuzu né? Filho do Ilê Aiyê, porque eu me alfabetizei no Ilê Aiyê, então eu tive diretamente em contato com essa cultura negra, como eu sou negro né? Neto de lavadeira né? Neto de Ogan, né? Meu avô, Otávio. Chamava Otávio, era Ogan de uma casa de candomblé. E meu pai se chamava Otávio também, era armador de móveis, e minha avó, lavadeira de ganho e vendedora de acarajé. Então sou filho do, do Curuzu, porque sempre morei no Curuzu, desde... Desde o presente momento e... Meu primeiro contato com o maculelê foi na universidade, com a professora Neusa Saad, vulgo Bebê, né? Então, eu tive com ela esse contato mais próximo com maculelê, assim como o Maracatu, com os trava-línguas né, que também é esquecido, né? Então, existia também, na época, a cultura do trava-língua né, que era cantado e dançado. Então, o maculelê, ela me mostrava como dançava, como cantava, porque o maculelê que tive contato é cantado e dançado, né? Então ela me mostrava as cantiga, assim como me mostrava os trava os trava-línguas. A gente sempre trabalhou junto, a cantiga do maculelê com os trava-língua, né? E os passos, que eu até então, com ela né, eu tive quatro movimentos né, diferentes de... Quatro não, cinco movimentos diferentes de, do maculelê né? Mas pesquisando, bem depois né, desse contato, eu vi que cada mestre né, cada professor traz no seu corpo um modo de dançar maculelê. Então eu descobri que foi trazido pelos escravizados, né? E a historiadora Zilda Paim né, ela sempre conta que existia, no momento, lá na, no continente africano, os Macuas e os, é... Malês né? Então quando ia encontrar, se chamava macus lelê. Lelê se chama esse, essas esgrimas, que a gente chama hoje, os cacete roliços. como ela própria falou né, esse cacete roliço. Que lá na, no próprio continente africano, se chamava, é, Lelê, né? Então ficou conhecido como o maculelê né? A própria dança, ficou chamado maculelê. Então, é, aqui em Salvador, o primeiro contato que eu tive foi com ela, Neusa Saad. As outras coisas que eu vim conhecer, aprender, foi pesquisa própria né? E que eu, se transformou em meu corpo, né? Então, na universidade, junto com ela, com uma parceria com a professora Neusa Saad, eu dou, tenho quatro anos. Não, tenho cinco anos dando aula com ela na, nos componentes de expressão corporal e dança folclórica né? Expressão Corporal 1 e Dança Folclórica 1. Porque existe outra professora da cultura popular, que dá aula também de outras coisas né, então por isso que é expressão corporal e dança folclórica 1. Em dança folclórica, a gente trabalha com essa cultura folclórica né? A gente tenta manter o nome folclore,

porque vem novos pesquisadores, vem pesquisadores, historiadores, que tentam mudar o nome né? E mudam, porque a gente tá aí pra mudança, mas vamos manter a tradição. Vamos tentar manter essa tradição, né? Que hoje não se chama mais folclore né? Utiliza o nome parafolclore, que na época não existia, em 1960, não existia nome parafolclore né? Parafolclore veio colocar agora, recente né? Então, meu primeiro contato foi com ela né? Tive contato, graças a Deus né, com a Emília Biancardi né? E ela trazia não o maculelê, mas o modo de tocar e ouvir os instrumentos que ela própria criou. Ela é etnomusi...

[B] etnomusicóloga

[RO] etnomusicóloga. Então, ela criou vários instrumentos. Então já tive o contato também com Emília Biancardi, mas não com o maculelê né? E o maculelê é de descendência africana. Foi nossos antepassados africanos que trouxeram né? Quando vieram em mil... Normalmente, o Tio Jô, Ti Ajô né? Eu pensei até que era mulher. Eu fui escafunchar, esmiuçar. Tia Jô, e é escravo? É... É mulher? É homem? E aí eu descobri que era um escravizado né? Um homem. Que, na região do Recôncavo, ali na, em Santo Amaro né? Dentro do, do próprio, da própria fazenda, que não podia sair. Dentro da própria fazenda, se dançava o maculelê, né? E era com esses cacete né, que a gente chama de esgrima e que na, no continente africano, chama lelê né? E era todo um preparo, do próprio cacete né? Do próprio instrumento musical, porque o instrumento musical é tocado com um rumpilê, que são os instrumento sagrado para o candomblé né? Tanto que no candomblé esses instrumentos são também ritualizado né, tem uma oferenda para eles né? Então, é tocado com agogô, com xequerê né? E então, todos esses instrumentos, para Zilda Paim né, é... E para Popó né, são sagrados. Então tem todo um ritual para preparar a, os paus do maculelê. O próprio atabaque, era feito manualmente né? Não é nada industrializado, nada. Então, o agogô era de ferro, os atabaques eram de madeira mesmo, arrancado. As esgrimas também né, eram também arrancada e preparada né? E era sempre assim. Então, se mantinha a tradição. Então, como eu falei, o maculelê foi criado, recriado pelo mestre Popó, trazido da África pelo, pela Ti Ajô né? Então, se tem referência mais ou menos que o maculelê veio pro Brasil em 1844 né? O mestre Popó nasceu em 15 de março de 1868, então você vê que a... De quando a escravidão se mantinha lá em Santo Amaro até o nascimento do próprio mestre, o mestre Popó, tá bem próximo né? 1844, pra mim, e 1869, são quanto? Aí

vai, o quê, uns vinte e quatro anos, né isso? É, vinte e quatro anos de... Então, ele ainda pegou esse... Esse modo de vida né, de escravizados. E aí, ele teve... Então, por isso que eu dou mais validade às histórias que a esposa do próprio mestre Popó traz, que a própria Emília Biancardi traz, que a Zilda Paim traz, né? Que a própria Maria Mutti traz, porque eles viveram com Mestre Popó. Eles estiveram em contato direto com o mestre Popó. Então, me desculpe aí os pesquisadores, historiadores né, porque eu também sou um né? Não tive contato com Mestre Popó, não sou dessa geração. Mas tive contato com Neusa Saad, que teve contato com Mestre Popó. Tive contato com Emília Biancardi, que teve contato com Mestre Popó, né? Zilda, Zilda Paim foi mais por leituras e vídeos né? E a própria Maria Mutti também, foi através de leitura, e vídeo. Então, eu vou mais pelo tradicional né, porque o homem é falho, ele modifica a história, seja ela qual for. Então eu tento ir, me enveredar pelo caminho mais verdadeiro e possível né? Então, eu tô bebendo dessas fontes né, Zilda Paim, Emília Biancardi, Neusa Saad né? Que já teve contato direto com quem recriou e com quem, é, expandiu a cultura do maculelê. Maculelê não é luta né, maculelê é dança. Hildegard Viana já pesquisava isso né? Então, a professora Neusa Saad foi monitora de Hildegard Viana, então vivenciou também tudo isso. Então, a própria Hildegard Viana chamava a dança do maculelê como dança dramática. Ela e mais dois pesquisadores, que eu não lembro agora no momento, mas chamava de dança dramática. Tem gente que chama, que é luta. Não. É, o maculelê é uma dança intensa e que requer muito do cardiovascular né? Você precisa saber respirar direito, você precisa controlar o batimento cardíaco, senão você dá um troço. Então, é uma dança muito intensa e rápida. Então, o maculelê, ele requer muito de saltos, de agachamento, de... Muito movimento de braços, circulares né? De saltar de uma perna, saltar de duas pernas né? Pular, girar, girar descendo, girar subindo né? Então tem que ter muita habilidade. A própria Maria, em uma das entrevista que Maria Mutti dá, ela diz que não é pra todos, o maculelê. Eu acredito nela. Não é pra todos o maculelê, porque requer muito da habilidade cardiovascular. Não é para todos, mas para aqueles que se interessam e estuda seu movimento. Porque eu não vou dizer que Fulano, Beltrano sabe dançar, e que Fulana e Beltrano sabe dançar e Ciclano não pode dançar. Ciclano pode dançar, se ele se interessar em estudar esse movimento e colocar no seu corpo, por que... O mesmo modo que Rener dança maculelê, Fulano e Beltrano não vai dançar maculelê. Fulano dança do seu jeito e Beltrano dança do outro. Eu tô

trazendo figura de linguagem porque eu lembrei de minha avó agora, então é só um vocabulário antigo né? Fulano, Beltrano e Ciclano. E aí, a história é essa né? O Mestre Popó recria o maculelê, que é dançado só por homens. Então vamos lá, voltar no tempo da escravidão. As mulheres trabalhavam mais dentro de casa. Apesar que existiam mulheres dentro do campo também né? Mas jogo. Maculelê é uma dança, mas a gente vê um jogo ali né? É uma dança dramática, de acordo com Hildegard Viana, mas a gente vê um jogo ali dentro. E um jogo de força. Então, imagine uma dança, entre um homem e uma mulher né, e que essa dança é rápida e forte. Poderia machucar a mulher. Apesar que a mulher não é o sexo frágil, a mulher muito mais forte que o homem. E eu tenho isso eu tenho a certeza absoluta nisso né, porque a mulher aguenta mais dor que o homem. A mulher, ela é a mantenedora do mundo, porque sem ela, a espécie não, não vinga. Então, entre... Imagine dançar maculelê entre um homem e uma mulher né? O homem poderia machucar. Mas não é só por isso, porque antigamente o que o homem fazia, a mulher não poderia fazer. Existia esse machismo né, na época

[B] existe até hoje

[RO] Ainda existe até hoje, é isso mesmo. Ainda existe até hoje né? Então, por isso que o maculelê era dançado só por homens, pelo machismo. E porque também eu vou até ser, não sei se ingênua, mas na época também não existia o interesse né, eu acredito. Acredito eu que não existia esse interesse da mulher tá dançando o, a própria dança, do maculelê. Porque quando a gente vai ver a nossa educação tem, que ser dessa, você precisa andar dessa forma. A mesma coisa era antigamente né? Ensinavam ela a lavar, passar e cuidar de, do pasto, por exemplo. E era isso que elas faziam, sem nem reclamar, sem perguntar por quê. Hoje a gente já tem as nossas indagações, mas antigamente, eram poucas que tinham né? Então, a dança era mais, era mais dançado por homens né, pelo patriarcado. E aí

[B] o que eu fico achando também, é que esse, esse universo dessa dança, também é um jogo, como tu disse, e que... Às vezes, eu também penso como uma espécie de luta, que também é tudo isso junto e misturado. Quando, quando eu vejo, quando eu danço, é, tem essa figura, muito também da guerra, assim, também né? Muitas músicas falam de ser guerreiro, etc. e tal. E eu também fico pensando que a ausência de mulheres nesses espaços, é porque nesse sistema patriarcal né, o machismo diz que o guerreiro é o homem, né? A mulher não é uma guerreira. Ou

pode até ser uma guerreira, mas em outra, em outros aspectos da vida né? Não nessa forma do combate

[RO] do combate

[B] porque é uma dança de combate, praticamente, assim, né? Uma dança combativa, uma dança de, né, que a gente sente ali, de algum modo

[RO] a tensão, né? Porque é tão rápido e tão forte, que a gente acha que aquele pau vai mesmo machucar o outro né? E em questão da, dos cântico né? Que você falou sobre o guerreiro, que fala muito do guerreiro, o maculelê tem várias lendas né? Tem umas três a quatro lendas, e essas lendas viram enredo né? E o enredo do maculelê, os cânticos do maculelê, o próprio mestre Popó, ele busca do candomblé né? Então são os cânticos dos, dos próprios caboclos

[B] hunrum

[RO] as batidas dos próprios caboclos, né? Então, são do candomblé né, ele traz do candomblé esse toque né? Tanto que os próprios instrumentos também estão nos rituais do candomblé. Então, são cânticos de caboclo, todos.

[B] hunrum

[RO] mas também tem uns cânticos das lidas, de quando os escravizados iam para a lida, para o campo e produziam né? Contar, cantavam as suas próprias histórias né? Como viviam, o que comiam, que hora iam trabalhar, que hora ia se deitar né? Quantos filhos tinham. São enredo de histórias vividas. Então quando, tem muito, realmente, nas cantigas do maculelê tem muito guerreiro no meio, porque uma das lendas é que é Maculelê era um índio né, que, um índio. Uma das lendas, era um índio, que era preguiçoso e que, na aldeia, os homens iam sair pra pescar, pra caçar, mas ele não gostava. E na aldeia, só ficava criança, idosos e mulheres. E aí, ele inventou que tava doente e ficou na aldeia. Nesse estar na aldeia, a aldeia vizinha invade essa aldeia, onde esse índio Maculelê estava. Então, ele vira herói, por quê? Porque ele sozinho, pega duas, dois paus e sozinho ele defende a aldeia toda. Então, o maculelê vem desse índio, é uma das lendas. A outra lenda conta que era um escravizado, que tinha a pele toda ferida né, se chamava Maculelê, que foi encontrado no canavial né, e tinha um. Tem uma outra lenda, de que eram trabalhadores de canaviais né, que não aguentava mais os feitores, né? É um trabalhador do canavial não aguentava mais de tantos maus-tratos né, de seus

feitores. E aí pegou dois, duas canas né, fizeram de esgrima e começaram a atacar né? E aí você vê porque essa intenção de luta, vem das lendas né, dessas histórias. Então são cânticos dessas histórias, dessas lendas e dessas vivências né, do dia a dia, na lida do dia a dia. Assim como minha avó, por exemplo, que acordava cinco horas da manhã, pra lavar roupa de ganho. Ela mora aqui. Morava né, que morreu em 2001. E eu morava junto com ela, aqui embaixo, e a gente tem um quintal né? E que era nesse quintal que ela acordava cinco da manhã, com uma bacia de alumínio né, e lavava roupa. Engomava. E era recente, foi agora no século XX. Final de século XIX, início do XX, ela lavava roupa de ganho né, e vendia acarajé. Porque ajudei ela né, eu tava junto da lida com ela. Então, cinco horas da manhã, eu querendo dormir e minha avó lavando roupa e cantando alto, as cantiga. E aquelas cantigas fizeram parte do meu corpo, porque até eu, quando tô lavando roupa, lembro das cantigas e continuo a cantar né? E eu acho isso muito bonito né? E era o que, e é o que acontece com as músicas do maculelê, que são cantadas e são dançadas, né? “maculelê, não me mate o homem/ Ele é meu amigo, não me mate o homem/ maculelê, não me mate o homem/ Ele é meu compadre, não me mate o homem”. Quer dizer, esse embate né, entre duas pessoas, né? Esse jogo entre duas pessoas

[B] e o trava-língua, Renner, que tu disse, é o que?

[RO] trava-língua, é, são jogos de frases né? Então, o gato roeu a roupa do rei de Roma, o pé de Pedro tá preto. Isso tudo eu aprendi com Neusa Saad né? Então a gente fazia esse jogo né, a gente, é, jogava no grupo né, na turma e eles começavam a falar, falar, falar, falar. Porque quando fala o pé de Pedro tá preto, começa a querer... Que você não sabe, não entende o que tá se falando, nem consegue falar de imediato né? Eu mesmo, foi... Passei cinco anos com ela, ainda tô com ela ainda, e às vezes eu me embolo né? Então, o sapo dentro do saco, o saco com sapo dentro né? O pé de Pedro tá preto. Tem o da batata, que eu não lembro mais [ri] que... Então isso, e ela disse que isso era tradição na época, se juntava. cantigas de roda né? Então isso é folclore, né? A gente costuma dizer que o [Filhos de] Gandhi é folclore, que não sei o que. Não, o Gandhi não é folclore né? Os blocos afros não são folclore. Folclore é a cultura local que, como é que chama... Valorizada e, como é que chama? Consagrada pela própria região. Então, é o modo que você samba, é o modo que você canta, é o modo que você vive né, como você

vive. Então era isso, o trava-língua a gente joga, pra depois entrar com o maculelê, pra poder preparar eles para as músicas né?

[G] ah, então é um trabalho, é só pra preparar

[RO] uma preparação

[G] preparação

[RO] vocal

[B] é um método, né?

[RO] isso, é

[B] entendi

[G] deixa eu perguntar uma coisa. Essa lenda que tu falou sobre, as mulheres, os homens da aldeia foram caçar, pescar e tal, deixaram mulheres e idosos

[RO] sim, de índios

[G] eu sabia dessa lenda, mas quem lutavam eram as mulheres. Uma das lendas do maculelê. No maculelê, o índio não ficou, ele não existia, na lenda que eu carreguei durante anos

[RO] ahhh

[G] então, enquanto dançarina de maculelê também, né? Aí, a minha pergunta é: em que momento... Não é uma pergunta né, é um questionamento. Em que momento, as mulheres entram na dança do maculelê? Assim, eu... Eu tô falando isso a partir da tua própria experiência, não necessariamente no contexto histórico, mas foi a partir de Bebê? Foi ela? Você a viu dançando o maculelê? E quem foi? Quem eram essas mulheres que dançavam maculelê? Você lembra, tem alguma memória disso?

[RO] olhe, realmente, a primeira mulher, né que eu, Rener, vi, foi Neusa Saad, um vídeo, né? Em vídeo, que na época não era nem nascido, por sinal

[G] era o Viva Bahia?

[RO] Viva Bahia

[G] foi no Viva Bahia

[RO] e não só ela, mas outras mulheres também, no Viva Bahia. E Emília Biancardi vai está bem claro isso, que é a única que pode deixar, esmiuçar, essa [fim do áudio

2] se você perguntar ela tudo sobre isso ela vai lhe responder, assim, nos mínimos detalhes. Samba de caboclo, samba, samba de chula, samba corrido, samba de prato, né? É, o próprio maracatu. Porque existe o maracatu de Recife, mas existe um Maracatu de, do Maranhão, que a gente nunca ouviu falar né? Que ninguém nunca, é, mas... A cultura mesmo é do Recife, mas teve escravizados que foram pro Recife, mas também teve um, uma outra região do continente africano que foi para o Maranhão. Aí você vê a diferença de corpos e de cultura, dentro de um próprio continente, que a gente tá falando aqui da África. E aí, foi a primeira mulher que eu vi dançar, foi Bebê. A outra, nas minhas pesquisas, foi a professora Mestre Borrachinha. Que, por sinal, não... Não, não fica embaixo de nenhum homem. Por sinal, ela é muito mais tensa né, no seu dançar, do que qualquer homem né? Então, eu acredito que se a gente se interessa, seja homem, seja mulher. Seja um animal irracional ou não, se interessa por algo, vá, né? Maculelê não foi, não... Grupo de maculelê não é mesmo grupo de capoeira. Depois da morte de Popó, do mestre Popó, para que o maculelê não morresse, os grupos de capoeira abraçaram o maculelê. e aí começaram a dançar maculelê, como forma de treinamento. Como forma de também não deixar essa cultura morrer, né? Porque, é, o próprio maculelê era dançado, na época do mestre Popó, com a roupa do dia a dia. A própria Zilda Paim, ela explica isso. Popó saía do seu trabalho e, é, ia jogar o maculelê com seus filhos e familiares né? Assim, na primeira geração era. Quer dizer, Ti Ajô dançava o próprio maculelê com quem estava ao seu redor, com seus familiares, com seus vizinhos né, com seus irmãos de lida, né? E a capoeira, ela tem, é, não... Tive pouca vivência com capoeira, Regional e Angola, mas ela tem um regimento. Que o próprio Mestre Pastinha, ele organizou né? E o grupo de maculelê tem seu outro regimento. Então, a capoeira é uma luta, o maculelê é uma dança né? E que são coisas diferentes, mas os grupos de capoeira abraçaram. Alguns, que não são todos. Alguns abraçaram, pra manter viva a história do, a própria história do maculelê e do mestre Popó, né? Aí vem o... Se vem ter, é, como é? Vem saber que existe o maculelê, porque o mestre Popó traz o maculelê pra o mercado do Bembé

[B] sim

[RO] que é uma grande festa hoje né, que muita gente vai, que é linda, mas a própria Zilda Paim diz que a festa do Mercado do Bembé, lá em Santo Amaro, foi criada para agradecer aos que antigamente se chamava santos e que hoje a gente

chama de orixá. Foi, era para agradecer né? Então, na época do Treze de Maio né, que foi abolida a escravidão, mas lá em Santo Amaro não queriam que acabasse, eles não acreditava. Então se mantinha essa cultura da escravização, lá em Santo Amaro, até a própria comunidade, é, ser liberta, e aí foi criada essa festa do Bembé, no mercado do Bembé, né? É, agradecendo aos Orixás por essa dívida de ser livre. Livre né? Que até hoje a gente não é livre. A gente vive um regime de escravidão totalmente diferente do deles. A gente não apanha, é, entre aspas né? Entre aspas. A gente não é chicotado da forma que eles foram chicotados, mas a gente... A gente é morto né? A cada hora, a cada minuto. Nas favelas, no gueto né? Só por ser pobre, viver na periferia. Então ainda existe essa escravidão hoje, mas o mercado do Bembé, essa festa linda, cheia de energia foi criado para agradecer os orixás pela, por essa dívida de ser livre. E o mestre Popó se apresentava no Mercado, então começou a ter visibilidade né? Que aí chega a professora, grande pesquisadora Emília Biancardi, a própria Zilda, Zilda Paim. Maria Mutti, né? Que cria um grupo só de mulheres né, pra dançar o maculelê, né? A própria Maria Mutti cria um grupo só de mulheres, ela tem foto no livro dela. Só pra dançar o maculelê, que ela... Até ela mesmo ficou incomodada. Por que homem, só homem dançando, né? Então ela cria. Então tem esse contato direto com Popó, com Mestre Popó, né? Então é a partir daí que, que as mulheres são inseridas né, é nessa época, que o maculelê é visto. E aí pessoas se interessam, e uma dessas pessoas é a própria Emília Biancardi. Eu falo muito dela porque ela tá mais próxima de mim né? E eu sei que tá viva. Já Zilda, eu não. Provavelmente, já, se ela tiver ouvindo, que ela ver, pelo amor de deus, me perdoe [ri] então é isso, né? Mas ele é, essas mulheres. E olha só, só mulheres pesquisando o maculelê. Que interessante, né? Zilda, Maria, e Emília né? Depois de muito tempo, é que vem historiadores né? Historiadores, que vai mais pela técnica do que a própria vivência. E aí você diz será que isso é verdade, né? Eu sou muito de aprender no corpo. Vendo, fazendo, pegando, cheirando, comendo, ferindo. Eu aprendo assim, né? Então eu vou por esse caminho, por isso que eu sempre, eu bebo por essas fontes, né? Dessas mulheres e homens, que aprendem como eu, né? É isso. Aaaahhhh! [ri] O facão. Pois é. Isso é mudado. É mudado. É o que eu disse né, o mesmo maculelê que eu vou dançar, você não vai dançar. O mesmo maculelê que eu vou dançar, a professora Neusa Saad não dança. Porque a Emília Biancardi ela não dançava, ela era diretora do próprio grupo Viva Bahia, mas passava, chamava quem tinha vivência. Obrigado.

Chamava quem tinha vivência. Mas ela sabia né, por ser estudiosa da, do ritmo né, da música, ela sabia cada compasso. E ela vai lhe dizer direitinho cada compasso, do ritmo do maculelê né?

[R] pode só baixar o copo, pra não ficar aparecendo?

[RO] mas tá certa. E é isso, a própria Emília vai lhe dizer né? Então, a partir de hoje, quando você ouvir a música do maculelê, lembre. É como se alguém tivesse contando uma história. Uma história de como aquela pessoa viveu, né? Com o toque do, com o toque de caboclo, sempre com o toque de caboclo. Não vou lhe dizer o compasso, que eu não sou estudioso da, do ritmo né?

[B] a coisa do facão é mais recente, né?

[RO] é mais recente, né? E o próprio, na... Maria Mutti, ela pergunta né, dentro do livro dela, ela pergunta a Mestre Popó: “e o facão? dançar com facão?”. Ele próprio diz “não”. Ela ainda diz uma, uma coisa bem engraçada né, que ele, o Mestre Popó, diz a ela que se existisse facão, naquela época, que não existia feitor, né? Porque os próprios feitores tinham medo de dar facão aos escravizados, pra ir pra lida, e eles pegaram e se vingarem dos próprios feitores, entendeu? Eram poucos que tinham facão na lida. Você ia falar alguma coisa.

[B] não, era pensando sobre isso mesmo, o facão, o pau, sobre aqueles relatos que tu tinha dito

[RO] é, o... Maria Mutti é muito rígida em questão da tradicionalidade. muito rígida, e... Eu vi um vídeo dela, que é ela falando e ela dizia “ai, precisa disso?” não é ser muito rígido? Porque é tradição, hoje se... Porque capoeira. Como foi o grupo de capoeira que abraçou o maculelê, a capoeira se... Dependendo da capoeira, e mesmo a capoeira Regional, que é mais rápida que a Angola, se dança de tênis né? Tênis, calça e a própria blusa, ou sem camisa né, todo de branco. E a Angola ainda é mais, é, como é, elegante. Então, porque seus mestres dança Angola, ou joga a capoeira com uma camisa de manga longa, todo de branco. Todo engomado, com sapato social. E ai daquele, como diz os mestres, que relar em sua vestimenta, né? Então, tinha todo esse cuidado. Então, a historiadora Maria Mutti, ela fica... Agora, dançar, como é que pode dançar maculelê de tênis? Com corrente, com pulseira, com isso e aquilo? Mas cada um é cada um. A gente precisa ser um pouco flexível em questão disso. Tem a mudança, vai existir a mudança. Mas vamos tomar

cuidado pra que essa mudança não cubra a tradição né? E o facão é dançado por corajosos e modificado, não tem nada a ver com o maculelê. Apesar de utilizar o maculelê para dançar com facão

[G] olha, canta uma música pra gente? Tem uma que tu começa sempre, ou que tu termina sempre, ou que tu canta sempre?

[RO] é, na verdade eu... A gente sempre utiliza com “sou eu, sou eu, sou eu maculelê, sou eu/ sou eu, sou eu, sou eu maculelê, sou eu/ ô nós viemos do Mato Grosso/ somos açucena da Mata real/ sou eu, sou eu, sou eu maculelê, sou eu// hoje é dia de Nossa Senhora, a trovoada roncou no mar/ Aruanda aê, Aruanda ê, ê, a/ hoje é dia de Nossa Senhora, a trovoada roncou no mar/ Aruanda aê, ê, ê, Aruanda ê, ê, a// maculelê, não me mate o homem/ Ele é meu amigo, não me mate o homem/ maculelê, não me mate o homem/ é meu compadre, não me mate o homem”. A gente tem que trabalhar com essas quatro músicas né, dentro da turma né? E aí a gente vai desenvolvendo, que... Um semestre, daqui que o outro entenda né, que é no cruzado que se trabalha né, e que Bebê. Bebê, que é Neuza Saad, ela montou essa, esses cinco movimentos né? Que, provavelmente, ela vivenciou com o mestre Popó, e que é frente, trás, frente, cima né? É o primeiro movimento. E vem o segundo: lado, lado, frente, cima, é o segundo movimento. E o terceiro é: chão, chão, chão, cima, né? O quarto: ta Ra RaRaRa, tá tá. E o quinto é: ta Ra RaRaRa, girou no chão. Ta Ra RaRaRa, girou no chão né? São esses cinco movimentos que ela tem trazido, que... Como o semestre é pequeno, a gente acaba nem chegando no quinto, porque são, são corpos que não tiveram vivência nenhuma né? E quem é dançarino né, sabe que cantar e dançar requer muito de trabalho de diafragma né? Porque cantar sozinho né, dançar sozinho, separadamente, né? Cantar e dançar já requer muito de um trabalho de respiração, imagine os dois juntos? Aí é que você tem que ter bastante fôlego mesmo, pra poder cantar e dançar né? Então a gente tá sempre trabalhando separado, pra poder unir. E sempre trazendo uma metodologia, que é mercação, que antigamente existia, trava-língua né, samba de roda né, pra, pra poder o corpo já tá mais aquecido né, muscularmente, e aquecido cardiovascular

[B] ô Rener, e Emília falava, lá no “Ô lelê maculelê”, acho que é mais no finzinho, é, que antigamente, eu não sei. Eu fui em Santo Amaro uma vez, no Bembé do mercado, e eu vi que alguma estrutura permanece, mas essa coisa de ter, é... Um desenvolvimento, né? A gente queria saber como é que vocês trabalham também.

Se tem alguma coisa que é no início, outra no meio e no fim, se tem um enredo específico

[RO] hum

[B] se tem momentos específicos, é, dentro desse processo do maculelê que você trabalha, que Bebê trabalha. Como se fosse etapas, alguma coisa assim?

[RO] você fala como? Até chegar o maculelê ou dentro do próprio ensino do maculelê?

[B] dentro do próprio ensino do maculelê. Assim, mas dentro da própria apresentação

[RO] hum

[B] por exemplo, na abertura, com tal música ou com tal movimentação. E aí depois tem o desenvolvimento, e aí tem a parte que finaliza, e finaliza de tal jeito

[RO] ah, pronto. Então, é... Eu, em parceria com a professora Neusa Saad né, que é mais dela do que meu. Eu tô lá pra poder ela compartilhar comigo e eu compartilhar com

[R] aguarda só um pouquinho, só pra não sair esse som... Desculpa

[RO] eu nem percebi

[R] pode beber uma aguinha, viu. Eu pedi pra botar aí no chão só pra não aparecer o copo

[G] eu pego mais pra tu, já deixo aí do teu lado, por que

[RO] ah, pronto

[G] tu pode fazer um pouquinho pra gente?

[RO] Pode, posso [ri]

[G] pelo amor de deus

[RO] é, dentro do, dessa metodologia de ensino do maculelê, a gente sempre trabalha primeiro o canto né? A gente em roda, em roda né? No formato de roda, a gente insere o canto, primeiro né? Pra eles pegarem, é, tomar corpo aquele canto. E depois a gente vai por parte né? Que aí primeiro vem a cruzeta. Não tem nome, os movimentos do maculelê. É cruzeta porque é cruzado

[B] hum. Mas não tem nome

[RO] mas não tem nome, não tem nome. Ataque. Há um ataque e há uma defesa, mas não tem nome. Então, é sempre na base. Na verdade, na base aqui. Isso é o maculelê dançado pela professora Neusa Saad, certo? Na base, e que eu venho trazendo isso também. Sempre na base, aqui né, pra começar. Então a gente inicia com canto, o canto em roda, o canto andando pela sala, pelo espaço né? Depois a gente vai pra base. Explica que é um quarteto, quaternário né? Então, o tempo é sempre quatro, quatro, quatro. Papapapa, papapapa, certo? Então a base fica lá em oito, né? Por exemplo, esse é o maculelê da professora Neusa Saad, em oito tempos, mais quatro pra iniciar. Então a gente parte dessa premissa né? Canto, ensino do tempo, do ritmo né, da batida das esgrimas. Depois a gente vai, parte para os movimentos propriamente dito né? Sua organização, na verdade, como é organizado o movimento do maculelê. Até chegar ao exercício de, que a gente chama frente e fundo né? Você vem de frente e vai de fundo né? Vai e vem. É pra não chamar de diagonal, que isso aí é do balé, né? Pra não chamar de diagonal, a gente é frente e fundo. E depois né, que normalmente a gente não chega pro jogo né, pra dança em duas pessoas, porque não dá tempo né? Isso em um semestre. E aí, a gente faz dessa forma. Então a gente inicia com canto, depois explica a, o tempo, o compasso, da batida do ritmo da esgrima. Parte pra organização do movimento e, e termina com a roda de samba. Uma roda com samba, cantando e dançando né? E aí a gente encerra, porque tá tudo interligado né?

[G] mas, é... Quando você vai dançar maculelê, seja... Digamos que não seja num espaço onde você é o professor

[RO] hum

[G] você chega num lugar onde as pessoas já fazem maculelê

[RO] hum

[G] como é esse formato?

[RO] semicírculo

[G] semicírculo?

[RO] é. Porque, é, e você vai reparar que vai estar sempre em semicírculo, porque a... O círculo, o que significa o círculo, seja em qualquer religião? É um fluxo,

contínuo né? Quando se quebra, vai se dispersando, então. A própria capoeira é isso, tem energia. O candomblé, o xirê é dançado no círculo, energia se movimentando. Então vai ó, alimentando, realimentando aquela energia. Se você sai, você quebra essa energia. Por isso que a capoeira é dançada dessa forma, é jogado dessa forma. O maculelê é jogado dessa forma, porque vem desde nossos ancestrais. Vem da cultura do candomblé né? Ou seja, quem é do candomblé, a maioria. Hoje não, mas a maioria da religião, quem são da religião do candomblé, jogava capoeira não? É tanto que tinha uma benção antes né, de uma mãe de santo, na hora da do jogo da capoeira né? E dentro da roda da dança do maculelê, são cânticos de caboclo, que é do candomblé, né? E... Na verdade, é por isso que é dançado né? É um ritual, e ritual tem essa retroalimentação de energia entre cada participante daquele xirê, daquele círculo né? E quando você vai para o palco, tá semicírculo, né? E aí, a... E tanto que se você tá com, a plateia tá na minha frente e eu tô com a minha dupla, eu não vou dançar assim, eu vou dançar assim né? Então quem tá de frente vai me ver lateralmente, vai ver o jogo lateralmente. Que mesmo que esteja no palco, não pode ser mudado. Acredito que é essência. Se for mudado, é outra coisa né? Mas é isso

[G] alguma coisa específica?

[B] eu acho que tá massa. Tem mais alguma coisa que você quer falar, Renner? Que lembrou, ou se você lembrou de algum outro nome também, de alguém importante, até pra... Enfim, pra dizer pra gente, pra gente buscar, ou alguma coisa que você se lembre

[RO] é, é aquela coisa do... Como é que chama? A história, como você disse, hoje, a gente vê um pouco da história do maculelê, mas antigamente não se via nada. Então a história pequena, que o que eu digo o outro vai dizer, que o outro vai dizer. Eu posso ter esquecido alguma coisa que o outro vai complementar né? Ou vai dizer não, ele se equivocou nisso, né? Sempre vai ter. Mas a história é muito pequena, não tem muito o que contar. É aqui, do nosso vizinho, Mestre Popó, não tá tão longe. Quando eu percebi, que eu digo nossa, Bebê conviveu com Pastinha e conviveu com Popó. Eu tô perto de Pastinha e de Popó [ri], é? Assim como, é, Mãe Estela de Oxossi. Tive com Mãe Estela. Quando a gente lembra que a gente teve, eu sinto tanto. MakotaValdina. Nossa, aquela mulher, essa ialorixá, nossa! É uma sacerdotisa, assim, de muito conhecimento. E que eu digo nossa, eu não tive

contato, aí você pede, quando não tenho contato com essas pessoas, e pelo menos eu, sinto muito. Mas eu digo, tô com Neusa Saad, tô com Popó, tô com Mestre Pastinha, né? Foi uma mulher... Tive com Emília Biancardi, tive com Popó e tive com Pastinha, né? Porque eu já não sou mais Renner, eu sou Renner e sou Bruna agora. Sou...

[G] Gaby

[RO] Karina?

[G] Gaby

[RO] sou Gaby, sou...

[GA] Gardênia

[RO] sou Gardênia

[R] Raiane

[RO] Raiane, eu sou. Então, existe a parte, existe todo, né? O todo é feita pelas partes, e é isso [ri]

[G] que lindo. Deixo as nossas saudações, agradecimentos, à professora

[RO] Neuza Saad

[G] Neuza Saad, por ela ter mantido, guardado tão bem guardado, pra nós, até agora, nos dias de hoje

[RO] e é uma luta viu, pra ela.

[G] é o que a gente tá tentando

[RO] ela se entristece muito... Eu acho que muita dessas, que ela adocece muito, é por causa da, do descaso que a escola de dança tem tido, até com ela própria. É, por ser uma mestra de vivência, não de título. Porque ela, quando entrou, não existia o currículo formado na escola de dança, ela foi chamada. A cadeira que ela tem hoje, na universidade, foi a convite, porque era a única, na época, que estudava e pesquisava cultura. Ela pode não ter um mestrado de título, doutorado de título, mas de vivência? A mulher tinha muito, viu? E tem

[G] é mesmo é?

[R] e quando você para com ela pra conversar, pra ela coreografar. Mesmo com o Joelho todo acabado, aquela mulher saltava demais. Por ser baixinha né, então ela saltava muito alto. Então, quando você para pra dançar, porque eu danço pra ela né? Ô que pena, vocês não assistirem Ambá. Então ela me coreografou com Xangô. O Xangô dela é totalmente diferente de todos os Xangô que você já viram. Que ela trabalha com libras, ela trabalha com... Como é que chama? É, sinais

[B] LIBRAS mesmo

[RO] libras, é. Linguagem de sinais. E eu dançava, eu dançava. “Rener, presta atenção: você tá fazendo isso por causa disso, você tá fazendo aquilo por causa...”. Então, é todo uma... Então, o porquê eu faço isso né, a história de Obá, né? Porque Obá era apaixonada por Xangô [fim do áudio 3] pra arrancar a orelha dela, pra dar a Xangô de presente. E Xangô quando vê aquilo, fica arretado. Então, isso tem na minha coreografia de Xangô, então eu faço esse movimento, jogo cá, depois mostro cá. Então ela diz, ó isso é isso. Ela é muito criativa e tudo tem um significado, nada é em vão. E quando ela vai dar aula, ela trabalha muito com o lúdico, que ela sabe que são corpos que não são preparados para dança né, e que eles também não se interessam na dança profissionalmente. Então ela trabalha muito com o lúdico, e quando o dançarino, ou até os próprios corpos que não são dançarinos ainda, é, percebem a movimentação, acha muito ah... Faz como descaso, sabe? E aí, quando você vai estudar cada movimento, você não vai saber fazer, né? Logo de cara você não consegue fazer. É besta? É, mas você não consegue fazer de cara. E quando você vai estudar porque daquilo, tem uma essência por trás. E aí, a escola de dança... Aí eu encaixei quando eu digo “eu vou levar essa mulher adiante. vou dar um, botar um foguete pra poder ela alavancar isso, porque ela sozinha, ela não... já tá idosa né? mas tem um conhecimento, assim, de folclore. Que ela viajou muito. Viva Bahia foi pra vários países, várias. África, França, Oriente Médio. Vários países, o Viva Bahia, divulgando a nossa cultura

[G] roupa?

[RO] roupa?

[G] pra vocês né? É, porque cada escola, cada professor, cada mestre, enfim, como é a roupa do maculelê? Com que roupa vocês...

[RO] eu já até falei isso né? Não existe uma roupa, como a capoeira

[não dá pra entender a pergunta]

[RO] depende. Depende de, por exemplo, de coreógrafo, de grupo

[G] mas pra professora Bebé?

[RO] Ela utiliza, por exemplo, ela utiliza muito material reciclável, é. A própria palha da Costa, é, garrafa PET. A vestimenta ela mesmo cria né? Por não existir uma vestimenta, é, específica do maculelê... É o que eu disse né? Cada coreógrafo, cada diretor de um grupo cria o seu, sua vestimenta né? Então, na hora do palco, ela cria na hora. Por exemplo, tem essa foto dela que eu tenho, que me passaram e que ela também até me passou. Eu tenho várias fotos. Ela não gosta de dar, ela não gosta. Mas eu tenho essa foto dela, que ela me passou, que ela tá tipo um índio. Cabelo, assim, igual ao meu. Igualzinho o meu, até mais baixinho que o meu. Não é baixinho, é faltando, com... Não lembro o nome dessa vestimenta né, que é palha na frente, palha atrás. Tipo índio mesmo, né? E com bustiê, só. Só um bustiê cobrindo o seio. Não! De seio do lado de fora. De seio, porque o homem dançava sem camisa, né? E você vê que, nessa época, ela já dançava de seio do lado de fora. Eu digo ó pra Bebé! Pequeninho, o seio, mas já tava no palco. E ela quando entrava no palco, ela parava a platéia. Na época dela juvenzinha, Severino Vieira, e já de seio do lado de fora. E o próprio Odundê, tem a dança dos bichos que ela faz né? Que é uma história da própria matança, um dos rituais do candomblé, que ela monta um cena né? Os bichos, os bichos dançando, que no próprio Bambá também ela remontou, os bichos dançando em volta da cabaça né? Então, eu fico sentido e me uni a ela pra que essa cultura fosse mesmo adiante. Principalmente nessa aula de dança, que ela nunca teve apoio. Nunca teve apoio, de ninguém. Hoje não é? Hoje que eu falo, é uns anos atrás, a única pessoa que apoia mesmo né, através dos editais é a PROEXT. Se hoje a gente tem um espetáculo de uma hora e meia né, que a gente estava remontando ano passado. Nossa, são quadros. Chama Bambá Pinturas Dançantes, porque são quadros dançantes né? Que traz a, a mercção de antigamente, traz os trava-língua, traz o maracatu. O próprio maculelê, movimentos do maculelê, dos orixás. Tudo modificado, que ela modifica né? Não é um espetáculo religioso. É um espetáculo que foi, que se baseou na religião para ser montado, né? Então movimentos de Oxum, movimento de Iemanjá. E você "Iemanjá dança assim?" não. Não é pra dançar como Iemanjá dança. Religião é religião.

Entretenimento, palco é outra coisa. Você pode trazer sim a religião para o palco. Como o grupo, é, daqui...

[G] o balé folclórico?

[RO] o balé folclórico faz. Pode sim. Tudo pode nessa vida, só não pode pisar no outro. Se é para divulgar a cultura, leve. Com respeito, mas leve. Entende? Mas ela transforma mesmo. E aí, eu fiquei feliz, porque mestre King. Ah, eu fiquei muito feliz. Antes dele... Ele já tava doente, e teve um evento, lá na escola de dança. Eu acho que você tava. Eu acho que foi em 2018... Foi, você tava, eu acho, que a gente tava na especialização. Em 2018, é, teve uma homenagem que o grupo da professora Amélia Conrado fez, a esses Mestres, e a Mestre King. E aí eu dancei para ele o Xangô de Bebê. E nesse dia tava mestre King, o grande professor, coreógrafo, pesquisador, é... Eu sou um pouco esquecido viu, mas vocês sabem quem é. Alto, negro, forte, é...

[G] Clyde...

[RO] Clyde Morgan, ele tava. Laís, que é a esposa de Clyde Morgan. Tinha uns outros pesquisadores. A própria Emília Biancardi estava, nesse dia, e eu danço o Xangô que ela coreografou. E todos amaram, porque é da mesma, como é? Safra de Bebê né? Da mesma safra de Bebê. Então Clyde Morgan, Mestre King, é, Emília Biancardi, a própria Laís né? É, são da mesma safra, então quando vê um fazer o outro né? E aí, amaram. Mestre King virou "Nossa, esse seu Xangô é tão lindo", então isso... Isso é crédito dela, de Neuza Saad. Das vivências, das pesquisas que ela fez né, nessas viagens afora. Pois é [ri]

[B] bonito demais, muito obrigada

[G] dá um abraço aqui

[RO] ah, vou sim

ANEXO C – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE DONA NICINHA

Duração da entrevista: 26 min

[Dona Nicinha] olhe, eu amasso meu barro para não tapar a casa com os caroços, deu pra entender?

[Gaby] ah...

[DN] só isso. Só isso.

[G] certo [ri] deu

[mulher] aí a gente não quer deixar o maculelê morrer

[DN] não, não pode deixar

[m] porque lá em Recife, tá morrendo. Aí a gente tá aqui, buscando

[DN] ei, pega aí o galo, Zé. Venha cá, venha. Corra! Corra fia, venha ver vovó. Corra, meu amor

[G] ô meu deus do céu

[DN] Venha, gostosa. Venha ficar aqui mais mainha, venha

[G] eu vou tirar uma foto da senhora, viu, Dona Nicinha?

[DN] sim. Venha cá, minha linda maravilhosa

[G] pode vir, venha

[B] venha, meu amor. Pode vir

[DN] venha. Então vá ficar mais mainha aí, vá

[m] venha, que ela... É mentira

[DN] porque ela gosta de conversar. Venha Nêgo, tomar seu café, meu filho. Tá aqui. Vai, entra aqui. Olhe, esse daí é o pai de dezesseis mulher, tudo de quinze, catorze anos, por isso que é o pai. Ele que fez o grupo mais Luciana sobre o samba, escreveu a gente. Fez as Mulheres Sambadeiras, foi esse daí. Esse daí que é responsável. Então, ele é meu pai e Luciana é nossa mãe. Viaja com a gente. Tá parado, porque esse negócio né? Mas vai passar, a gente tá fazendo os nossos

negocinho. Vá meu filho, vá tomar seu café. Fecha o portão, fecha o carro. Vá, meu filho bonito, vá. Vá. Eu sei, eu sei, tá em diligência

[Raiane] já tá filmando

[G] já?

[DN] ah meu deus do céu

[G] vai bater a palminha?

[R] vou não, que eu só liguei essa

[G] Dona Nicinha

[DN] hein, meu amor

[G] eu queria lhe pedir. Primeiro, lhe agradecer de coração, por a senhora falar com a gente

[DN] certo

[G] depois dizer qual é o objetivo desse projeto, que é a gente registrar o maculelê aqui, é, em vídeo, pra poder levar isso. Deixar isso pro mundo também saber da verdadeira. É a verdadeira história do maculelê, como dizem, contada por quem fez o maculelê né? Por quem viveu o maculelê. Então a senhora é muito importante pra esse projeto. É... A gente queria saber da senhora quem é a senhora

[DN] eu me chamo

[G] desculpe. E a sua relação com o maculelê, quando a senhora viu a primeira vez, como a senhora viveu o maculelê, isso...

[DN] olhe... Eu sou Maria Eunice Martinus, tenho setenta e um ano, mas eu sou conhecida por Nicinha do Samba. Como do Brasil, e como fora do Brasil. Então, o maculelê, eu conheci Mestre Popó, porque eu queria que você fosse na casa da... Da esposa de Popó. Da filha de Popó, entendeu? Que tem família, Popó tem família. Então, Popó apareceu... Professora Zilda Paim, no colégio Prado Valadares, que era diretora do Prado Valadares, fez com as crianças, no colégio, maculelê, samba de roda, lindo amor. E aí, isso aí foi isso em 65 pra 66, tá bom? E eu morava por ali, e eu sempre gostei da folia, eu caí dentro também. Viajei várias vezes. Professora... Professora Maria Mutti foi discípula de Popó, foi aluna de Popó. Ela também era diretora do Teodoro Sampaio, no ginásio. Ela também formou um grupo. E por sinal,

Vavá primeiro, Jorge Mão de Cera, Zé de obra... Só tem primeiro vivo hoje, começou dar aula. Quando foi em 78, professora Maria Mutti “Vavá, faz um grupo”. Vavá formou um grupo, só de criança, em 78. Ela deu os instrumentos, ela deu as roupas das crianças. Olha, as crianças, só era criança. E meu filho tinha quatro anos na época, Valmir, que é filho de Vavá e tinha dois: Gueguel e Valmir. Mas Gueguel faleceu, ficou Valmir. Nós fizemos maculelê. Minha filha, só dava nós. E eu pra fazer, pra pular maculelê. E com, e eu e Vavá. E ele era canhoto, viu filha? Só dava eu e ele, só dava eu e ele. Era barravento, era o papel do bêbo. Quem fazia era Nicinha, viu? Porque eu jogava capoeira, eu pulava maculelê, eu sambava, gostava de um samba de caboclo. Eu gosto de tudo, viu nega? Cada qual, com o meu negocinho, amasso meu barro, teiteiteitei e fica boa, viu minha negona? E o maculelê é uma peça principal da gente. Maculelê. Tem quatro toques o maculelê. Não é todo mundo que sabe tocar maculelê. Não é todo mundo que sabe tocar maculelê. Congo é congo, barravento é barravento, ijexá é ijexá, ainda tem o Jejo, pra tocar. É quatro toque, minha filha. Não é todo mundo que sabe. Porque nêgo toca congo como ijexá. Não. Não é todo mundo não, porque a grima atrapalha o tocador. Não é todo mundo que sabe tocar, e também não sabe dançar. Esse negócio de maculelê de facão, esse negócio de pula pra lá, pula pra cá, não. Tem que ter o ritmo, a perna em cruzada e a grima trabalhando. E olhe, tem que ficar todo mundo com a grima aqui olhe, porque o puxador tá lá. Se um quer me pegar aqui, se eu tiver com a grima coisada, pode arrumar minha testa e quebrar. Tem que ter respeito. Hoje quer, nego quer dançar arrocha que você fosse maculelê. Não. Maculelê é maculelê, não é maculelá, viu? Então, eu aprendi. Aprendi sim, porque Vavá, o pai de meus filhos. Não foi o pai de meus filhos, não foi um companheiro pra mim, foi um grande professor pra mim, ele. Que hoje eu tô na cultura, agradeço a Deus, professora Maria Mutti e a Vavá, porque Vavá. Ela fez “Vavá, vamos fazer assim: você fica com o maculelê, e Nicinha fica com o samba”. Deu para entender? Então, aquela mulher me ajudou muito e me ajuda até hoje. Ela é minha amiga particular. Uma amiga, tá tendo agora, e ela gosta dos negócio dela tudo certinho. Não venha fazer jalapa por batata, que ela não aceita. Ela gosta tudo dela certo, e ela conhece. Não tem uma pessoa aqui pra conhecer cultura melhor de que professora Maria Mutti. Então, aquela mulher, nós tem que tirar o chapéu pra aquela mulher. Nós tem que respeitar viu, porque a mulher é a mulher! É a cara da gente [ri] [fim do áudio 1]

[G] como é que vocês se vestiam?

[DN] minha filha, pelo amor de Deus, vou lhe contar. A gente dançava o maculelê de calça de pescador, aquelas calça branca. Nós usava era o singuê, não usava nem camisa, porque as camisas daqui. As camisa daqui, que nós usava, a prefeitura dava as camisa a nós com o nome da prefeitura bem na frente ou então nas costas. Ou então o nome do prefeito. Ah, Maria Mutti tirou. Maria Mutti tirou isso, entendeu? E pra fazer samba, minha filha, eu não tinha roupa pra vestir naquela época, quanto mais fazer o samba. Você sabe, a primeira apresentação que meu grupo deu, Nicinha a raiz de Santo Amaro, sabe com o quê? Maria Bethania, Marrom, Ana Carolina, Daniela. Na Praça da Purificação, no, no palco municipal. O que é que eu vou fazer, pelo amor de Jesus Cristo? Eu botei a mão na cabeça. Cadê a roupa que nós tinha pra se apresentar? Porque a gente sambava assim, acabava o maculelê, então a gente fazia o samba. Então, todo mundo sambava com aquela roupa. Que ela a festa da gente aqui, do maculelê, era dois de fevereiro e treze de maio, bem perto do mercado. Dia dois de fevereiro, dia da procissão. Então a gente fazia o maculelê, fazia o samba. Aí é meu filho, aí. O Valmir. Ô filho, vista uma camisa faça o favor. Vista uma camisa e venha aqui, viu? Aí, o que é que nós fazia? Nós sambava com a roupa do, do samba da gente. Nós sambava com essa roupa. E aí eu disse... Eu fiquei louca. Professora Maria Mutti arrumou essa apresentação pra mim, eu fiquei louca. Como é que vai se apresentar? Cadê a roupa que nós tem? Qual é a roupa que nós temos, viu? Qual é a roupa que nós temos? Aí, qual é a roupa que nós temos, pra se apresentar? Aí, qual é a roupa que nós tinha? Aí eu peguei as roupas das mães de santo emprestada, deu para entender? De Romilda, de minha cumadi Edinha, de mãe, de Bandaquenu, de mãe Belinha, de Dá Caiá. Aí nós foi pegando as roupa, que nós não tinha roupa. Não tinha roupa pra a gente se apresentar. Não tinha roupa para nós se apresentar. Então minha filha, então isso aí colou. Então às vezes eu quero trocar minha roupa, eu quero trocar minha roupa pra sambar, que é muita roupa, o calor. Eu quero trocar, mas eu não posso mais. Não posso, que meu figurino é esse mesmo. E qual é a roupa que nós tinha, pelo amor de deus? Qual é o sapato que a gente tinha? Ah menina, me deixa pelo amor de Deus. Tudo cheio de lama. Ah, minha irmã... eu nasci foi em cama de vara, minha filha. Trabalhei muito para criar meus filhos, catei muito goiaba, catei muita piaba. Lavei no rio Subaé, dava os meus filhos no rio Subaé, viu? A gente trabalhava,

trabalhava. A gente era feliz, como até hoje eu sou feliz. Porque eu sou humilde, eu não gosto de nada... Ó, não vinha de sapato alto, que eu tiro, eu tiro o salto. Eu gosto de chinelo, sou pé no massapé, viu filha? E também não vou mudar nunca. Não vou mudar nunca, eu sou essa e essa mesmo. Eu não vou comer sardinha pra arrotar pescada, entendeu? Então, eu sou assim. Conhecida, muito procurada, graças a Deus. Tenho um filho, tá... Tá parado, o povo tá parado, mas Nicinha não tá parado, graças a Deus. Nicinha não tá parada. Nicinha e os amigos, minhas amigas... Não daqui da minha cidade, só professora Maria Mutti, essa que passou agora, Luciana, Elaine, que me ajuda. Faço minhas live, pra fazer cesta, pra dar ao meu grupo, entendeu? É meu povo, que vem da Alemanha, dos Estados Unidos, da França, da Itália. É o meu povo que manda. De São Paulo, Rio, porque os daqui não ajuda ninguém. Bom, mas é isso mesmo. Mas eu tenho também um povo de fora. Eu tô com um grupo de americanos aí, que veio a semana passada, almoçou aqui, tudo direitinho. Agora, pra semana, vem pra eu dar uma aula. Eu vou dar uma aula. Não quero muita gente, mas eu dou. Eu dou. Não tem agonia comigo não. Ah, eu dou, eu dou. Aí, esse agora, eu não vou dar. Eu não vou dar, seis. Agora, Natal. Eu já pensei diferente, vou dar brinquedo às crianças. Já fui em Feira de Santana. Aqui, tá aqui. Três saco desse tamanho, pra dar. Vou fazer a festa. E assim, professora Maria Mutti é uma pessoa que nunca fechou nem porta nem janela pra mim. Sempre me apoiou, sempre me... Eu respeito, ela também me respeita e sempre. É uma pessoa, porque ela é que devia ser a secretária de cultura de Santo Amaro, era a professora. Conhece a história de Santo Amaro de norte a sul, de leste a oeste

[B] Dona Nicinha, eu posso fazer uma pergunta?

[DN] sim, minha filha

[B] tem gente que diz que o maculelê é dança, tem gente que diz que o maculelê é luta. Pra senhora, o que é que o maculelê é?

[DN] olhe, pra mim é uma luta, viu filha? Em defesa, pá e pá. É a mesma coisa de capoeira, viu filha? Pra mim é, pra mim, pra mim. Agora, você sabe que os escravos, que vem da escravidão, você sabe que não era de grima, porque não podia. Nem de facão. Como é que... Como é que os escravos tinham facão pra jogar maculelê? Por que, como é que podia? Não podia, não era filha? Então, pra mim... Pra mim, é uma, é uma... Uma defesa. Porque se você vem, é o puxador, eu tô aqui com duas grima. Se eu facilitar, o que é que você faz? Você, puxador? Vai me quebrar, vai me

quebrar meu rosto. Vai quebrar minha cabeça, você... Porque você facilitou. Abrir só o pau da grima, nego coisa. E é biriba, por isso que sai esse som forte. Então, você tem que ficar com sua, sua grima aqui, olhe. Cruzada, viu? É biriba. Você pega a biriba, assa ela no fogo

[B] pra tratar é?

[DN] ah, claro. Assa ela no fogo, pra depois cortar ela, na coisa certa, entendeu? Minha filha, é, é uma matemática. Porque você sabe, tudo é uma matemática. Tudo é o saber, viu? Tudo é o saber, é... Você sabe que tem gente que não sabe nem assinar o nome, mas é, graças a Deus, é um violeiro de primeira. É um tocador de atabaque de primeira, é um pandeirista de primeiro. É um cantador de chula de primeira, entendeu? Você fica admirado, por que você tá... Aqui, em Santo Amaro, é a raiz. Aqui em Santo Amaro é a raiz, gente. É a raiz. É a raiz. Não é só capoeira não. Aqui nós temos tudo: puxada de rede, lindo amor, como é que diz? Maculelê, capoeira, samba, afroxé. Você precisa conhecer aqui. Hoje não, porque hoje tá o luxo todo. O bembé do mercado. É uma belezura, menina. Esse ano parou, não tem nada né, fazer o quê? Nada, né? Vamos, vamos pedir a Deus. Pedir a Deus e vida e saúde, e que essa doença vá... Se ela veio da China, ela volte pra lá, porque aqui não encontra... Aqui não tem lugar não, pra ela não. Aqui, aqui é estreito. Aqui somos estreito, nós temos. Nós somos abençoados por Senhor Santo Amaro da Purificação, então. Esse ano quem vai governar é Oxum, então ela vai levar é tudo que for mal

[G] Ora Yêyê

[DN] ave Maria. As águas do mar salgado que leve essa doença pros inferno, que eu não aguento mais não.

[G] axé!

[DN] e olhe, eu saio, minha filha. Não tem negócio de mamãe ficar na frente, que eu vou ficar com depressão. É... Uso meu álcool gel, uso minha máscara e acabou a história. Não pode ter, não pode beijar, não pode abraçar, porque há muito tempo que eu não tenho abraçado e beijado, agora que eu não vou me abraçar e nem beijar né? Pronto, tá bom. O que mais?

[G] Dona Nicinha

[DN] hein meu amor?

[G] qual seria, um recado? A senhora teria um recado pra deixar, pra essas pessoas que, que amam maculelê, ou aquelas que deixaram de fazer porque a religião, a senhora sabe que é uma coisa muito... A senhora acha que... Primeiro, a senhora acha que tem relação entre o maculelê e a religiosidade? Primeira coisa. E depois, qual é o recado que a senhora deixaria pra o maculelê? Pra essa continuidade, pra prosperar, dentro dessa perspectiva assim, da, da divulgação do maculelê

[DN] olhe, você sabe que o maculelê, todo mundo fala, é uma religião, pros caboclo. Porque tem muita música no maculelê que é de caboclo. Muita música que tem, tem barravento pra caboclo, tem congo, é caboclo, entendeu? É muita coisa. E tem uma coisa, filha: não pensa em fazer o maculelê, você pegar um mói de grima, entendeu? Dois atabaque, porque é dois atabaque e um agogô. Você tem a Salva. Depois da salva, você tira o barravento. Depois do barravento, você vai no congo. Depois do congo, você vai no ijexá, que você quiser. Se não quiser, vai no Jejo. E não é todo mundo que sabe, não sabe tocar Jejo não, viu? Nêgo toca ijexá como Jejo, não. E se tocar mal tocado, eu falo: “tá mais tocado” e acabou a história. Não quero nem saber, que a viúva tem dinheiro. É... Entendeu? Então, eu quero saber sim. Quero tocado, cantado. Eu quero cantoria e quero tocária, e dançaria pra ver. Porque hoje em dia tá de moda. Você pegou o menino de primeira classe, quem é? Que foi Tampinha. Ali, aquele Valmir ali, foi criado. Eu tenho, eu tenho o DVD. Ele desse tamanho, tocando atabaque. Eu tenho, porque o... O pai daquele lá, o avô daquele menino era o meu cunhado e meu, e meu compadre, Vivi, entendeu? Zezinho. Zé de obra, tocava, pulava um maculelê de, de você... Esse Jorge Mão de Cera. Ah, pelo amor de Deus. Já teve muita gente boa pra tocar. Hoje, hoje eu vou na roda de capoeira. Rapaz, eu fico assim, olhando. Você, no meio de vinte, você tira quatro ou cinco, que sabe pular. Porque a pancada é dura, a pancada é dura, viu? Porque é pra jogar. Tem um, Jorginho, um que mora aí no, no Pilar, que ele também tem um grupo né? Aí, ele pula o maculelê pra ninguém botar defeito. Agora, vou dizer a você, não tá pulando mais, por quê? Chega pra idade, então fica os novos. Porque o que eu já fiz, dez anos atrás, vou fazer agora? Não. Não, não, não, não. Mas, meu filho, se eu ver um negócio chamando, eu vou aí viu filha? Mas eu vou mesmo. Eu vou. Esse menino aí, meu, pra pular o maculelê, não tem igual não. Pula um maculelê pra ninguém botar defeito, entendeu? E tem muitas meninas aí, bom de se

aproveitar. Então eu achava assim, é como o samba, como a capoeira: não deixa morrer não, gente. Pelo amor de Deus, continua. Porque isso, pra nós, é uma vitória. Então os meninos novos, pelo amor de Jesus Cristo, não deixa, não deixe maculelê, não deixe capoeira, não deixe samba, puxada de rede, nego fugido, as caretas. Tudo faz parte da gente, tudo é uma família, gente. É uma família. Então ninguém sabe, o sábio é Deus. O sábio só é Deus. O sábio só é Deus. Então, eu acho assim, pra mim, que a vida tem que continuar e a cultura não pode morrer. Porque aí vai passando de pai pra filho, de filho pra mais filho, mais neto, bisneto, bisneto. Tem que ir, como é que diz? Tem que. Assim, porque eu, meu samba tá indo em quatro geração, viu nega? Eu, meus filhos, meus netos, e agora já tô com bisneto, minha filha. Então, são quatro geração. Então, isso aí, ele já tá na segunda geração, já tá com os filhos dele. Amanhã, depois que os filhos dele casar e tiver filho, já é a terceira geração. Ninguém... Ninguém nasceu com setenta anos, né filha? Então, pra mim, eu não tenho setenta e um, porque eu vou fazer ainda né? Quinze, eu não posso fazer setenta e um [ri]. Então, a vida é boa e maravilhosa. Então, vocês, eu estou muito satisfeita de vocês. Vocês, que vieram do Recife, tá interessado, e o povo daqui de Santo Amaro, da terra, não se interessa. Você conta de ponta de dedo quem se interessa, que não interessa, entendeu? Quer dizer, Macaco, Adó, Jorginho. Tem um pessoal da, da Rua da Linha, que é a viúva de seu Valfrido Vieira de Jesus, Vavá, aí da rua da linha né? A viúva tem maculelê, mas acontece... não é pelo maculelê, é teu conhecimento de maculelê. Eu sou muito amiga de Emília Biancardi, eu sou amiguíssima dela, entendeu? Eu mais Vavá fazia, dava um show, filha. Dava um show! Dava um show, um show, show, pergunte a... Eu acho que a professora Maria Mutti falou sobre isso, entendeu? Então, a gente quando nasce pra fazer aquela coisa, faz com perfeição. Agora, tem gente que quer tentar fazer. Não adianta que não dá certo. Agulha, você vai costurar, vai alinhar, só sai... vai costurar miudinho, só sai alinhavo, entendeu? Então ela é cultura. Então eu tô muito satisfeita, e obrigada pra vocês. Deus que lhe abençoe, Senhor do Bonfim, Nossa Senhora da Purificação, Senhor Santo Amaro, que cubra vocês com o manto dele, que livre tudo que for mal viu? Hoje, pelo dia, que dia é hoje? É dia de Ogum, que as estrada se abra pra vocês viu? Que abram, as linhas se abra, que ele que é o dono da estrada, que se abra. E eu tô muito satisfeita de vocês vim de longe, pra ter esse conhecimento do maculelê, é porque é sinal que você não quer deixar morrer. Então

você quer continuar. Então, pra mim, parabéns. Parabéns, muito obrigado, muito axé pra vocês, tá bom?

[G] ah, que lindeza. Muito obrigada, Dona Nicinha

[DN] agora, minha filha, se não sair de seu gosto, vai desculpando viu?

[G] não tem como não sair do nosso gosto, Dona Nicinha, tá maravilhoso.

[B] tá lindo

[G] E no final a senhora ainda avançou a gente, no nosso trabalho. Então, obrigada Mestre Macaco, por trazer a gente até aqui. Obrigada, Dona Nicinha

[Mestre Macaco] procurar os mais velhos, os novos ainda tão aprendendo, né? [ri]

[DN] porque, menino, eu vou dizer. É muita gente que vem aqui me procurar. É muita gente. É a mesma, como aquele velhinho ali, olhe, mestre Felipe. É muita gente que vem procurar nós. A gente não é, porque eu... Vou dizer a você, eu, eu saí da escola com onze anos de idade pra trabalhar, pra ajudar minha mãe. Eu estudei, naquela época, até o terceiro ano. Entendeu, mamãe? Não tenho formatura, não tenho nada. Mas graças a Deus, o que Deus me deu, tô levando. E eu sei quem é estudado, que tem tanto, tanto diploma na parede, engavetado, no cofre, tá virando. O cupim tá comendo, e Nicinha só, só voando [ri]

[MM] eu queria pedir licença pras amiga aqui. A senhora poderia, assim, cantar uma música só? A que mais te emociona no maculelê? Mesmo sem instrumento, só pra gente... Timbre de voz, o ritmo, a entoada

[DN] “ô chuta a bola, Popó/ eu não sei chutar/ ô chuta a bola, Popó/ pegue na bola, venha me ensinar” [ri] Abeô/ A bêcê quê, ô babá/ a bêcê que mêmê quê, ô babá/ A bê ô...” Aí é o Jejo, minha filha. “De laiá, de loiô/ Saravá, soromi, sorodô/ Ô sarafun, soromi, sorodô/ Ô sarava, soromi, sorodô/ Ôôôô”

[G] obrigada, mestre. É tanta coisa, que a gente até acaba esquecendo de pedir

[DN] minha filha, olhe. Eu, antigamente, eu ainda cantava um pouquinho, mas depois que eu fiz porque eu fiz... Essa parte corta viu?

ANEXO D – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE FELIPE

Duração da entrevista: 30 min

[Raiane] bom, já tá gravando ali, visse?

[Gaby] tá

[R] eu vou botar a outra, mas tá... Tu quer sentar aqui não? Acho melhor

[G] é?

[R] hunrum

[G] é, por causa do olhar dele, né?

[R] é, eu vou ajeitar

[G] bom, eu só vou me ajeitar aqui, pra tu poder saber mais ou menos da onde

[MF] mas naquela época você não tava forte assim não, né?

[G] tava não, mestre, tava não

[MF] tá mais forte, mais forte agora

[G] tava não. Agora eu tô forte não, eu tô gordinha mesmo. O senhor não se acanhe de dizer não, que é assim mesmo. [ri] Naquela época, eu tinha filhas?

[MF] Oi

[alguém fora] tá ocupado é? Então deixa

[MF] tô, tô.

[G] eu tinha. Eu tinha minhas filhas, mas elas eram pequenas ainda. que eu tenho duas meninas gêmeas

[MF] você?

[G] eu tenho, duas meninas gêmeas. Naquela época eu já tinha, mas elas eram pequenininhas, e o tempo passou, a pessoa na pandemia né?

[MF] é...

[G] sabe como é, né? [ri] ganha alguns quilos. Faz parte. E eu não estou mais no São Salomão. Eu sou muito amiga do Mestre Mago, somos muito próximos, mas eu não faço parte do grupo mais. Eu fazia parte do grupo naquela época

[MF] isso, isso

[G] porque eu fui pra capoeira angola, e lá ele faz angola e faz regional. E eu queria me dedicar mais à capoeira angola

[MF] angola

[G] aí eu escolhi um outro caminho, mas somos muito amigos. Muito amigos. Eu entrei pela porta da frente e saí pela porta da frente também. Acho que isso é importante.

[MF] é bom

[G] né? A gente faz coisa juntos, sempre conversamos. Eu gosto muito do Mago, ele é um grande amigo, o Mestre Mago. Especialmente porque levou o senhor lá, né?

[MF] pois é [ri]

[G] [ri] ele leva muita gente lá né? Assim, importante

[R] tá tudo certo, viu?

[G] tá? Pronto Mestre, então, pra gente também não tomar muito seu tempo, vamo começar. Pedindo pro senhor falar sobre o seu nome, quem é o senhor, um pouquinho da sua história na capoeira aqui em Santo Amaro, e no mundo né? Que agora o senhor não é só de Santo Amaro, é do mundo todo. Aí eu queria que o senhor se apresentasse e falasse um pouquinho sobre o senhor

[MF] pode começar?

[R] pode

[MF] meu nome é Felipe Santiago, conhecido como Mestre Felipe. Filho, sou nascido e criado aqui de Santo Amaro. E comecei a capoeira desde garoto, que eu era fã da capoeira. Mas quando eu vim começar a capoeira, já foi com dezoito anos já. Bem garoto, eu parava o finado Popó, Popó do Maculelê, tava ensinando os meninos, que era o maestro do maculelê e um grande mestre também, um grande capoeirista. Era um dos melhores. Foi do tempo de Cordão de Ouro e outros mais. Mas ele me convidava, mas eu todo vergonhento, todo tímido, eu... Até os dezoito

anos eu dei uns treinos, com o rapaz aqui, é um mestre também, trabalho lindo. Bom angoleiro. Aí parei, que aí já não tinha mais pai nem mãe, trabalhava em Salvador, vinha no final de semana, aí eu parei. Aos vinte anos eu comecei, com Vivi de Popó, o filho desse Popó do Maculelê. Comecei, e aí fui à frente, é. Então foi saindo aquele, aquele mais velho. Quando ele morreu, o Vivi, ele já me deixou já, o capoeirista já né?

[R] deixa só eu ajeitar essa blusa aqui, Mestre, que tá pra fora. Pronto. Desculpa.

[MF] já me deixou já o capoeirista já, aí eu... Já foi na época que o povo já tava começando a criar academia, que aqui não tinha academia. Muitos lugares, tudo já tinha academia, Salvador, Rio, mas aqui não tinha, então... Não se tratava Mestre Popó, Mestre não sei quem, não. Era Popó, era não sei quem. Capoeirista bom, capoeirista bom, tratava assim, mas sempre tendo respeito como um mestre, né? E assim, depois da nova remessa foi que, foi. O primeiro que criou academia, que foi Amará. Depois, Amará saiu, trabalhava na Leste, foi mudado, acabou. Aí Ferreirinha foi o segundo, Carcará o terceiro, e aí foi criando. Macaco, e... Mas todos eles, ao criar academia, sempre me procurava. Eu dava boa, boas opinião, dava força. O que eu sabia, eu ensinava. E aí eles foram. A turma ficava “Mestre, e por que não cria um grupo rapaz?”, mas eu não tinha tempo. Quando eu passei a ter tempo, que eu troquei de fábrica, aí vinha pra casa todos os dias. Mas aí foi quando eu tive um acidente, quebrei o fêmur. Que até hoje eu tenho platina aqui dentro. Aí eu também me quietei. Depois da recuperação, eu continuei jogando capoeira, mas não quis mais a responsabilidade de... Aí comecei vivendo assim, no meio da turma. Ia a todas academia, eu ia. Era bem recebido, bem respeitado, bem... Se visse qualquer coisa de errado, eu tinha o direito de falar. Eu chamava atenção, chamava particular e tal, e conversava e tal. E se fosse de um aluno que eu visse, chama ele, o mestre e conversava também, e falava. Se ele não tivesse no momento, ele tivesse dado uma saída, eu chamava o camarada particular também, conversava, e assim fui vivendo. Aí não tinha conhecimento por fora, só mesmo aqui dentro de Santo Amaro. Aí já depois de maduro já foi que o povo começaram vindo pra os eventos dele, aí me via, gostavam de mim e tal. Quando fazia evento, aí me convidavam. Aí ia eu, Macaco e tal. Comecei saindo aqui pra fora, pro lado norte, Serrinha, Cansanção, Minas Gerais, os interiores e tal. E daí, eu já passei a receber convite já direto, já vinha os convite pra mim. E aí eu passei a conhecer São Paulo, Rio, Rio

Grande do Sul, Santa Catarina, é, Espírito Santo, Belo Horizonte, Recife e outras mais. Assim, de capital e interiores. E assim, comer bobó, do, de chegar, de sair, né? Nunca fui de, de falar, nunca tive um preparo bom pra, pra falar. Mas sempre, mesmo assim, falava até quanto eu podia. E aí entrei na, no coração do povo. O povo também pelo meu coração e fiquei... Aí passei a ir pra Salvador também. E pro pessoal de Salvador, tinha que aquele negócio lá com o pessoal de Santo Amaro, que era um interior e tal. Mas depois que eu comecei ir pra lá e todo mundo ficou meu amigo, todo mundo me abraçaram. E assim eu tô vivendo até hoje na, dentro da capoeira. Amo a capoeira, gosto. É... Uma, é uma distração muito boa pra gente, pra quem gosta, ela ajuda. E assim tô tocando [ri]

[G] mestre, e o senhor, nessa época que o senhor começou com o mestre, com Vivi né?

[MF] Vivi

[G] ele fazia maculelê?

[MF] fazia, junto com o pai dele

[G] o senhor viu muito maculelê? O senhor chegou a fazer maculelê também?

[MF] não cheguei a fazer, mas eu apreciava

[G] pro senhor, é uma luta ou uma dança?

[MF] hum?

[G] o maculelê é uma luta ou uma dança, pro senhor?

[MF] maculelê... É mais uma dança né? Porque eu via o Popó aplicar ele ou mesmo até nem ensaio e como nas festas aqui, que era as festas preferida, e ele apresentava. No treze de maio e nas festa da, da Purificação, em dois de fevereiro. Aí tem a novena, tem a missa, tem a procissão, tem... Então tinha que ter a capoeira e o maculelê na praça, né? Às vezes eu via eles... Na época que eu comecei a, a apreciar, eles se trajava disso era o calção, aquele calção, como é, pano de saco. Saco de açúcar, saco de farinha do reino. Fazia aqueles calção no meio da perna. Corpo nu e pintado. Moía o calvão, e aí derretia o sebo, e aí fazia aquela, ficava aquele grude e passava no corpo todo, tal. E o cara já era preto, mais preto ficava. E aí, era assim. É tanto que depois que passava a festa, ele mesmo comentava que ele gastava um sabão maluco pra tirar aquela, aquele grude do corpo. É. Aí depois

mudou o sistema. Já passaram a usar a camiseta né, já não usava mais aquela pintura. E aí Popó morreu, ficou entre Vivi e Vavá, os dois filhos mais, mais velho. Aí ele foram, começaram, desenvolvendo. Aí Vivi morreu. Aí ficou Vavá. É tanto que, às vezes, a turma quando ia fazer o evento de capoeira, às vezes convidava eles pra fazer abertura das festas, eles iam, tudo. Mas na continuação, o povo foi pegando também as manhas, aprendendo devagar. Então, eles mesmo fazia a abertura, com maculelê né? E Macaco principalmente fazia abertura, com maculelê, samba de roda, puxada de rede, entre outras coisas. Mas assim ele fazia, ele mesmo fazia. Fazia não, faz até hoje.

[B] ô Mestre, e era muito diferente o maculelê lá de Vivi, que você viu no início, com o maculelê de agora?

[MF] não, quer dizer... Era a mesma, a mesma coisa que eles aqui apresenta. É a mesma coisa do, do velho Popó. Agora, aí por fora, é que eu já vi diferente. Maculelê de facão, é, as danças diferente, e... Bota os pares da roda um com o outro, tal, trocando de pau, duas mãos. Esse, essa maneira não existia aqui. Era um tipo só: a roda e o marcador, ia tirando de um a um, chamando pra roda pra executar o maculelê. E aqui até hoje é do mesmo, do mesmo jeito

[G] Mestre, e o senhor lembra de ter visto alguma mulher nessa época, fazendo maculelê?

[MF] hum?

[G] tinha mulher? Nessa época que o senhor viu. Viu e viveu, com o mestre Vivi e Vavá, o senhor via mulher fazendo maculelê?

[MF] não. No tempo de Popó, não tinha. Só era homem. Agora depois, os meninos já começaram a botar a mulher também. E executam direitinho

[G] a gente tenta. O senhor lembra como era a bateria? Os instrumentos? O senhor tem memória de como, do que era formado? A bateria? Os instrumentos. É porque com a máscara é ruim, né? Porque a gente não vê a boca da pessoa

[MF] é, mas eu tô entendendo um pouco

[G] é horrível. Eu quero rir, pro senhor ver meu sorriso, e não tem como ver, mas... O senhor lembra disso, da bateria?

[MF] é, era o atabaque... Dois atabaques. Os cara com dois atabaques faziam, e... O ritmo, era ritmo de, de candomblé. As cantigas também. Algumas diferentes, assim, nas cantiga, mas tudo também daquele...

[G] o senhor lembra de alguma cantiga?

[MF] deixa eu ver se eu me lembro. Era aquela “sou eu, sou eu/ sou eu, maculelê, sou eu/ sou eu, sou eu/ sou eu maculelê, sou eu/ eu vim de longe, do canavial/ sou eu, sou eu/ sou eu maculelê, sou eu”. Tinha outra que “maculelê, não me mate o hõmi/ ele é meu compadre, não me mate o hõmi”, que era o... O adversário caía, né? Era muito boa né? Uma vez eu cheguei acompanhar, mas não pratiquei não. Porque eu já estava com Vivi, já era aluno. E teve o convite pra ir pra Salvador, uma festa que teve em Salvador. Então foi o maculelê daqui de Santo Amaro, de Piri-piri pra Salvador, foi a, foi afoxé, as baianas. E a capoeira foi de lá mesmo, de Salvador. Aí me convidaram, eu fui, acompanhei, mas não participei né, de trabalho não. Que nunca tive mesmo assim ó, fanatismo pelo maculelê, gosto de ver. Uma vez, foi quando a professora Zilda tomou a frente. Que Vavá tinha fracassado um pouquinho, no maculelê, ela pegou e criou. Pegou o rapaz aqui, que era, botou como instrutor, e ela... A gente fez um, uma viagem que eu participei, que ela fez, pro lado de Maragogi, parece. Praia de Maragogi. E aí levou o maculelê e a capoeira. Aí, lá, na hora que eu saí da roda da capoeira, dei uma volta assim, e aí fui lá na roda do maculelê. Aí eu saí, mas saí. Tava um pouco nervoso, tinha cantado, tava na roda. Aí saí, fui logo na farmácia tomar um calmante pra. E daí eu fui olhar o maculelê. Aí chegou lá, deu vontade de fazer uma graça. Aí eu tomei a grana na mão do menino, e quando eu instalei em cima, o cara correu dentro. Aí tá, tá, deu duas batidas, aí eu caio fora. Só por brincadeira mesmo. Mas não continuei não. E nunca tive mesmo, assim, aquela coisa pelo maculelê não.

[B] ô mestre, é... E a gente conversou com um pessoal aqui que diz capoeira é capoeira, maculelê é maculelê. Como é que você sente isso? Capoeira, maculelê, essa relação. Tem relação? Não tem? Como é que é isso, entre a capoeira e o maculelê?

[MF] não, a união sempre tiveram né? Mas... Eu tiro assim, que a relação da capoeira era uma, a de maculelê era outra, né? E... E por quê? Embora não disse foi bem, o tipo da palavra que você falou, mas que a... O ritmo do maculelê, era um. As cantigas do maculelê, é uma. A cantiga da capoeira é outra, e o ritmo da capoeira

também é outro né? Agora assim, que às vezes... Tinha, a maioria do maculelê, tudo era capoeirista. Que era tudo dominado pelo, um mestre só, não é? Ele treinava o maculelê e treinava capoeira também, com a mesma turma, entendeu? Mas a relação era boa

[G] o senhor decifrou muito bem a pergunta dela.

[MF] hein?

[G] o senhor não disse que não decifrou o que ela perguntou, mas decifrou certinho

[MF] foi?

[G] foi. Foi direitinho o que ela perguntou [ri] Mestre, o senhor acha que o maculelê é, então, uma manifestação importante, o senhor acha? No sentido de, importante no sentido dela continuar. Como é que o senhor pensa isso? Porque o maculelê, ele tá se acabando em alguns lugares. Os grupos de capoeira regional preservaram o maculelê. Mas lá em Recife, quase não se faz mais. Quem faz mais é o Mago, é... Tem um mestre lá, que é o Mestre Pintado, que faz... Alguns poucos grupos, mas a maioria não faz. Porque muitos ficaram evangélicos e, às vezes não tem permissão da igreja pra fazer, então parou.

[MF] hum

[G] aí eu queria saber assim, o senhor teria uma mensagem pra deixar sobre isso? O senhor acha que é certo, que não se faça mais? O quê que o senhor pensa com relação a isso?

[MF] ao maculelê?

[G] ao maculelê... Assim, nesse universo também da capoeira né, deve... Vá, me diga aí...

[MF] eu acho que deve... Deve continuar o maculelê, ele é um, um esporte tradicional também, né? Aí, como dizem os mais velhos, foi trazido também pelo... Pelos negros. A dança do maculelê, esse esporte maculelê. Então eu acho que não deve acabar, é tradicional. E a capoeira também. A capoeira ainda é pior, é. Tanto que a capoeira Angola, ela teve uma época que quase morre. Depois que criou a Regional, que a Regional ficou forte, ela quase morre. Então... Mas os angoleiros botaram o pé em cima, e suspendeu ela de novo, né? Aqui ficou. Ficou fraca, né? Mas mesmo assim, se distrai com ela. Até a turma, alguns da regional. Aí não é

angoleiro. Maravilha, dá uns passos também, de Angola. Aí vai na roda de Angola e também vai, mas... Eu acho que não pode deixar morrer de tudo, porque foi a primeira que... Que apareceu. A primeira que foi nascida, foi a Angola. É tanto que aqui, na época, não se tratava ah, vamo fazer uma capoeira Angola. Não. Vamo fazer uma capoeira, fazer uma roda de capoeira, entendeu? Porque só existia ela. Agora, depois que entrou a regional, aí já teve o destaque já. Então, eu acho no caso de acabar, antes a Regional de que Angola né? Mas o povo não vai na, não vai na qualidade, vai na quantidade né? [ri]

[G] então, tem alguma coisa? O senhor gostaria de acrescentar alguma coisa, Mestre? O senhor quer falar mais alguma coisa sobre o maculelê que eu não perguntei?

[B] alguma coisa que você lembrou?

[MF] falei tudo que eu tinha a falar sobre o maculelê

[G] perfeito

[MF] não tenho mais nada. De resto, hoje em dia, tem Nicinha do Samba também, que faz o maculelê também. Quando Vavá morreu, ficou ela e o rapaz aqui de baixo, do Pilar, ficaram apresentando. E aí, praticamente, aquilo que eu falei, praticamente todo... Todos os grupo já faz sua abertura do evento com, com o maculelê

[G] eu acho que hoje se faz mais maculelê fora do Brasil, do que no Brasil.

[MF] que tem mais fora?

[G] eu acho

[MF] hum

[G] que se faz mais maculelê. Que não é o maculelê de Santo Amaro

[MF] é, não é original, é outra coisa

[G] não é original, mas pelo menos não deixa morrer

[MF] não deixa

[G] a gente tá tentando fazer esse trabalho pra poder... As pessoas que viram, e que fizeram esse maculelê, de Popó e de Vavá, falarem sobre ele

[MF] sim

[G] porque eu mesma aprendi o maculelê, e não é o maculelê de Santo Amaro. É aquele maculelê diferente, mas pelo menos eu ainda fazia. Eu acho que fora do Brasil tem muito, porque os grupos fazem a abertura dos eventos. E também, essa coisa da religião não chegou tão forte lá. Mas aqui no Brasil chegou muito forte. Muitos grupos que o faziam, não fazem mais. Deixaram o maculelê de lado, deixaram as grimas de lado. Isso me entristece. E foi por isso que a gente veio aqui atrás, pra poder

[MF] e se reunir, e fazer a força e... E trazer a grima do lado, do canto, pra roda novamente, né? Muito bom. Mesmo que não seja o original, mas é muito bom também

[G] ô Mestre, obrigada né? Gratidão, obrigada. É muito emocionante tá aqui com o senhor, viu? Obrigada, de coração.

[B] a gente se sente muito honrada, por o senhor ter aberto a porta da sua casa pra gente. Não tem nem como agradecer

[MF] eu agradeço a vocês também. Fico muito feliz cada vez que vem uma visita aqui, pessoal de fora principalmente. Fico muito feliz quando os amigos daqui mesmo, que às vezes vem aqui me ver, me alegra. E quando vem os de fora, mais ainda. É um prazer meu

[G] que bom

[MF] me alegra muito

[G] eu não sou mais tão de fora não, que já fui pra farmácia com o senhor. Quando a pessoa vai pra farmácia, já fica mais íntima, digo logo [ri]

[MF] pior que eu deixei a farmácia. Faz mais de dois anos que eu deixei a farmácia

[G] deixou a farmácia, né?

[MF] e não sei se vou voltar mais ainda, que eu adoeci, aí... Levei um dia internado em Salvador, e quando eu saí desse interno, magoei a coluna. E aí já tá bem melhor, o problema

ANEXO E – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE BALÃO

Duração da entrevista: 1 h 2 min

[Mestre Balão] temos o Mestre Felipe, então vocês vão ver que é outra história. E essa dimensão da capoeira deles, quando eles tavam nessa, nessa perspectiva da capoeira era... Era de uma forma muito tranquila. Mestre Medicina, ele já vem, ele não é um cara avassalador, mas o próprio jeito dele. É um cara que treina, ele tem quase setenta anos. Se vocês conhecerem Mestre Medicina, você vai dizer “pô, não é possível que esse senhor tenha setenta anos

[Gaby] total

[MB] é impossível. É impossível, praticamente, assim, dentro da parte biológica

[G] eu vi uma live dele, uma aula live dele, que é...

[MB] é demais. É impressionante. É impressionante isso. Então essa composição, o Recôncavo em si, vocês vão ter muita coisa em Santo Amaro e regiões próximas a Santo Amaro, distritais. São, São Braz... Aí a galera que tá lá vai saber mostrar mais pra vocês, e aí o... E aí, próximo a Santo Amaro, você vai ver Maragogipe, você vai ver toda aquela... Santiago do Iguape. Porque é próximo tudo, tá tudo bem próximo ali. Ali é Recôncavo Baiano, que tem um... Eu acabei de ver, tô vendo até pela segunda vez. Tem um documentário chamado Sankofa, com k. Veja esse documentário, que é fantástico. Vocês já viram?

[G] vi. Eu já vi e passou esses dias inclusive?

[MB] passou? Porque tá na Netflix, vocês podem ver na Netflix.

[G] foi, foi. Eu recebi, até...

[MB] é demais. Maurício Barros, eu até... Aí eu isso aí é o mapa da mente, legal. Demais, como que eles fizeram né? O fotógrafo, que eu esqueci o nome, e Maurício Barros. Que eu até li o livro dele que é de, a biografia do Mestre João Grande, Maurício Barros, ele... Aí você vê muita coisa do Recôncavo Baiano ali na África. Eu tava olhando assim, eu digo “porra, é Recôncavo. Isso aqui é Santiago do Iguape. Isso aqui é Maragogipe, isso aqui é Nagé, é Paraguaçu. as marisqueiras, você vê

claramente, cara. É uma coisa, e... até mesmo, não tô dizendo só que a execução do trabalho ou lazer que eles estão fazendo, mas a feição dos negros e tudo, né? que teve esse, essa vinda. Tanto que Pierre Verger tem um livro chamado Fluxo e Refluxo. você sabe que existiu, muitos que foram libertos, eles retornam para África, entendeu? E eles influenciam, através da cultura da Bahia, lá.

[G] sim

[MB] tanto que tem muitas mesquitas, na Nigéria, parecidas com igrejas daqui. Então é muito louco isso

[G] é a Rota... Rota dos Orixás é um livro que fala muito disso, dos africanos que vieram, mas que voltaram pra lá

[MB] exatamente

[G] eles têm um carnaval

[MB] tem um carnaval na Nigéria? Que massa

[G] é, eles usam....

[MB] carnaval brasileiro? Carnaval brasileiro, na Nigéria?

[G] é, a arquitetura, tem uma reprodução de... É bem louco isso

[MB] é muito... É muito legal. Então, esse papo da gente, assim, vindo puxando pro maculelê, isso tudo a gente pode costurar vendo, assim, muito essa perspectiva histórica né? Ou seja, o ressurgimento do maculelê na década de 40, através do mestre Popó. Quando foi? Aqui tem uma parte, nesse livro da professora Maria Mutti, que ele fala 42. Depois ele fala 44. Pô, é um senhor também, entendeu? Às vezes, não tava nessa de fixar data. Você pergunta para o Mestre Medicina data, ele não gosta. Tanto que a gente tá fazendo, tentando fazer um projeto lá, esse, parecido com isso aqui que a gente tá mostrando em Salvador, a gente quer fazer no Recôncavo. Esse entorno pelo Recôncavo, com pontos e tudo. Até alguns pontos de saída também, dos africanos, né? Mais ou menos, um pouco aquilo que eles fizeram, mas uma coisa muito mais, mais resumida do que o Sankofa fez. Lá, o documentário, iniciando por lá e vindo pra cá fazendo essa costura. Então, você pega. É como eu tava falando, por mais que agora você... A gente vê, que vocês vão pra Santo Amaro, pro Recôncavo, amanhã ou hoje, não sei, é, você vai ver a proximidade, não é... Não é longe. São quase noventa quilômetros, mas só que

antigamente era... E porque era, também havia, era através de embarcações. Dependia do tempo e tudo, entendeu? Fazer esse trânsito. E quando Salvador, ela é fundada em 1549. Salvador, ele fica sendo o centro político, porque o centro econômico é o Recôncavo. Onde tinha os engenhos, né? Aqui é o centro político. As coisas aconteciam aqui, no centro do poder. Mas o centro econômico é lá. Os engenhos, sua grande maioria, eles estão lá no Recôncavo. Então isso já tem uma relação de... Muitos africanos, quando eles chegam aqui, eles já são levados pra lá, diretamente. Chega naquele primeiro ponto ali, que é no Mercado Modelo. Onde vocês tão vendo esse Mercado Modelo atual, era antiga Alfândega. Ali era a Alfândega, né? É ali que já fazia todo... As negociações, não só do tráfico, mas também de mercadorias, né? Mercadorias que vinham e tinham todo... Já tinha essa parte de, de muita coisa vindo da África. De Moçambique, que é a parte oriental né, da África, esses, muitos panos vinham através daquela, daquela relação. Muitos panos, né, aquele pano mesmo, africanos, vinha dessa relação do Oriente, que Moçambique já trazia, apesar de... Eu li um livro recente, agora, que é Africanos na Cidade da Bahia. Carlos Eugênio até é... Uma das pessoas que fez essa composição foi Liberac, que é parceiro do nosso projeto também. Liberac,

[Bruna] a gente vai encontrar com ele também

[MB] esse mapa da, mapa da capoeira. Começamos com Fred. Eu comecei com Fred, depois foi fazer Eugênio, e a gente finalizou agora com Liberac, que a gente tá tentando desdobrar outras coisas com Liberac, que são esses passeios que a gente tem. Eu vou aprendendo com eles né? Que eles são pesquisador. Eles são. São historiadores, né? Eu sou... Eu sou curioso da história mesmo, que a gente tá nessa batida, é capoeirista e tá nessa batida. Então a gente vê essa relação do que aconteceu aqui em Salvador, que tava acontecendo. Não só dentro da parte política, como era a geografia da cidade, a parte social, disso tudo. E fazendo um paralelo com algumas coisas do maculelê, esse ressurgimento, a partir do mestre Popó. Porque antes, a gente só ouve falar de Barão, de Tio Ajô, de todos que são... Vocês vão ver Mestre Macaco, eles vão ter muito mais propriedade de falar do que eu. Eu sou um cara que, como eu falei pra vocês, eu tô indo pro Recôncavo, eu fico escutando as pessoas, eu leio. Tenho um relacionamento muito forte com a pessoa de Emília Biancardi. Extremamente forte, o meu relacionamento com ela. E um relacionamento legal com a professora Maria Mutti, tanto que eu tenho uma

entrevista com ela que a gente poderia ver. Uma entrevista com ela aqui, uma entrevista excelente com ela, onde ela fala muita coisa do que ela colocou aqui no livro. Então, a professora Maria Mutti, eu tenho entrevista que eu fiz no ano passado com ela

[G] essa entrevista, pode ser filmada?

[MB] essa aqui?

[G] é

[MB] Pode

[G] porque já tá aí, né? Já tem o número do patrimônio...

[MB] pode ser aqui, não tem nenhuma importância. Isso aqui não tem galho não. Isso aqui a gente vai botar até no canal que a gente tem da... O canal que a gente...

[B] se puder mandar pra gente também, qualquer coisa...

[MB] eu vou fazer o seguinte: a gente vai botar no canal, e depois a gente. Eu vou botar no canal, que a gente não botou no canal ainda. Mas a entrevista da professora Emília Biancardi já tá no canal. Tem lá, Capoeiragem com o Mestre. Anote aí, Capoeiragem com o Mestre, é o canal que... Capoeiragem com o Mestre, é um canal que a gente tem. Eu falo sempre a gente por que... Eu sou o ponta-de-lança, mas tem uma galera. Minha esposa tá, trabalha forte dentro da instituição. Alunos, parceiros, então...

[B] essa é com Emília, é, Mestre? Essa Capoeiragem com o Mestre?

[MB] não. O canal Capoeiragem com o Mestre, o que tá disponível, lá tem várias entrevistas, tem coisas. Enfim, tem um bocado de coisa. Eu leio um livro e comento sobre determinado livro, enfim...

[B] entendi

[MB] esse canal, é um canal muito, que a gente faz essa interação, entendeu? Então, quando a gente pega, tudo que... Algumas coisas que tavam acontecendo aqui em Salvador né, nesse início do século XX, com o que tava acontecendo em Santo Amaro, a gente pode fazer alguns paralelos. Primeiro paralelo que a gente pode fazer, em relação ao nascimento desses dois grandes Mestres, inicialmente, como Mestre Pastinha e o Mestre Bimba. Mestre Pastinha no final do século XIX, em

1889, e o Mestre Bimba no início do século XX, ou final do século XIX, né? Final do século XIX ainda, que é, por mais que seja 1900, ainda é século XIX. Então, Mestre Bimba, ele nasce em 1899 ou em 1900. E o Mestre Popó, pelo que se comenta, está aqui no livro da professora, ele nasceu em 1902, o Mestre Popó. Então, eles são aí, contemporâneos né? Eu não li nada que eles se conheceram, viu? Eu nunca li nada, nunca ouvi falar isso, que ele se conheceram. Então, a gente já dá pra ver que a geografia de Salvador com Recôncavo eram, realmente, realidades distantes mesmo. Por mais que, geograficamente, a gente veja que é perto, hoje em dia, mas eram realidades distantes nessa, nessa fase

[B] e a respeito disso, mestre? Só uma dúvida, porque o senhor falou sobre isso agora. Dessa relação do maculelê com a capoeira, né?

[MB] hum

[B] tem gente que fala que, enfim, que o maculelê é independente, independente da capoeira, tem gente que diz que tem associação direta com a capoeira, tem gente que diz que o... Né? Que a capoeira, a capoeira Regional, foi quem de algum modo, é, se preocupou de resguardar o maculelê, pra não deixar essa prática morrer... Como é que você sente essa relação do maculelê com a capoeira?

[MB] ó, primeiro eu vou só aqui, é, de certa forma... De certa forma, parafrasear a professora Emília Biancardi e a professora Maria Mutti: capoeira uma coisa, maculelê é outra. Elas deixam extremamente claro isso. Extremamente. Isso é bom ver, nessas duas entrevistas, elas deixam claro isso. Capoeira é capoeira, maculelê é maculelê, entendeu? São dois tipos de manifestações, que têm a mesma raiz, dentro dessa base africana, mas constituída. Por exemplo, esse vídeo da professora Emília é muito legal, que ele faz muitas abordagens, de várias pessoas, que contextualizaram também sobre a chegada do maculelê. Essa retomada no maculelê, do Mestre Popó. Mestre Popó... Você vê como são as coisas, por isso que os mestres antigos, às vezes eles ficam um pouco receosos com os pesquisadores, historiadores. É um dos motivos que eu, não quero nunca... Eu não quero nunca essa separação dos antigos, que é a grande fonte de, de riqueza. O grande patrimônio vivo, que a gente tem né? Brincadeira. Brincadeiras à parte aí, pra os meus amigos historiadores não ficar chateado comigo, fiquem não. [ri] tenho grandes amigos também, a partir de, sou filho de um grande né, o Fred Abreu, enfim... Mas o que aconteceu, é que, realmente, isso era dissociado. Você vê

claramente. E aí, tem aqui, a professora Emília pergunta pro mestre Popó, a professora Maria Mutti: é luta ou é dança? Ele “é luta”. Mestre Popó deixa claro isso, é luta. E ela comenta aqui também, nessa minha entrevista, ela deixa claro: é luta. Só que, de acordo... Aí, minha interpretação, ela mostra isso, que a luta é transvertida, ela fica camuflada dentro da, da parte da dança, entendeu? Então, parecido com capoeira. Ela deixa claro, e o Mestre Popó deixa claro isso aqui. Ela pergunta e ele responde, na lata: é luta. Nisso. E aí, vem toda uma composição de coisas, que aí a professora Emília, ela começa com... Esses livros aqui, eles se completam viu? Porque tem muita coisa que a professora Emília, ela contextualiza e que bate certinho aqui, com essa entrevista. Então, essa entrevista foi antes do Mestre Popó falecer. Se eu não me engano, foi em 68 essa entrevista aqui, e ele... Ele falece em 68 ou 69, uma coisa desse tipo. A gente pode ver aqui. Como eu tô dizendo, a gente pode pesquisar juntos aqui, até isso, essas datas, coisas mais específicas. E a professora Emília, ela coloca muitas coisas em relação a isso. Desde a parte, que como era feito o maculelê, que Mestre Popó, ele coloca aqui que ele aprendeu com os negros malês. O Mestre Popó, ele coloca aqui. Ele deixa claro que ele aprendeu com os negros malês. Aquela lembrança que ele tinha quando era jovem ele, ele vai refazer isso depois de velho, entre aspas, com trinta e poucos anos, ou trinta e tantos anos. Ele vai recuperar, ele vai pegar a lembrança que ele teve lá, do que ele fazia e ele vai fazer isso. E ele fez muita coisa conforme o que achava. Ele deixa claro isso, entendeu? Então, por exemplo, ele fala que ele pega muitas músicas de candomblé de caboclo. Ele deixa claro isso aqui. Muitas músicas que ele que compôs, entendeu? Enfim, aqui a gente pode pegar até essas músicas, contextualizar, tudo. Sobre a origem do maculelê, aí a professora Emília Biancardi vem aqui, ela é muito... Ela pegou aqui várias pessoas, historiadores, pesquisadores, notícias de jornal. Por exemplo, ela pega uma notícia aqui, de um jornal de Santo Amaro, que coloca que o maculelê, o nome maculelê, ele já aparece no final do século XIX. Tem uma coisa, que isso é interessantíssimo, essa... Aqui ó: em 1873. Ela pega o jornal O Popular, que circulava naquela cidade. O, vê aqui, ela tá se referindo ao Recôncavo Baiano. Então, fala assim: “faleceu no dia primeiro de dezembro a africana Raimunda Quitéria, com a idade de 110 anos, e que apesar da idade ainda capinava e varria o adro, o adro da igreja da Purificação, para as folias do maculelê. Então, o maculelê, o Mestre Popó, que aí isso a gente começa a costurar com outras coisas. O dia dois de fevereiro, é o dia que ele se apresentava.

E dois de fevereiro é o dia da Nossa Senhora. tanto que Iemanjá, aqui, é dois de fevereiro. e também tem essa reprodução com a Nossa Senhora, tem essa parte do sincretismo religioso. e eu só vim descobrir... aí a gente vai... por isso que quando a gente tá lá atrás, mais jovem, a gente pensa que pode tudo. aí quando a gente vai vendo, menina, por quanta coisa tem pra aprender. Eu não sei é nada, na verdade. que eu sou vim descobrir essas relações quando a gente fez uma manifestação, esse ano, que foi chamado Romaria dos Capoeiras, no dois de fevereiro. a gente e o Mestre Tonho Matéria, a gente se reuniu, na madrugada. e esse, próximo ano, possivelmente, não vai ter. pra gente fazer essa, essa Romaria dos Capoeiras, reproduzindo uma coisa que aconteceu no início do século XIX, que era a Romaria dos Jangadeiros, que saía. a gente fez uma reprodução, aí começa. aí eu começo a costurar. Pô, aí eu vi que era o dia de Nossa Senhora, o dois de fevereiro e é também Nossa Senhora da Purificação, que vocês vão ver lá. então você vê, as coisas começa a se entrelaçar. Você fala caramba, cara, como as coisas, elas vão se entrelaçando à capoeira. Fred, ele comenta uma coisa super bacana, que daí surge o tour capoeirístico né? Fred fala assim ó, a capoeira, ele fala mais da capoeira, ela tem total sintonia e associação com a história do Brasil. ela tá totalmente em paralelo, na história do Brasil, totalmente em paralelo. Óbvio, que você pega a partir de registros do final do século XVII, mas você pega muito mais no século XIX. por que você não tem, muito antes disso. Ah, tinha capoeira no quilombo. Eu, Particularmente, eu nunca vi nenhum registro, mas as evidências, óbvio que mostram que ali já era uma célula que veio, veio aparecer essa capoeira urbana. Como o maculelê. Voltando aqui ao maculelê. Maculelê, ela pega aqui, que tem história sobre o Cucumbê, que era uma luta, que era um tipo de luta de dança, que tinha essa relação com os paus. Que às vezes fala que às vezes nem tinha o pau, o cucumbê. Então, isso são suposições, isso não tem constatações. Então, por exemplo, esse livro dela, ela mostra várias coisas que você fala assim, caramba! Ainda não tem... Realmente, você não pode ter uma constatação que o maculelê surgiu disso, mas você... Têm evidências, que as pessoas estão pesquisando. Esse trabalho de vocês é fundamental pra isso né? Abrir mais. Ainda mais, dando continuidade, as mulheres no maculelê, né? Aqui eu tô vendo Maria Mutti, Emília Biancardi, Zilda Paim, e tantas outras, que tão aqui

[B] em relação a isso, mestre... Porque termina que hoje em dia a gente ainda vê muito, é, muitos grupos, é, onde, é... Seja nas apresentações, em que o grupo é todo formado por homens né? Que o maculelê é praticado somente por homens, ainda, hoje em dia, né? A gente queria saber o que é que você acha dessa, dessa questão da ausência das mulheres nesse espaço, ainda hoje, e como é que isso também se deu aí, ao longo de todo esse processo.

[MB] primeiro, mestre

[Raiane] peraí, rapidinho, antes de começar, deixa eu só dar uma palminha, pra eu sincronizar aqui, que tinha parado na câmera.

[MB] o negócio é profissional, viu?

[G] pra eu aproveitar, que eu também saber do mestre, se tu lembra... Eu queria saber sobre o teu primeiro contato com o maculelê.

[MB] tá. Mas...

[G] mas antes, tá trazendo esse contexto, da referência das professoras né, pesquisadoras, que eu acho que é fundamental, acho que vale se aproximar também, mas eu quero muito saber da tua história, assim, o Mestre Balão, lá, aos vinte e poucos, curioso né? Não sei se foi vinte e pouco que começou, mas como que o maculelê chegou na tua vida. Então tem duas coisas, as mulheres e o Mestre Balão...

[MB] Tá, mas dentro disso, assim ó... Essa parte das mulheres. É Bruna?

[B] isso

[MB] a pessoa, a professora Emília Biancardi, ela deixa aqui um capítulo exclusivo sobre isso. Mestre Popó, ele mostra que a família dele, ele... O lance de folguedo popular é muito bacana. Tem um livro, que o indico pra vocês, que é demais esse livro, de Edson Carneiro. Edson Carneiro foi um grande estudioso daqui, ele é contemporâneo de Jorge Amado, aquela galera que vem aqui, contextualizando. Tanto que Edson Carneiro, no segundo encontro que tem aqui, é, do folclore, em 1937, ele é o cara que vai botando a capoeira, muita evidência. Ele é um dos caras, Edson Carneiro, que faz isso, e, é... Toda essa questão, dessa formação... Eu me perdi um pouco, mas enfim. Toda essa questão, da formação das mulheres. Pronto, peguei de novo. Das mulheres, é a questão familiar. Porque o mestre Popó, ele

chama os familiares pra fazer o maculelê. E os familiares também não, não tá excluindo as mulheres. Tanto que ele fala aqui na entrevista, com a professora Maria Mutti, ele fala que a mulher dele fazia maculelê bem. Ele fala que, e ele cita outras. Outras mulheres também, que a gente pode aqui estudar juntos, porque eu não tenho uma lembrança dessas pessoas. Tinha sim. Agora, realmente, aí você já vê aqui, o contexto maior era masculino. Então, você vê, o contexto maior. Até mesmo nos, nas fotografias que tem. Mas tem uma coisa muito bacana, eu vou mostrar pra vocês. Essa senhora aqui, a professora Maria Mutti, nesse segundo vídeo, ela mostra que ela fez um grupo chamado Oxalá, só de mulheres de maculelê. Eu tenho fotos aqui, ela mostra aqui. Vocês precisam... Eu vou botar vocês em contato com Mandinga, pra vocês irem conversar com ela. Vocês precisam conversar com ela. E, no retorno de vocês, eu vou tentar articular alguma coisa com a professora Emília. Vou tentar, porque a professora Maria Mutti tem setenta e alguma coisa, professora Emília já tem oitenta, então o contexto que a gente tá vendo aqui é de... Tem que ter cuidado né, com essas pessoas. Então, isso tudo, essas pessoas, elas vão dar essas referências. Então a mulher, ela, pelo que Mestre Popó fala aqui na entrevista, ele fala que a esposa dele batia bem maculelê. Tá aqui, tá escrito. É ele que tá falando, não sou eu que... Eu só tô reproduzindo isso daqui. Mas, ao mesmo tempo, a professora Emília Biancardi também, ela coloca aqui um capítulo só sobre as mulheres. Ela pega aqui, um capítulo que ela fala só sobre as mulheres no maculelê e... E com isso ela, ela fala aqui, ó: o elemento feminino, um capítulo só sobre as mulheres. Esse livro, vocês precisam ter. Eu não sei se vocês têm... Importantíssimo, vocês... Esse livro é o livro que lastreia mais as perspectivas do maculelê. Óbvio, que através de conversas. Esse livro, foi no final de 80, esse livro foi publicado, então algumas coisas já podem, com certeza já foram descobertas dentro disso. Aí o Mestre Macaco pode falar, aí vai tá o Mestre Ventilador, que ele é... Ele é, ele é neto de Vavá, ele é filho de Vavá. Ele é neto, entendeu? De Popó. Então têm lá, as pessoas vão ver e vocês vão fazer o filtro de vocês, que vocês aí vão ter que fazer esse filtro de, com o que que vocês acham de tudo que vocês estão pesquisando. E me passem depois, por favor, também, viu? Não esqueçam não, viu? Não esqueçam de mim não. Não fique nessa de clube de Luluzinha não, que assim o bicho vai pegar aqui na Bahia, vou dizendo logo. Então, essa questão é uma questão que é muito bacana e tem sua relevância pra gente discutir, por conta, também, o que vocês falaram né? Às vezes, é, a falta do protagonismo da mulher,

em muitas coisas. Só que a gente também tem que se transplantar pro passado e ver que o meio social, diante de perspectivas e em termos sociais mesmo, como enxergavam as mulheres, é uma coisa. O meio aí se aprofunda mais, como era a capoeira e o maculelê. Capoeira. Então, você pega aqui, esse trabalho que a gente faz, do Mapa da Capoeira, você pega final do século XIX, início do XX, era porrada. Era a época dos valentões, entendeu? Era capoeira na rua, por aí. Então, você pega Pedro Mineiro, Pedro Porreta, Antônio Boca de Porco, é só... Entendeu? Macaco Beleza, final do século XIX, que é o capoeira na política. Vocês vão ver isso, Macaco Beleza. É Fred que descobre, assim, botando pra capoeira a figura de Macaco Beleza, um capoeirista, no final do século XIX, antes da República. Que teve um fato aqui bem bacana, de uma, um conflito chamado Massacre do Taboão, né? Que teve uma parada sobre Macaco. Então você vê que o clima, né? Pô, não é qualquer mulher que poderia tá naquela parada. Você vê que era uma coisa, que realmente era sinistro. Então, a gente tem que também fazer essas análises, mas ver quem é que tava, porque tinha, entendeu? Se a gente fala de Maria Doze Homens e tantas outras na capoeira, mas isso tem, não tem ainda um registro que comprove. Fotos e tudo, não tem. Pelo menos eu nunca vi, e nós, no tour capoeirístico que a gente tem, um momento só das mulheres aqui, que a gente pega através da mulher do Mestre Pastinha, Dona Romélia, onde ela vendia acarajé ali. Enfim. Então, sobre a minha história no maculelê, como eu falei pra vocês. Ó, a capoeira, ela tá num momento, pô, muito bacana, a galera, assim, eu acho. Primeiro, a capoeira é demais, mas ela tá num momento muito bacana sim, né? Então, por exemplo, eu tô na frente de quatro mulheres que estão a fim de descobrir coisas, que o início do processo começa pela capoeira. Por mais que vocês estejam derivando pro maculelê, mas o início é a capoeira. Sem dúvida alguma. Isso não tem, pra mim não tem questionamento. Eu vejo através dela, que eu já conheço né, um pouco da história. Assim, um pouquinho né? Vocês não, mas com certeza começa, a capoeira que puxa isso. Aí vem aquela história que você perguntou, sobre essa capoeira contemporânea, que vem puxando maculelê, mas na verdade isso já começa antes. A professora Emília Biancardi, ela fala também na entrevista. Você vai, vocês vão ouvir, que o Mestre Canjiquinha, porque ela que começa esse contexto de grupos folclóricos, que é um grupo que ela tinha no ICEA, que é um colégio ali no Barbalho, perto do... Perto do Centro Histórico. Ela que começa, essa conjuntura é na década de 1960, no início de 60, 62, 63, que deriva no Viva Bahia, que o Viva Bahia é

explosão. Viva Bahia, tanto que chega me arrepio, olha. Viva Bahia... Viva Bahia, ela que, ela que gera esse contexto de mundialização da capoeira. Ela que vai botar, por isso que ela chama de parafolclórico, né? Ela não chama de grupo folclórico, ela fala o folclore é ali, aquela raiz que tá ali. Tanto que ela, ela vai conhecer o mestre Popó. Porque ela pega, primeiro através do Viva Bahia, através da conjuntura de Zezinho, filho de Popó, e ele quem introduz o maculelê. É tanto que Mestre Popó, tem aqui na entrevistam, ele não gosta. Ele tava puto com a parada, entendeu? Pô, essa história de Zezinho... Vavá também. Tem entrevista de Vavá aqui, ele não... Tanto que eles estavam barrando Zezinho. Tem aqui Vavá dizendo, limaram Zezinho da história. E a professora Emília Biancardi, ela teve Zezinho como o cara que organizava essa parte do maculelê no, no grupo do ICEIA, que é chamado Instituto, Centro, não sei o que lá, Isaías Alves, tem até hoje lá, no Barbalho. Eu até passei esses dias por lá, é perto do complexo capoeirístico, que tá fechado e tudo. Então, essa conjuntura, ela vai se desdobrando através desses grupos folclóricos. E aí, vai sendo, outras pessoas também vão fazendo isso. E ela comenta. Aí a professora Emília Biancardi que comenta, Mestre Canjiquinha, Mestre Pastinha. O próprio Mestre Bimba faz maculelê. Você sabe né? Mestre Nenel até hoje faz maculelê. Aí você pergunta pro Mestre Nenel, como foi? Eu digo não, a gente faz de acordo com o que o meu pai fez. Eu não tenho esses estudo sobre maculelê. O Mestre Nenel deixa bem claro. É um gentleman, por sinal né? É uma pessoa que é demais, é demais Mestre Nenel

[B] você aprendeu com quem, mestre?

[MB] ó, qual foi a minha história? Como eu falei pra vocês, até 87, 88, eu não me recordo de capoeira Angola, tampouco de maculelê. Não vi maculelê na década de 80 aqui, sou bem sincero. Eu vou começar a ver maculelê em 90. Não sei precisar quando, entendeu? Eu vejo células do maculelê, é, muito no início de 90, se eu não me recordo, nos eventos do Mestre Medicina, conheço. Se eu... Foi a primeira vez que eu me pergunto sobre isso, eu tô, eu tô tentando lembrar. Eu não lembro, assim. Então, não era muito explorado, a verdade é essa. Pelo menos aqui, na Bahia. Aí o que aconteceu? Mas, ou seja, aqui na Bahia, dentro de escolas de capoeira, em grupos folclóricos. Tem um livro de Fred que fala que... Fred fala que, na década de 70, exatamente, era melhor ter um grupo folclórico do que um grupo de capoeira, financeiramente falando. Estourado. Conhece o Teatro Castro Alves, vocês?

[B] não

[MB] lotavam o Teatro Castro Alves. Esse barulho aí, vai...

[R] é, eu tava pensando

[MB] vai interferir né?

[B] tá muito alto, Rai?

[R] um pouquinho

[MB] esse barulho interfere. Eu sei, porque minha esposa

[R] eu já pedi pra eles parar um pouquinho, eles pararam meia horinha, mas eu acho que interfere no tempo deles também...

[G] tu pediu, foi?

[R] pedi

[MB] por transmissão de pensamento

[R] é. Se ficar muito alto, eu vou lá

[MB] então, esse contexto, da década de 70, já vem, começa na década de 60, com a professora Emília Biancardi. No início de 60, com esse grupo que ela fala, do Isaías Alves né? E aí deriva no... Deriva no Viva Bahia. Daí, outros também começam. Mestre Canjiquinha contextualiza isso, diz que ele começou antes, a fazer essa composição. Isso aí é coisa pra se estudar, os pesquisadores e a gente, no rastro, tentando entender. E também não me interessa quem é que tá certo, quem tá errado, quem... A gente, nesse processo aqui, eu não tô falando sobre isso. Eu tô falando o que, o que se fala, o que Mestre Canjiquinha fala, o que mestre... O que a professora Emília Biancardi fala. O que a gente vê, no desenvolvimento. Por exemplo, tem uma parte do tour capoeirístico, que é o Belvedere da Sé. É um local onde tá a Cruz Caída. Ali, o Mestre Canjiquinha, o Mestre caiçara, tanto que tem um fato, que é demais. Waldeloir Rego coloca no livro dele, mas não fala quem é. Mas que um botou ebó pro outro, pra tirar o espaço do outro. Isso aqui é uma parada da Bahia, sabe como é? A gente sabe quem foi, o que foi que aconteceu com as figuras que foram. Porque eles queriam fazer apresentação. Queriam, porque rolava grana, entendeu? Já tava rolando grana. Então, Belvedere da Sé já mostra essas perspectivas, da década de 60, já se desenrolando apresentações, e o maculelê no

meio. Mas, saindo um pouco do foco e voltando depois, logo após, a professora Emília Biancardi, ela fala, a grande vedete era a capoeira. Ela pã, pã. Era a capoeira que chamava a atenção [fim do primeiro áudio]. O maculelê, ele traz, tem uma coisa que, que ela fala, a professora Emília Biancardi, que é bem bacana, que... Ela colocou isso no palco né, chamado parafolclórico. Ela pega a puxada de rede, a puxada do xaréu, aqui na Pituba. Aqui mesmo, tinha próximo. Ela olhava a puxada de rede. Ela pegou aquilo, foi aprender lá com os pescadores e botou no palco, por isso que é chamado parafolclóricos. E aí, botou a dança dos orixás. Aí, o pessoal do Candomblé fez “porra, o que é que é isso? Botar... por que você não vai? perguntaram pra ela, “você é o quê?”, “eu sou, eu sou católica apostólica romana”, “e por que você não bota a missa?”. “ a missa é monótona, eu não quero. “Eu quero o maculelê”. Ela fala assim “eu quero coisas que seja bacana, vistosas”. Ela fala assim, na entrevista. é super bacana isso, que ela fala. óbvio que isso, pra um processo da década de 60 né, que a gente tá falando. uma mulher no Pelourinho. Pelourinho não tava bonito assim, reformado, que isso é início de 90, que o Pelourinho ele é reformado, não tinha. então é chamado baixo meretrício ali. Ali é... e ela fez capoeira com Mestre Pastinha, então, a professora Emília Biancardi era uma pessoa muito infiltrada nessa parada. Ela... ela tem um... a gente até já a homenageou no festival internacional. Ela tá ali, ó, o ano passado até. Ou, esse ano. No festival internacional, ela tava conosco também, ali. depois você dá uma olhada ali, no festival desse ano, internacional, que a gente fez. as figuras que tão ali né? E ela, eu tenho essa relação com ela e pô, o aprendizado é demais com isso tudo. Então, a minha, a minha vivência com maculelê, ele vai nessa sintonia e tudo, mas o que acontece? aqui na Bahia eu não via, a gente... Pelo menos, eu não vivenciei isso, a gente fazer aula de maculelê dentro da academia. eu fui ver isso no Rio de Janeiro, que eu morei no Rio de Janeiro em [19]90, [19]91. eu fui. a primeira vez que eu vi foi aqui, o maculelê sendo batido. mas aula, com essa conjuntura que a gente coloca. Que eu coloco hoje em dia, aqui ó, as grimas estão aqui, ou os lelês né, como a professora... vocês sabem da história né, que a professora Zilda Paim, ela comenta, que é super legal, os macus e os lelês. a gente faz a brincadeira com as crianças .a gente tem muitas crianças, que a gente faz os macus e os lelês, a invasão, que deu, que levou ao maculelê. A professora Zilda Paim. por sinal, ela foi vereadora. Vocês podem ir na Câmara. vão na Câmara de, de Santo Amaro, tá lá em cima a foto dela. é um local legal para vocês irem também, ela foi vereadora de

Santo Amaro. É uma pessoa de uma conotação muito forte, a professora Zilda Paim, viu? Fortíssima, ela. Infelizmente, eu não conheci tá? Então, a minha, a minha passagem pelo maculelê vai muito dentro dessa abordagem, da naturalidade mesmo, as coisas vão acontecendo e tudo. Não recordo, assim. Eu sei que foi, é, muito lá no final de 80, início de 90, aqui ou no Recôncavo. Eu não recordo, assim, como. Mas eu lembro que eu vi, mas fazer aula de maculelê, eu vou fazer no Rio de Janeiro. A minha experiência. Porque eu fui morar no Rio 90 a 91, que eu passei no vestibular lá e fui, fui morar no Rio de Janeiro. Aí eu treinei no grupo Senzala no Rio, com Mestre Peixinho e Mestre Ramos, essa foi minha experiência. E daí eu me amarrei, entendeu? Então aqui, a professora Emília Biancardi, ela coloca isso, da... Quando ela vai conhecer o Mestre Popó e vê o grupo... Ela vai conhecer Mestre Popó, se eu não me engano, em 65, 66. Se eu não me engano, ela vai conhecer Mestre Popó nessa época, 65... Ela já tava fazendo o lance, ela já tinha influência, além de Zezinho. Mas ela queria ver lá, a raiz mesmo né? Porque Zezinho, eu acho que ela tava desconfiada de algumas coisa que ele tava falando. Eu acho que ela... Zezinho é um filho de Popó, eu acho né? Dá para sentir alguma coisa assim. Eu nunca perguntei pra ela isso. Mas ela vai em Santo Amaro, em 65 ou 66, vai conhecer o Mestre Popó. E quando ela conhece o Mestre Popó, ela vê que aquele maculelê de raiz tem uma diferença no maculelê que ela fazia, mas ela também não se apoquentou com isso, porque ela fez “eu tô fazendo de palco, eu tô fazendo show”. É uma reprodução de muita coisa, como a puxada de rede, como a dança dos orixás, que ela... A própria capoeira. É uma coisa, é tanto que na capoeira ela coloca pessoas muito emblemáticas, hoje em dia. O Mestre João Grande né? Passou pelo Viva Bahia e tudo. Mestre Jelon, Mestre Acordeon. Essas pessoas, é, Camisa Roxa. Maior galera passou pelo Viva Bahia né? Tanto que daí deriva esses grupos folclóricos aqui na Bahia. Tanto que Fred, na década de 70, ele fala isso: é melhor você ter um grupo folclórico do que um grupo de capoeira, que rolava grana

[G] o Mestre Jelon foi do Viva Bahia?

[MB] foi Viva Bahia

[G] depois ele tem o Dance Brasil

[MB] deriva daí, Gaby

[G] exato, exato

[MB] deriva daí. Eles... A professora Emília Biancardi foi uma grande professora. Mestre Boa Gente, Mestre Pelé da bomba, eles todos passaram pelo Viva Bahia, essa galera. Essa galera aprende com a professora Emília essa composição. É ela que abre essa composição mesmo, mas Mestre Canjiquinha contextualiza isso, fala que foi ele que já tinha, e eu acredito nele também. Eu acredito nos dois, entendeu? E acredito que Besouro existiu e ele se transformava em besouro, diga-se passagem. A mesma coisa com Mestre João Pequeno, né? João Pequeno também falava isso. E deixa lá. Eu vou falar que não? Pô, deixa aí. Deixa a coisa acontecer, cara. Bora deixar rolar, entendeu? Por que a gente fala pra criança que não existe Papai Noel? Deixa ela descobrir por conta própria dela, então vamos nessa, entendeu? Então, todas essas questões... Aí eu tô fazendo sempre, você vê, paralelo entre a história do recôncavo, do maculelê. Essa história que chega para cá né, como era. Então a gente pega a década de 40, você pega a década de 40 no Recôncavo, onde Mestre Popó, ele, ele faz essa, esse ressurgimento do maculelê, em cima de muita coisa do que ele lembrava. Isso é uma coisa que tá muito claro, ele fala aqui, ele fala. Não é que outra pessoa falou, ele fala na entrevista da professora Maria Mutti, que tá aqui nesse livro. Esse livro, ela... Essa entrevista foi 67 ou 68, uma coisa assim. Era 68 ou 69, do Mestre Popó, entendeu? Então, cronologicamente, você vê que eles foram contemporâneos, essas grandes pessoas, esses grandes Mestres. Você pega Noronha, você pega Bimba, você pega Pastinha, é... Mestre Popó, você pega todos eles por... Isso é legal, aquela linha do tempo que eu tô dizendo que a gente tá fechando aqui, é legal que você consegue enxergar de cima a linha do tempo, como é que essas pessoas estavam inseridas né, dentro. Você vê que o que o Mestre Bimba, aqui em Salvador, ele gera uma notoriedade a partir da década de 30, ele começa a aparecer fortemente na década de 30. Tanto que tem um fato que é super bacana, em 36, no Parque Odeon, ali onde é a Cruz Caída no, na Sé, ele desafia os lutadores. Todos os lutadores e ele é invicto, ele... Aí Mestre Bimba começa a aparecer. Nisso, o Mestre Popó... A gente até então não sabia. E aí, Mestre Popó ressurgue aí, na década de 40, com essa perspectiva e tudo. E de capoeira mesmo, o Mestre Popó, falam que ele fazia capoeira. Mas o filho dele Vavá, que é chamado Vavá Mão de Onça, que vem aprender com o Mestre Pastinha aqui. Pelo menos, tá escrito que ele veio aprender com o Mestre Pastinha. E aí, tem todas essas relações que vão derivando, uma coisa que a professora Emília Biancardi também comenta, é que através desses

grupos folclóricos e tudo, muita coisa inserida no maculelê. O frevo, fortíssimo no maculelê contemporâneo. Fortíssimo, que muitos que fazem. Até a gente tem essa influência aqui, da nossa escola também, mas também de dança afro. Na Bahia foi mais, é, dentro da conjuntura de coreografia de dança afro baiana, que até a professora Emília Biancardi fala “dança afro? Porra, é afro baiana, porque foi feita aqui essa dança, não é?” Essa dança não foi feita na África, foi uma conjuntura de uma formação, entendeu? Então...

[B] e o facão, Mestre?

[MB] aí é que vem a história. Quando Zezinho é contratado pela professora Emília Biancardi pra compor esse grupo folclórico do ICEIA, ele coloca o facão. Isso é da cabeça dele. Mestre Popó e Mestre Vavá, eles totalmente repugnam essa parada. Eles falam que não rola facão e tudo. Aí a professora Maria Mutti falou “rapaz, imagina”, ela fala aqui, “imagine se o nego tem facão? Ia arrancar a cabeça do feitor”, então, não tinha facão. E aí tem, aí eles colocam sobre o tipo de madeira, é super bacana né? Mestre Popó fala da biriba, mas falam de outras madeiras

[B] você usa qual?

[MB] a gente usa biriba

[B] certo

[MB] E aí, também faz uma coisa também, que quando a biriba já tá desgastada, a gente... A gente não pega também uma biriba que tá... A gente, primeiro a gente usa, e depois quando ela tá desgastada, a gente bota pro maculelê. Com as crianças, já vai outra conotação, a gente faz de tubinho. Faz uma coisa mais, não é, com as crianças. Que as crianças a gente faz, maculelê é super bacana. Um trabalho da gente, a gente gosta de trabalhar muito essa conexão muito forte com o maculelê, né? Porque é um trabalho lúdico, que pra criança... Um samba de roda é bacana, mas o maculelê é melhor, pra se trabalhar com as crianças. Pelo menos...

[B] por que o senhor acha?

[MB] porque esse aspecto de bater, de tudo. O samba de roda, às vezes, fica muito individualizado, a criança não entende essa relação. Eu tô falando criança de três, quatro, cinco anos, que a gente começa uma criança de três anos. Aqui mesmo, nesse espaço, tem criança de três anos. Então, isso é uma coisa diferente

[B] e tem uma coisa do jogo também

[MB] o maculelê tem muito essa interação, que é, pra elas, com a cognição que elas têm, essas crianças de três, quarto. Eu falo até seis, sete anos, oito anos também. Pra elas, isso que a gente consegue entender, é que isso, isso entra mais na conjuntura delas. Elas se animam mais com o lance do maculelê. Óbvio que a gente não descarta, a gente faz o samba de roda, a gente faz. Tanto que a gente fez um ano um samba de roda com as crianças. E a gente pegou o Pedro Abib, a gente fez uma conjuntura de pesquisa pra ver. A gente pegou Mestre Nelito do Samba, que ele foi até homenageado. Esse ano, ele faleceu. Foi um grande mestre sambista daqui, do Recôncavo, que vem pra cá. Ele foi até aluno do Mestre Cobrinha Verde. Mestre Nelito foi... Pedro Abib que, que nos apresenta né? É, apresenta ele. Então, a gente faz, mas o maculelê é o mais bacana. Tirando a capoeira, é o mais bacana

[G] até esse toque, esse atrito, essa relação interativa

[MB] elas se amarram

[G] a batida. Eles piram na batida...

[MB] é. Não, e outra coisa, você pode puxar, você pode fazer isso daqui. Aí tem todo... Aí vocês vão ver aqui, uma coisa que é a professora Emília Biancardi, ela coloca aqui no livro que é muito bacana, e o Mestre Popó, ele fala aqui, e o Mestre Vavá também, aqui no livro da professora Maria Mutti. Ele faz todo um ritual. Existe um ritual. Existe o canto de entrada, como eles vão pra rua e tudo, tem a louvação, tem a parte do peditório, entendeu? Que isso é normal aqui. Interior de Pernambuco deve ter muito isso também, né? Que você chegava né, como... Como se fosse uma comparação, que existe em outros locais também, o Halloween, quando você vai na porta. Aqui? Isso aqui é normal. Isso aqui, no interior da Bahia, muito. “Ô senhor dono da casa/ nós viemos aqui lhe ver/ viemos lhe perguntar/ como passa vosmicê/ como é o seu nome”. Ó, uma coisa também. Uma coisa importante nesse processo foram as gravações do Mestre Suassuna, viu? É bom vocês irem... Aí eu não sou um cara, eu sei por que essas gravações, isso aí fica na nossa memória né? Porque alguns LPs, que alguns... Alguns poucos LPs, na década de 80, que tinha, que é do Mestre Suassuna, do Mestre Caiçara, do Mestre Bimba e do Mestre Pastinha, eram pouquíssimos então, que a gente escutava. Então Mestre Suassuna, eu tenho essa lembrança do maculelê, entendeu? Aquele lance da origem. A origem, quando você

vai nas músicas, a gente pode ter muita referência. “Nós somos pretos da Cabinda de Luanda/ a Conceição viemos, a Conceição viemos louvar/ Ah Dandaaê”. Então, Cabinda de Luanda, sabe onde fica né? A Cabinda de Luanda é um localzinho, que é pequenininho, aqui na ponta de Luanda. A Cabinda de Luanda, entendeu? Então, isso tudo já são algumas referências de... Que se fala, assim, de que nação, velho? Proximamente a Bantu, possivelmente. A mais forte, porque aqui a gente foi inundado mesmo. A Bahia, forte. A capoeira vem dessa nação Bantu né? Possivelmente.

[G] é, a Conceição aqui. Aqui também Conceição é oito de dezembro?

[MB] ontem

[G] exato. Em Recife também, a gente tem essa. Inclusive foi feriado, aqui e lá também, em Recife. Mas, então seria esse ritual forte, entre oito de dezembro e dois de fevereiro?

[MB] aí que é a questão

[G] nesse período? Que o senhor fala, o senhor fala de dois de fevereiro também, né?

[MB] que eles trazem

[G] isso, isso

[MB] e o dois de fevereiro é fortíssimo lá, na Nossa Senhora da Purificação. É forte

[G] eu não sei se, bom, acontecia nesse período todo, mas são dois...

[MB] dois momentos que eles contextualizam aqui. Eles contextualizam isso aqui. Isso é claro, Mestre Popó deixa claro, foi no dois de fevereiro que ele foi, que ele foi para Rua. Foi num dois de fevereiro. Agora, o que aconteceu, como é essa relação do dois de fevereiro e oito de, oito de dezembro. Oito de dezembro e dois de fevereiro, como é isso da Conceição? Porque a Conceição da praia é uma coisa assim, que aí já é a parte histórica de Salvador. Quando chega a embarcação aqui, as embarcações, em 1549, chega uma embarcação chamada Conceição, Nossa Senhora da Conceição. E já vem com a primeira, não é igreja, mas... Ontem vocês foram no pelourinho? Já embaixo, no Mercado Modelo? Vocês foram na Conceição ontem? Não foi. Pertinho. Vocês tavam ali pertinho. Conceição da Praia é ali. Ali era chamado de praia, aquele bairro, lá no século XVIII, é chamado de praia. Não era

Conceição da Praia, como é hoje em dia, era chamado de praia. E aquilo ali tem muito aterro, viu? A parada era muito pra cá, se você pega fotos antigas. Eu até mostro aqui, no mapa do tour capoeirístico, no primeiro ponto você vai ver, o Mercado Modelo era outro. O Mercado Modelo não tinha essa, essa questão de venda de souvenir, não era. Era venda de produtos, de verduras, de frutas, de várias outras coisas, entendeu? Mestre Olavo, Mestre Olavo, ele trabalhou no Mercado Modelo antigo. Ele trabalhava no local onde o cara vendia madeira de biriba, mas pra fazer casa. A biriba era pra fazer casa, o fechamento e bater de adobe, né, a casa. Mestre Olavo trabalhou nisso. Não é pra nada de berimbau não. Tanto que a gente sabe que aquela mesma maneira de Veneza, não sei se você sabem, na Itália, aquilo é um tipo de biriba. As madeiras que estão ali, nas casas, é um tipo de biriba, é um tipo. É outro tipo de biriba né? Que tem esses nomes aí, científicos, enfim, que eu não sei o nome científico, mas... Toda essa conjuntura que a gente vê, dessa chegada das pessoas aqui a Conceição e já colocar... Então a Conceição é fortíssima aqui. Tanto que o Mestre Caiçara principalmente, que deriva do Mestre Aberrê, que é o mestre dele, ele... Ele tem um... A gente contextualiza aqui também, no mapa do tour capoeirístico, era forte. Ainda é hoje, mas sempre foi fortíssima a festa da Conceição pros capoeiristas. Sempre foi fortíssima. Agora... Aí a gente fez um breve estudo sobre o dois de fevereiro, que a gente fez a Romaria dos Capoeiras esse ano, com Mestre Tonho Matéria, a gente fez uma parada bem bacana. Foi lindo. Depois eu posso mostrar um vídeo aqui. A gente foi na madrugada e fez um... No dois de fevereiro, a gente fez o mesmo percurso que os jangadeiros fizeram. No momento, os jangadeiros pelo mar, a gente fez por terra, entendeu? Que até a gente contrapõe Caetano Veloso, que Caetano Veloso vem de um local pra outro. A gente fala não, é desse daqui pra cá. A gente até contrapõe Caetano Veloso, uma audácia da gente. Mas a gente fez isso daí e fez esse circuito. Então no dois de fevereiro não tinha muita capoeira, não tem muita evidência, por quê? O Rio Vermelho é longe. Já Conceição, tá ali na boca, tá dentro daquela região, que é aquela região que tava tudo ali enfronhado, que é o centro. Conceição, é só descer, tá ali, entendeu? Então tinha muita aglomeração de capoeiristas. É uma festa muito forte aqui de Salvador, infelizmente esse ano não teve, mas é uma festa muito forte de Salvador. Tem um livro também... Que é muita coisa né? Você sabe que uma vinda pra cá pra Bahia, aí você vai ter que... É bom que vocês vem mais... Tem um livro chamado Festas Populares da Bahia, de Nelson Cadena, é um

colombiano. Festas populares da Bahia, Nelson Cadena. Eu tenho esse livro lá em casa. É um livro até de, livro de arte, que ele... Pô, você vê essas festas todas. Aí você, vê agora mesmo, por exemplo, essa festa que... A festa que abre é de Santa Bárbara, que aconteceu agora, que deveria ter... Que tem uma passagem lá... Que tem uma... Teve uma historiadora que... Essas pessoas são pupilas, principalmente a professora Emilia Biancardi, chamado Hildegard Viana, uma grande historiadora daqui, grande. E ela tem uma passagem que ela comenta que ela colocou no jornal A Tarde, isso, não recordo assim, se foi década... Não recordo a década, assim, enfim. Mas que coloca que um capoeirista chamado Lamite, ele que abria a festa de Santa Bárbara, que tinha um cadeado aqui ó, na orelha esquerda. Ele que abria a festa de Santa Bárbara. Aí esses dias eu postei, óbvio, com a capoeira. É a capoeira sempre. Nessa versão, esses dias né, a gente... Essas leituras que a gente vai fazendo enfim...

[B] ô mestre, e... Porque assim, a gente é, também é dessa área da dança [fim do áudio 2] e a gente queria saber como você trabalha aqui, é, o maculelê? É, existe... Você falou que Emília Biancardi disse que antigamente tinha um enredo específico, né? Etapas, momentos específicos, desenvolvimento, é... Como é que você organiza aqui, o modo como você compartilha o maculelê? Tem nomes específicos dos passos? Porque a gente sabe que, é, na capoeira, tem o nome dos movimentos, de golpes, etc. e tal. A gente percebe muita semelhança né, no maculelê. Mas você usa nomes específicos pros movimentos e passos?

[G] aí eu só quero complementar e perguntar sobre o figurino. Sobre a roupa, pro dia a dia, mas também pra apresentação, pra eventos, como que é?

[MB] ó, primeira coisa, eu vou muito... Em 1998, eu tenho isso gravado. A gente, eu já tinha lido esse livro, em 98, "Ô Lelê maculelê" da professora Emília Biancardi. Esse aqui, acho, do Mestre Popó, eu não tinha ainda, enfim, não recordo, da professora Maria Mutti. E a gente pegou e tentou retratar em cima do palco, com os meus alunos, em 98 isso. Esse contexto daqui de, desse... Desse trabalho do Mestre Popó, que ele fazia na rua. A gente jogar no palco isso, entendeu? O canto de entrada, como é que é a chegada, do peditório, a parte do vaqueiro, que não se faz mais o vaqueiro. A gente fez tudo, em 98 nós fizemos isso. Eu fiz com. eu bem novinho também. Novinho assim, com vinte e sete anos, vinte e oito anos de idade. E toda essa contextualização, a gente faz com as crianças também, entendeu? Só

que, por exemplo... Porque assim ó, criança, ela gosta de... Criança gosta de brincar. Então, a gente tá falando de criança. Eu vou falar primeiro, o primeiro público da gente aqui, que é um público grande pra caramba. Aqui a gente tem projeto social, escolas particulares aqui na matriz. Pô, então, enfim... A gente vai ter que contextualizar isso. Isso a gente, eu trabalho com a minha equipe, os meus alunos aqui e contextualiza, como é que a gente compõe isso dentro de uma aula bacana, pra gente depois elaborar no, no final do semestre ou no final do ano em uma apresentação, a gente faz. Por isso que eu falo que o maculelê é o melhor. Que a gente já fez puxada de rede, já fizemos samba de roda. O maculelê é o melhor pra trabalhar, elas tem... Ou se a gente, de repente é porque a gente tá fazendo melhor também, não sei. Mas nas nossas experiências, o maculelê é melhor. Então a gente todo... A gente pega grande parte desse... Desse roteiro, que o Mestre Popó fazia, vamos dizer assim, o que a professora Emília Biancardiaté, ela colocava no palco, a gente faz também com as crianças e com os adultos também. A gente mostra, a gente conversa. Isso tudo são processos que a gente não vai, assim... Dentro da aula, a gente vai conversando e vai fazendo, a gente tem. Aí vem todo um cronograma de trabalho, o plano de aula, onde a gente vai inserir isso né? Nós todos educadores e educadoras, a gente tem um plano de aula que a gente faz isso. Nossa escola, por sinal, tem um MEC, que é um método de ensino pra criança. A gente conseguiu constituir um método de ensino pra criança, muito de influência de vários métodos que a gente tem na capoeira, é, informações de... Como também Paulo Freire, ele contextualiza isso né? Pedagogia da Autonomia, os livros que a gente vê. Trabalha com educação né, cara? Capoeira, pra mim, é uma das principais ferramentas educacionais do mundo. Eu posso ser até um louco por capoeira, um sonhador, mas pra mim é uma das principais ferramentas educacionais do mundo, a capoeira. E por arrastar muitas outras, esses outros folgedos também. Ela mesmo, ela como célula matriz, não só ela sim, mas são... Então isso a gente faz. Na hora do maculelê em si, da roda, a gente faz um maculelê contemporâneo. Por exemplo, no maculelê do Mestre Popó tem um lance da grima. A grima maior, de 60 cm. Era uma grima só que o mestre tava. Às vezes, o contramestre também. Eu vi aqui duas formas, porque às vezes o contramestre também só ficava com uma grima, e os outros com duas. Qual era a posição que você batia a grima? Você não podia botar assim né

[B] mostre aí

[MB] é em x, né? Então você tava... Se você fizesse assim, a professora Maria Mutti fala “se você fizer dessa forma aqui, quando a pessoa”, porque o Mestre vinha e você tava... Ele ia na roda, ele começava. Tava de bobeira, ele... Ele ia testando. Se você bate e fica aqui, isso aqui vem e entra na sua cabeça. Aqui não, aqui você segura mais forte né? Aí vai mostrando... A batida que a gente sabe, de quatro né? O tempo 4 por 4, que faz. Às vezes, tem ritmos que vão por 2 por 4, nessa versão. Outra coisa que a gente tá também, iniciando essa contextualização, porque o que a gente bate, já é um toque... Hoje em dia, contemporâneo, é um toque derivado do Congo, mas é um toque de maculelê. Ele é derivado, dentro dessa versão... você faz assim “você bate o Congo de ouro plenamente?”, não, entendeu? “você bate o barravento?”, dentro dessa versão contemporânea. Porque o Mestre Popó, ele que contextualiza isso, dentro dessa versão inicial. Mas existia um toque chamado Nego, que foi deixado, foi... Isso foi vindo aí para o Congo, e depois tem o ijexá. O Congo e o Ijexá, pra deixar uma coisa mais calma, que é um toque né, que é, ele vai em uma cadência um pouco mais sutil. Aí tem o barravento, que entra quebrando mais. Então ele mostra, a professora Emília Biancardi, ela mostra essas composições aqui, né? Como é que vão fazer. A gente vai acoplando isso dentro da nossa visão, principalmente com as crianças né? E criança... Ontem mesmo eu tava falando com um aluno meu de outro estado, eu digo... A gente, eu tô preparando ele pra ir pra fora, então eu falei: “ó, cara, algumas coisas com crianças, nessa faixa etária, a gente não pode ser sistemático, porque criança gosta de brincar. ela gosta de brincar. a gente, a capoeira nos dá essa habilidade. ela nos dá totalmente, régua e compasso, como Gilberto Gil fala né? então, totalmente, pra isso. e aí, a gente vai pegando isso. tanto que vocês vão ver nessa entrevista aqui, a professora Emília Biancardi nos ajudou a montar isso, para as criança em um espetáculo que a gente fez no festival internacional. tem um espetáculo que a gente fez com as crianças, bem simples. porque na verdade, assim ó, a gente, que vem muito dessa parte cartesiana, não é, às vezes acadêmica... na verdade, o popular é simples. O popular é simples pra caramba. quando você for ver, quando... porque a gente vai com a cabeça muito cheia de complexidade. Pô, o toque Nego era... não é, cara. se você pegar o samba de roda do Recôncavo, como é batido no atabaque, no pandeiro, é super simples. é super simples. é super simples, entendeu? muitas coisas foram

desdobradas. Massa! que tá tendo estudos pra isso, entendeu? por exemplo, o mestre bimba, nós estamos estudando. A gente tem um grupo de estudo chamado GEFA, Grupo de Estudos Fred Abreu. convidadas pra participar, toda quarta-feira, virtualmente, de duas às três, nós estamos estudando toques de berimbau através de partituras. nós já estamos no quinto toque do Mestre Bimba. A gente tá entrando no Santa Maria, hoje a gente entra no Santa Maria. estudar através de partitura, a gente tá vendo. Você vê, Mestre Bimba, ele foi majestoso. na boa, na boa. não querendo nunca inferiorizar Mestre Pastinha ou qualquer outro, mas Mestre Bimba... na boa, você vê ele com caráter diferente. Os toques que ele faz e tudo, com toda, toda articulações. mas ele era um ponto super diferenciado ali, naquele momento. tanto que ele se torna quem ele é. Mestre Pastinha também, mas ele vai muito em outra contemplação. teve Umas coisas aqui, que eu li esses dias, que existia aqui em Salvador, muito aquela parte, porque, é... Você pega... Um livro que já dá para mostrar isso, que é no início do século XX, Capitães da Areia, de Jorge Amado. Muitos crianças na rua né? Então, Jorge Amado, ele já mostra isso, mas isso é, já tem um tempo. Tanto que tem aqui os órfãos de São Joaquim, e outras instituições pra cuidar dessas crianças. Pra, como se fosse, corrigir essas crianças né? E nessa correção, eles vão dando o quê? Ofício. Não é a toa que vem o carpinteiro, vêm todos esses, nessa conjuntura daí. E essa gurizada, eles é muito... Pô, agora me perdi. Eu ia falar uma parada que, mas enfim. Essa, essa gurizada, eles já vão mostrar muitas coisas, de aspectos da rua, que já aconteciam e eles estavam se relacionando. Então, tem livros que mostram aí, essas crianças. Que aí, o Jorge Amado, ele já mostra isso né? Já pega até Querido, Querido de Deus. Samuel Querido de Deus, em Capitães de Areia. É um livro que, excepcional né, esse livro. Então, dessa relação com as crianças com a capoeira e tantas outras manifestações que vão acontecendo, e como isso é colocado dentro de uma versão geral, entendeu? Essas crianças e adentrando. Tanto que, tem um amigo meu que descobriu uma parada, é, do Ceará. Sabe quem é Joel? Joel do Ceará? É um pesquisador, tá na Angola. Ele me mandou uma coisa de 1909 a 1912, com um garoto que foi preso com... Alguma coisa ligada à capoeira chamado, chamado Manoel Nascimento. Em 1909 a 1912, que ele... Então, você vê como era o ambiente né? Como tava ali, como a sociedade via. A repressão, que a gente sabe tudo. Como começa essa questão que, que vai derivando e hoje em dia a gente tá

em outro nível de relacionamento e de como, como agir né, diante dessas, dessas aberrações que tem, de discriminação né? Que a gente sabe né? Mas enfim

[G] a roupa, mestre?

[MB] pronto. Eu me perdi, por isso que eu digo... Eu até me perdi, eu tava falando alguma coisa, eu ia pegar. A indumentária... A indumentária. Me puxe sempre mesmo, que é tanta coisa que a gente busca... É, a indumentária, o Mestre Popó, ele coloca que, que ele fazia com indumentária, até ele se pintavam. Tinha um gorro vermelho, que o gorro vermelho era na hora do peditório, pra vir a grana, entendeu? Existia tudo isso. Aí você já pega aqui o Zezinho, o filho de Popó, ele já botou um gorro de outra cor, entendeu? Aí foram surgindo. As calças, eram calças que eu comecei na capoeira com a calça de brim, aqui no, de brim na batata né? Então eu comecei a calça capoeira assim, aquelas calça de brim tudo né? Que era aquelas calça um pouco de saco né? Que, que se tinha pra caramba e que era né? Que é... Uma coisa importante disso, as pessoas vêm assim, e Fred colocava isso bem pra caramba, porque o lance da roupa branca né? Que era normal. Porque a roupa, isso aqui, tudo isso, tudo é que tingimento. A roupa é crua, a verdade é essa. A roupa é crua, isso tudo aqui é tingimento, a gente sabe disso. Até esse branco mesmo aí é tingimento, a roupa mesmo é crua. Então, quando vem tingimento, se torna mais caro, então pra uma pessoa que é pobre é mais difícil ela ter acesso. Então normalmente era aquela roupa crua, por isso que tem esse contexto muito das coisas brancas, na capoeira, e em vários outros né? No Candomblé e tudo, essa parte. Porque o acesso era mais fácil disso, tem essa a versão. E ainda bem que foi o branco né, que é uma cor que traz tanta coisa boa, o branco. Então, esse processo depois, ele vai se implementando muito nos shows folclóricos, da indumentária. Vai se incrementando até chegar. A professora Emília Biancardi... Tem uma coisa aqui que é super bacana, que se coloca também, é, e a gente sabe disso né? É mais pela versão ameríndia né? Algumas coisas de influência ameríndia. Tem uma coisa, que para mim, pode ter. Tem uma... Tem uma música, que é... É uma música mais contemporânea, eu nunca vi aqui nesses livros, que é "eu disse camarada, que eu vinha/ na sua aldeia, camarada". Eu nunca vi isso ser cantado no Recôncavo, mas eu vejo na versão mais contemporânea, esse maculelê contemporâneo, entendeu? Mas já mostra um pouco de uma versão ameríndia. Tem uma... Vocês vão ver algumas pessoas contextualizando e até tem historiadores

colocando isso. O livro aqui, da professora, no início coloca algumas coisas de uma de uma versão ameríndia. Tem uma coisa que eles colocaram também, que eu não tô recordando, não tô recordando. De um versão ameríndia, de uma influência ameríndia também no maculelê. Não tô recordando o que é, mas essa música que eu lembro, que tem uma, tem uma, uma versão que mostra um pouco disso né? É coisa pra caramba.

[B] o senhor aproveita e toma uma água

[G] o senhor quer tomar uma água?

[MB] não, tô sossegado

[G] tá de boa?

[MB] tô sossegadíssimo, tranquilo. Eu adoro fazer isso

[G] ah, então...

[MB] adoro. Pô, a gente é vaidoso como sou. Você sabe que baiano é vaidoso. Às vezes, a gente quer dar, assim, dar de bonzinho, dar de ah, que não tenho vaidade. Porra nenhuma, sou vaidoso. Adoro.

[G] é, toca um pouquinho pra gente

[MB] vamo lá

ANEXO F – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRA DANDARA

Duração da entrevista: 48 min

[Bruna] oxente mulher, doida. Achei que já tinha começado. Tá é quentinho. É porque tu tá direto né Bi

[Mestra Dandara] chega tá bronzada, né?

[Raiane] não foi?

[B] tu foi hoje cedo, não foi?

[R] fui agora de tarde. Eu tô sem protetor, aí fico vermelha num instante

[B] tu fosse pra onde?

[R] tá rolando. Eu vou bater uma palminha

[B] tá. Ô Danda... Não, é só pra tu ficar ciente que a ideia é ser mais um bate papo, menos carregado de formalidade, mais a gente conversando, tá? Tu quer falar alguma coisa?

[Gaby] não, é pra você falar quem é Dandara, Mestra Dandara, e essa relação do maculelê com a dança, era mais isso. Especificamente do maculelê, que é o nosso interesse. Mas é isso, tu primeiro contar quem te ensinou, e assim a gente vai buscando

[MD] sim. Então... É... Eu sou Dandara Baldez. Esse nome já diz muito sobre quem eu sou né, porque eu fui rebatizada como Dandara, muito pelas minhas escolhas. Principalmente por causa da capoeira, né? Porque eu fazia capoeira desde muito cedo, é... Vim de uma... De uma vivência de capoeira

[R] só uma pausinha, desculpa. Eu vou colocar o microfone pra dentro, porque tá um pouquinho de vento, aí tá fazendo um barulhinho aqui

[MD] sim

[R] desculpa lhe atrapalhar. Vou deixar ele aqui, assim, pra dentro

[MD] tá

[R] pronto. Desculpa

[MD] começa de novo?

[R] sim, é melhor

[MD] então. Eu sou Dandara Baldez, esse nome já diz muito sobre quem eu sou, porque eu fui rebatizada com esse nome, muito também por causa de fazer capoeira desde muito cedo, e ter, como diziam pra mim, uma certa semelhança com a Dandara dos Palmares, né? É... Eu venho do Maranhão, sou a caçula de três irmãs, e... Há quinze anos eu vivo aqui, na Bahia, e o que me trouxe muito aqui foi a dança e a capoeira, né? É... Eu sempre fiz dança, sempre fiz capoeira, e isso acabou também se tornando minha profissão, né? Foi um, um caminho que eu sempre fui galgando com muito cuidado. Eu acho que foi uma... É uma escolha feita, é, muito assertiva desde pequena, porque, é... Minha irmã me levou pra dança né? Uma me levava pro esporte, a outra me levava pra dança. Então eu sempre tive no, no meio de muita movimentação, em casa, assim, né? E tendo uma referência de uma mulher que alfabetizou todo um bairro, é, tendo só a quarta série, que era a minha avó. E era uma referência de mulher também muito forte dentro da, da comunidade. Então, esses caminhos, eles já estavam na... No meu passar, né? Já estavam na minha trilha, essa forma de quem eu seria hoje, né? É... Porque eu sou um pouco de todas essas mulheres. Eu sou um pouco da minha mãe, do meu pai, da minha avó. Um pouco dessas pessoas todas, que vieram antes de mim, e que foram formando a Dandara que eu sou hoje. É... A... Eu conheci muito o maculelê através da capoeira. Como eu faço a capoeira desde, dos cinco anos de idade, é... E eu fazia, fazia parte de um grupo de dança, que na época chamava dança primitiva, né? Como a gente também ainda não tinha muito contato com essa politização do corpo e da dança, né? Naquela época chamava dança primitiva. Pejorativamente, nos colocavam num lugar que a gente não questionava muito, né? E era dança afro, mas chamavam nesses termos, né? Primitiva. Então eu, dentro desse espaço da dança, eu tive contato com o maculelê separado da capoeira. Até porque, na capoeira angola, é... É muito mais, é separado, assim. A capoeira angola acabou criando uma separação, assim, com essa questão do candomblé, das danças de luta que também, é, faziam parte de uma mesma história de libertação, né? Da história dos canaviais, da história de, de danças de trabalho, não é? Que tinha tudo a ver com essa questão de dança

de trabalho. Então eu conheci o, a, o maculelê muito por fazer parte desses grupos de dança, né, que... Que especificamente tinha essa relação de trabalhar com danças de trabalho. O coco né, que era das quebradeiras de coco do Maranhão. Então, o maculelê vinha muito nessa relação dos cortadores de cana. E aos dezessete anos eu conheci um professor, é... Que inclusive, é muito engraçado como ele tá na minha vida até hoje, porque eu conheci a família inteira. Tinha o... O Denilton Neves, lá do Maranhão. E hoje tem o Deni Neves, que tá aqui na Bahia, eles são irmãos. Eu conheci um em São Luís e depois conheci o outro aqui na Bahia. E essa família, é, lá do Recife, tá na minha vida há muito tempo e foi... Aos dezessete anos, eu fui trabalhar com o maculelê, assim, de uma forma profissional, né? Dentro do Teatro Artur Azevedo, que era uma companhia de dança, mas que trabalhava com danças populares e com danças afros, e aí eu tive contato com ele, lá né? Em dois mil e... Dois mil e... Ó, dois mil nada. Em 97, 98, quando eu tinha meus dezesseis, dezessete anos. E aí eu fui trabalhar nessa forma de maculelê pra palco, né? Pra espetáculo, uma... E com muitas pessoas, né? Porque no, no meu, no nosso grupo Gedâ, era um grupo pequeno né? A gente trabalhava, é, de uma forma mais tímida. E já nesse, nesse teatro, eram muitas pessoas dançando. E tinha essa questão do figurino. Tinha as esgrimas, a gente lutava realmente com o facão. E tinha toda essa luz da cena, né? O palco italiano, essa perspectiva de mostrar... Mostrar também nessa perspectiva, nessa ideia de... De cena. Até porque o turismo também. Muito dessas danças, é, foram colocadas nesse lugar né, de apreciação turística, né? As danças populares, as danças negras ganhavam muito esse espaço. E eu acho que... Eu acho não. As roupas e as indumentárias também nascem muito dessa, dessa visão de que você tem que ter uma estética pra mostrar pros turistas. E como era um espetáculo dirigido por Fernando Bicudo, é, tinha um alcance muito grande, também tinha uma preocupação muito grande com a estética, com o figurino. Então, é, criou-se uma roupa que até hoje, quando eu tento relacionar a ideia dessa roupa com o, o trabalho na... No fazer mesmo, né? O trabalho no, no campo, o trabalho na roça, da cana, eu vejo que é muito diferente. Assim, porque ninguém usaria aquelas bando de palha, porque como é que seria né, trabalhar fazendo aquilo? E essas danças têm muito essa, essa relação com a agilidade, né? Você tinha que ser muito ágil pra cortar cana, pra... E era... Essa coisa de queimar cana, porque naquela época também tinha muito que queimar, então tinha, é... Pica muito, né? Pica, fura. Era um trabalho muito danoso pra pele, pro corpo, então... A

gente também, ainda era um tempo de escravidão, onde não tinha essa preocupação com direito de trabalho, com o direito desses corpos. Era um sol a pino, né? Cortar cana e queimar. Na queimada, tá ali naquela área. Não tinha muitas condições salubres, né? De um trabalho digno. Então eu sempre tentei relacionar. Como eu estudei também figurino, sempre tentei relacionar o que é que era esse figurino, é, desse maculelê, relacionado realmente a esse, à história de trabalho daquelas pessoas. Quando eu cheguei aqui na Bahia, a primeira coisa, o primeiro trabalho que eu tive foi no projeto Axé, né? Que trabalha com crianças em situação de, de rua. E a primeira coisa que me chamaram pra trabalhar, foi pra trabalhar com o maculelê, e... Foi um super desafio pra mim, porque os meninos já tinham um temperamento, né, de quem tá numa situação de rua, então às vezes, é, qualquer acidente gerava um estresse muito grande, porque bateu as esgrimas no dedo um do outro, era uma confusão, assim. Mas, no final das contas, foi divertido porque eles começaram a criar uma, uma relação, assim, de respeito muito grande entre eles e entender que muitas das vezes essa situação não era como a situação do cotidiano deles, né? De violência, dessa violência que realmente é imposta na vida deles. Então eu comecei a trabalhar o maculelê lá, é... Muito forte. Mais uma vez, mesmo sendo contratada como professora de capoeira, era uma distância muito grande. Era só com alunos da capoeira, mas ainda entrava como aquele momento beleza, assim, né? “ah, vai ter uma apresentação. Ah, vamo botar o maculelê”. Ainda era nesse lugar da dança, não é? E... Muitas das pessoas não entendiam que era uma dança de lutam não tinham esse, esse lugar da dança de luta, né? E... A minha diretora, tinha uma diretora de dança, que foi a pessoa que me, que me contratou, que foi a Lia Robatto. Então logo ela quis, é, trazer uma ideia de... Que eu tivesse uma ideia de conhecimento, mas esse conhecimento literário, porque as pessoas sempre se preocupam muito com essa questão literária, você tem que ter um conhecimento literário. E na época eu não tinha. Eu fazia só o curso técnico da FUNSEB, de dança, ainda não era da graduação de... Hoje eu sou mestra em Dança né, pela Universidade Federal da Bahia. E na época eu não tinha nem graduação, eu era da escola técnica, mas vinha sempre de uma vivência da oralidade muito forte, assim, né? E as pessoas sempre se preocupavam muito com esse conhecimento das letras, com esse conhecimento literário. E a Lia Robatto fez questão de... De me dar, né, esse livro, que é o livro da Emília Biancardi né, Ô Lelê Maculelê, o livro, e que eu tinha que ler pra poder trabalhar com... Com os meninos,

né? E... Eu vejo que teve um choque muito grande, porque uma vez eu dei até uma reportagem sobre o maculelê, e aí as pessoas ficavam meio assim, porque pras próprias pessoas daqui da Bahia, o livro tinha um... Uma, é, uma bifurcação muito grande. As pessoas assim, uhn... E vejo o, a dificuldade que a gente tem de entender a oralidade enquanto uma potência literária também, né? Já que é tão, é tão, é, acessado esse lugar que o corpo fala. É dito sempre essa questão de que o corpo fala. E aí, é, é uma coisa que hoje em dia eu me questiono mais, porque na época eu também tava num trabalho, a minha chefe tava mandando eu fazer alguma coisa, eu tinha que fazer. Mas eu já tinha uma questão muito crítica de tentar entender esse lugar da pessoa que nunca dançou maculelê, que nunca entrou num canavial pra cortar cana, mas que tem, é... Mas que é autorizada a falar sobre. Tinha toda uma autorização, e ganha todo um... É, uma validação pra falar sobre alguém, né? Pra falar de uma prática que, que tinha uma distância muito grande, assim, né? Porque hoje em dia é muito forte isso, a gente entender o quanto que a gente não pode falar das nossas práticas. O quanto que as pessoas tinham esse, essa autorização pra falar sobre, sobre o que a gente faz, pra falar sobre os nossos trabalhos, né? E sempre de um lugar de, da... Da casa grande. Sempre desse lugar de quem tá num lugar de privilégio, e observando, e falando dessa relação literária, né? E lá nesse livro, eu tentava... Uma das ideias que ela trazia, era de que o maculelê poderia ter vindo também de Portugal, né? Poderia ter uma influência de Portugal. Mas foi umas das primeiras coisas que eu achei muito estranha, porque, é... Eu não sabia de nenhuma, de nenhuma história da cultura do povo de Portugal que teria trabalhado numa situação de escravidão, né, e numa situação de cortar cana. Então a relação da dança que ela trazia, que se parecia com a dança de... De, do maculelê, é, dava pra criar meio que outras interrogações, assim, né? E aí... Lá também ela traz sobre, é, uma ideia de Moçambique e outras, é, e outras etnias vindas pro Brasil, que pra mim fazia muito mais sentido, assim, né? Entender, é, essa, essa dança e essa manifestação pela cultura negra, porque teve muitas dessas, dessas manifestações que foram recriadas no Brasil, ou que foram, é... Que foram criadas e recriadas dentro dessa perspectiva de um esquecimento, de uma tentativa de esquecimento, de uma tentativa de apagamento das histórias, né, de vários povos. E como não tinha um único povo, não veio só o povo de Moçambique ou só do Benin, que é o antigo Daomé, mas vieram várias etnias. Então eu acho que, é, tinha que ter uma empatia muito grande nesse tempo também. Não devia se

usar essa palavra, empatia, acho que nem existia essa palavra. Mas uma abertura muito grande, pra que essas pessoas pudessem conviver junto e trazer um pouquinho de cada lugar, pra poder, é, chegar ao que a gente chegou hoje, né, e sempre, também nessa perspectiva de transformar né? A própria capoeira, é, a gente tem sempre milhões de, de dúvidas sobre como que ela chegou, como é que ela era, se ela veio, de qual influência. E isso a gente também tem em todas as outras danças das culturas negras, justamente por ter sido negado esse direito, até mesmo de registro, né? Não é, não tinha essa importância de se registrar. E a memória, né, a oralidade, são as coisas mais fortes que a gente tem pra... E a prática né? Porque a prática traz também esse lugar da memória, né? Pra falar da questão da capoeira. É... Indo muito pra Santo Amaro, pra Cachoeira, teve um dia que eu tive uma conversa com a Dona Nicinha, do samba, por que... Eu fui numa apresentação delas, dessas mulheres mais velhas, assim, uma roda de samba dessa sabedoria, dessas mulheres de samba de roda, e aí eu tive oportunidade de conversar com, com a Dona Nicinha, e ela era nora do, do Mestre Popó. E eu sempre fazia muitas perguntas, porque no livro da Emilia Biancardi também tá lá falando muito do Mestre Popó e do mestre, do Mestre Macaco. Mas eu, é, queria saber também de pessoas que vieram antes deles, né, porque eles são pessoas também mais novas. E eu descobri com a, com a Mestra Nicinha, Dona Nicinha do samba, que tinha outro livro, feito lá por eles, né, e que não era essa referência que ganhou o mundo, que é Ô lelê Maculelê, mas uma referência das pessoas que sustentaram durante muito tempo, o, é, essa tradição né, da cultura do maculelê. O filho do, do Mestre Macaco, que é o Railan. Inclusive a gente começou a fazer intercâmbio com essas pessoas de Cachoeira. E aí eu comecei a trazer eles pra cá, na festa de dia dois de fevereiro, que é a, a festa... Uma festa ambiental, que a gente faz aqui, todo ano, no dia dois de fevereiro. E aí eu comecei a trazer esses meninos também, mais novos, pra trabalhar um pouco né, dos toques e de todo esse conhecimento, é, que eles fazem lá. Porque são meninos de entre dezesseis e vinte anos, mas que tem um conhecimento absurdo sobre capoeira, sobre congo de ouro, sobre barravento, sobre maculelê. E sendo filho do Mestre Macaco, eu achei, assim, de grande importância trazer eles, e aí a gente começou a fazer esse intercâmbio, e trazer isso mais forte pra cá, né? Pra comunidade do Alto da Sereia, que é onde a gente tá aqui, e que é uma comunidade também quilombola, que tem toda a sua história. É uma comunidade, é, de, que tem uma atividade de tradição,

como a... Aqui são, é uma comunidade de pescadores né? É entendido como um quilombo urbano, justamente por causa dessa questão da, da, da atividade tradicional, que é a pesca

[R] a gente pode fazer uma pausinha? Eu vou precisar trocar, que a bateria daqui a pouco

[MD] pode

[G] segura aí

[G] não tá aparecendo não, né?

[R] tá não. Vou dar a palma de novo

[MD] foi?

[R] foi

[MD] então, quando eu resolvi trazer o filho do Mestre Macaco e todos os, os amigos deles, que sempre vinham pra cá, porque é uma tradição vim pra cá na, no dia dois de fevereiro, né? Muita gente de Santo Amaro vem pra cá por causa da festa de lemanjá, e... É, há treze anos fazendo, é, pagando promessa dessa festa de lemanjá, que é um projeto ambiental que a gente criou aqui, que é o projeto Somente Flores pra lemanjá. Ele trouxe, é, essa turma pra dar uma força aqui também, no projeto da comunidade, que é essa comunidade quilombola, né, dessa comunidade tradicional de pescadores né, que tem essa, essa tradição. Que tem essa atividade como atividade tradicional, que é a pesca, é... E foi muito enriquecedor né, fazer essa ponte com, com Santo Amaro, já que a gente também já vinha do Maranhão trazendo o boi, o maculelê. Então esse espaço aqui do Alto da Sereia foi sempre, é... Tá sempre num lugar de encruzilhada, porque trazendo sempre muitas pessoas de fora, sempre acolhendo muitas pessoas, e sempre trazendo muito essas atividades, e... Eu sentia falta de trazer as coisas daqui mesmo, assim, porque as crianças aqui, quando eu... Há dez anos atrás, eu montei o maculelê com eles aqui, na comunidade né? Eles tinham, minha filha tinha... Hoje em dia ela tem dezenove, ela tinha uns, uns dez, onze anos, né, na época, e tinham... Eles eram tudo pequenininhos assim, hoje em dia eles tão tudo homem, assim. Eu olho assim, eu falo gente... E a gente resolveu fazer com eles esse trabalho de maculelê, é... Porque cada pessoa que tava aqui de fora dava uma

atividade, eles tinham teatro, tinha música, tinha dança, e eu, tinha yoga, e eu resolvi trabalhar com o maculelê. E foi muito legal, assim, essa recepção que eles tiveram do maculelê, né? E hoje eu vejo Anderson com, com vinte anos, que é um dos, dos meninos que ainda continua frequentando aqui o espaço, como, é, como uma casa escola, como uma casa cultural, que a gente é, esse espaço que a gente ocupa aqui. E vejo sempre ele nessa continuidade, de acreditar na dança, de acreditar nas culturas populares enquanto lugar de conhecimento, enquanto lugar de trabalho, é... E aí foi muito forte trazer depois alguém diretamente de Santo Amaro, né? Trazer outros meninos também, novos, da mesma idade deles, e que já tavam à frente desse conhecimento. Assim, dando aula né, explicando tudo. Trouxe eles pra dar várias oficinas aqui, a gente desceu ali pra, pra pracinha ali embaixo né? A gente fez um cartaz, veio muitas pessoas. A gente conseguiu uns atabaques emprestado, então tinha pra mais de vinte atabaques, assim... É... E muitas pessoas querendo saber né, um pouco da, do quê que era o congo de ouro, do quê que era o toque de barravento, e... Foi muito, muito legal essa, essa experiência com... Com essa, com esse intercâmbio né? A gente começou a entender esse lugar também do intercâmbio dentro da própria cidade, trazendo as pessoas de Santo Amaro, porque a gente ia muito pra lá né? Festa da Boa Morte, a gente ia pra Cachoeira, ou... Qualquer coisa que tinha em Santo Amaro, porque, é, a gente ia, porque Cachoeira e São Félix são mais, tem muitas tradições também que já tão mais divulgada nesse, no calendário, é... No calendário popular, de festas populares né? E acaba que Santo Amaro, é, tem menos coisa que a gente conhece, mas, é... Da mesma forma né, muitas famílias que saíram de lá pra vir pra Salvador com um conhecimento muito grande sobre diversas atividades de matrizes africanas, então pra gente continua sendo, assim, né? A gente estabeleceu esse laço, e continua esse laço, de... De trazer pessoas, de ter essas atividades aqui com eles, né? Esse ano a gente teve, é, um ano de pausa né, dentro desse processo da pandemia, mas ficou... A última festa que a gente fez foi a festa de Iemanjá. E que cada vez mais a gente vem trazendo muitas coisas né? E agora, a última vez que eu coreografei maculelê, que eu trabalhei com o maculelê foi, acho que há três anos atrás, quando o grupo de capoeira. Minha filha tava fazendo capoeira regional, e aí o grupo dela me chamou pra, pra trabalhar. Eles queriam na verdade trabalhar o jongo, o coco. Eles falaram assim “ah, a gente não quer maculelê porque a gente já sabe”, eu falei “vocês sabem o de vocês, o meu vocês não sabem”. Vocês não sabem como eu

trabalho com o maculelê, como é que vocês ficam dizendo que vocês já sabem? Aí eu insisti pra eles, eu falei não, a gente vai continuar trabalhando com o maculelê. E aí, é, na festa deles do batizado de, da capoeira, que foi o grupo São Bento. Minha filha fez parte muito tempo desse grupo São Bento, aqui, que tem aqui na outra comunidade, que é o Alto de Ondina, que é aqui em frente. E aí eu trabalhei com eles novamente né, maculelê, mas o maculelê também junto com outras danças de umbigada, e que aí foi bem... Foi bem legal, assim né? Trazer, junto da capoeira, outras, outras formas de dançar né? Sendo a capoeira também uma potência muito forte de dança, então trazendo outras formas de dançar e entendendo essas outras manifestações enquanto manifesto mesmo né. Não é a toa que chama manifestações. É porque é a forma do corpo politizar, da forma do corpo argumentar, é a forma do corpo dizer sobre sua memória né, sobre sua tradição.

[B] eu tenho uma pergunta Danda. Que aí, no meio desse processo, tem quem diga que maculelê é dança, tem quem diga que maculelê é luta. Tem quem diga também que é isso tudo junto e misturado né, é dança, é luta. E tu falou também agora de uma dança de luta, né? Aí também tem essa, essa perspectiva um pouco da guerra no meio disso tudo, né? Tipo, muitas músicas do maculelê também fala de guerreiros, guerreiros, guerreiros, aí eu não sei. Como é que tu sente esse processo, dessa conexão? De dança, ou de dança de luta, como tu chamou aí também

[MD] é... Tem, as influências... É porque assim, uma dança de trabalho que você tá ali com o facão, numa situação sol a pino, aquela queimada no canavial, pra poder cortar a cana né? Porque era esse o método que usava antigamente, tinha que queimar pra depois cortar, então, é... Qualquer revolução que, que surgiu ali, no momento do canavial, era nesse aspecto da luta, né? No aspecto da luta. Mas quando a gente vai falar de África, as, as próprias lutas, elas tão dentro dessa perspectiva dançante, né? Porque a dança é a própria mandinga. É uma forma de você, é, criar estratégias de você sobrepor o outro, né? De você, é, desafiar o outro em um lugar... Eu lembro de um livro de Juan Patebá [não entendi o nome do autor], lendo sobre... Ele é malinque, ele vem da Cidade do Mali, é... Eu lembro de, lendo o livro dele, que ele falava assim: quando ele... Tinha as, o nome agora eu não lembro, mas era como se fosse gangues, mas não era esse nome que usa na comunidade dele, é um outro nome, que é

[G] tribos?

[MD] não, não é. É um nome assim, como já tinha também a colonização francesa, era um nome também assim, já...

[B] gueto, não?

[MD] não. Era tipo assim...

[R] facção?

[MD] também não. É muito novo, facção

[G] novo demais

[MD] era tipo assim, era... Eu não sei se era valerianas, mas era um nome bem assim. Depois eu vou lembrar, vou perguntar a Joice, que a Joice é a nossa grão aqui, ela lembra de tudo. E eu li esse livro em dois dias, assim, né? Porque as pessoas também costumam dizer que a gente não gosta de ler. Eu falei “a gente não gosta de ler é coisa chata”

[G] tem disso

[MD] mas quando é alguma coisa legal, assim. Esse livro foi um livro assim, que eu lia, e tinha uma hora que eu tava rindo, tinha uma hora que eu tava chorando. E só dessa contação de histórias do Juan Patebá. E ele falava que na comunidade dele tinha, era meio que incentivado, assim, essas, vou chamar de gangues só pra gente entender o formato. Essas gangues, dentro das comunidades, mas eram lideranças, assim, que... Cada menino... Tinha a das meninas separado, e tinha a dos meninos. Era como se fosse clube do Bolinha, clube da, da Luluzinha. Então, cada menino era incentivado a, a ser o líder do seu bairro. E na comunidade dele, ele sempre foi um menino franzino, magrinho né? E tinha uma, uma certa época que tinha um menino que era do outro bairro, ele é bandiagara, o outro menino né? Que ele era fula, e o outro menino era um bandiagara. E esse menino veio, é, paquerar a namorada dele né, e eles entraram numa... Numa... Como numa discussão, assim, entraram num atrito. E aí marcaram uma, uma espécie de um, de um desafio entre eles. Só que esse desafio não era assim, a deus dará né? Tinha os adultos que iam assistir e os juízes. Então foi marcado pelos mais velhos, por essas grãos e entidades mais velhas da comunidade, essa representação da comunidade, e colocavam eles pra lutar. Só que como... E aí tinha uma espécie de uma luta lá, entre os bandiagara, que era comum essa luta entre eles, mas o Juan Patebá ele era muito magrinho,

então ele tinha que... Eles compensavam essa coisa da pessoa que é muito magra, ou que é muito pequena, o que tem um, é, uma diferença né? Que tem uma, uma desvantagem em relação ao outro. E ele era muito bom na esgrima, ele lutava com um pedaço de pau. E aí, ele foi, e tinha um cara que era grandão. Os bandiagara era tudo homenzão, assim né? Que nem os zulus. Assim, aqueles caras grande que metia a porrada mesmo, eles eram bom na porrada. E o Juan Patebá era bom na esgrima, ele tinha um pedaço de pau, e ele era ótimo no pedaço de pau. Então ele lutou com esse menino com o pedaço de pau, não é? E lembro muito dele falando de como é que tinha toda essa, essa organização da comunidade. Tinha toda uma forma de, de se colocar, é, nesse espaço né, pra preparar esse corpo pra... Pra lutar, com essa outra comunidade, e que isso me lembrou muito da dança, né? Quando ele traz isso, me lembra muito do, da questão da... Da capoeira, do maculelê. É... Nos momentos de, de festejo, porque tipo assim, se você for ver, na, nas comunidades africanas não se separam as coisas. Não tem assim, ah, você faz música, você faz dança, né? Isso é uma das coisas também que Tiganá Santana vem trazendo muito, assim, pra gente, né? A ocidentalização colocou essas coisas, assim, muito separado. Ah, você faz dança ou você faz música. Mas isso, essas coisas estão sempre muito juntas né, nas culturas africanas. Então o momento deles de celebrar, ou de cantar já era no momento de trabalhar também, né? Tava trabalhando, tava cantando, tava trazendo uma forma de, de fazer o trabalho, é, mais feliz. De trazer uma coisa mais, mais saudável praquela situação de, de escravidão. Então, é, eu vejo essas coisas tudo juntas assim. É muito difícil pra mim separar isso, embora esse conhecimento ocidentalizado, a academia, a escola. O pesquisador, é, da casa grande, geralmente ele faz isso, ele reduz as coisas. Ele olha praquilo e ele esquece todo o entorno, então ele reduz o que ele tá vendo, e ele mostra aquilo como, como conhecimento né? Mas cada vez mais, assim, né, com as pessoas, que a gente também vem estudando, como o Tiganá Santana, que vem trazendo muitas coisas dos bantus, assim, né? Vem trazendo mesmo, é, muito conhecimento dessas, dessas várias comunidades, dessas várias, é, é... Porque não é uma estrutura só da língua né, mas desses vários povos bantus que vieram pra cá né? Do... Angola, Benin, outras etnias por ali, do oeste da África, que tem esse mesmo entendimento né, que não se separa as coisas. Então aqui a gente acaba muita das vezes repetindo essas, essas questões de ah, vai fazer a música, depois faz a dança. Mas essas coisas sempre estiveram juntas, principalmente quando

você lembra a maioria dos trabalhos, é, é feita através de um canto. Se você for ver eles amassando barro, pra fazer a casa de barroco, né? As mulheres, principalmente em uma parte da África, então elas tão amassando o barro aqui, mas elas tão cantando, e tão dançando, e ao mesmo tempo elas tão trabalhando, não é? Então essas danças de trabalho, essas danças de luta, é, tão sempre muito acompanhada da musicalidade, né? Não tem como separar essas questões.

[B] eu tenho outra pergunta, mas eu tô com medo que fique muito, e escureça

[R] não, dá

[B] eu queria muito ouvir ela cantando também

[R] eu gosto quando ela... Ela fica. Ela fala muito em silêncio

[G] eu acho que seria massa se pudesse cantar, né? Tu pode cantar uma música que tu gosta muito no maculelê, ou que é importante pra tu, ou que marca de alguma maneira. Cantar uma música do maculelê, depois a gente toca, que eu acho que já tem bastante informação, é...

[R] você queria perguntar alguma coisa

[B] não, o que eu queria perguntar também Danda, é também, era mais nesse sentido, assim, de uma certa frustração, assim, nesse ambiente. Não é frustração, mas tipo, na capoeira angola, é, como de algum modo a gente percebe que o maculelê sempre teve meio associado, dentro desse universo da capoeira regional, por talvez não vivenciar tanto quanto eu gostaria, sei lá. Eu tenho sorte de ter Gaby na minha vida, né? De ter outras pessoas que possibilitaram isso, assim. Mas o quanto isso não é comum, assim, né? Sei lá, na capoeira angola, considerar o maculelê enquanto uma prática, mas é isso

[MD] vai rolar um fight aí

[B] vai, por quê? O gato?

[MD] um gato invadindo e Faniquito tá só olhando pra ele, ó

[G] vai, pega o beco rapaz, é melhor. Boto pra fora?

[MD] bote

[G] vai-te embora

[R] tá gravando viu

[MD] Mala, Mala, pega ali Mala. Pega! Ali! Vai. Porque se ele vê Malaca ele sai correndo. Mas Faniquito tá bem sossegado né? Ah, agora ele viu um cachorro. Agora eu quero ver se ele vai querer descer. Ó, e ele tá bem descarado. Então, você quer...

[B] pois é, eu prefiro também te ver cantando, tocando, sendo bem sincera, assim, tá ligado?

[G] mas é uma coisa interessante. Porque assim, nesse universo da capoeira angola, a gente sabe, e... Na entrevista anterior isso até foi rapidamente falado, sobre como as coisas, dentro dessa perspectiva ocidentalizada, de que eu só danço, eu só toco, eu só, é... Pelo menos em Recife, ou por onde eu passei, quem guardou o maculelê foi a capoeira regional. Eu nunca fui num evento de angola, exceto há pouco tempo atrás, que eu fui convidada, no evento da Mestra Di, pra fazer maculelê. Foi o primeiro que eu vi, porque eu fiz. Mas eu nunca vi ninguém fazer, e também nunca vi se apresentar. Nunca vi sequer falar sobre maculelê. É o contrário. Cada vez que isso aparecia, é, nas redes, por exemplo, eu postava uma foto de uma aula que eu fiz, ou de alguma coisa, os mestres, os próprios mestres da capoeira de angola recriminavam, faziam comentários desprezando isso, e dizendo "ah, uma coisa é uma coisa, outra coisa...". Sim. Ninguém tá discutindo sobre isso. Então, eu queria saber sobre como isso é pra você, como tu enxerga isso, na perspectiva da capoeira né, assim... E se isso te afetou em algum momento, assim, se tu foi vista também nesse lugar? Porque assim, eu vou falar de mim só pra contextualizar. É, muitas vezes falam que eu não sou capoeirista, que eu sou dançarina, porque eu faço maculelê, porque eu gosto de samba de roda, porque outras coisas estão inseridas na minha prática de capoeira

[R] o coco né?

[G] o coco, que é nosso, né? O próprio frevo aparece. Então, como é isso? Só... Enfim, tentei contextualizar né? Mas...

[MD] pode... Pode falar? Pode começar?

[R] pode

[MD] então, é... Eu tive a sorte muito grande de ter um mestre que tocava tambor de crioula, e que dançava uma, uma luta que chamava dança de cacete, e que era... Era um pedaço de pau que ele cruzava, tipo, você dava a mão com o outro, era tipo

como se amarrasse a mão. E essa luta que meu mestre ensinava pra gente parecia muito com essa luta que Juan Patebá falava, né, no livro dele, porque era os dois estar com uma mão ali, amarrada, né? E aí, rolava essa questão de...

[G] é uma menina essa, é?

[MD] não

[G] são dois meninos?

[R] e eles vão brigar mesmo, ou...

[MD] pode, pode

[R] pode recomeçar se quiser

[MD] menina, eu tô achando engraçado é que ele é filhotinho, entendeu? Ó, eles tão brincando.

[G] uma amizade

[R] é, eu acho que tão de boas

[MD] não pode ver é Moela, porque Moela se olhar ele

[R] ele é meio neném mesmo

[MD] é, por isso que eles tão... É, é porque ele é bebê, por isso é que ele tá quieto, que ele não brigou com Firiquite, ainda não tá entendendo essa coisa de demarcar o espaço

[G] entendi, que fofo

[MD] e Firiquitin é um satanás né?

[G] é?

[MD] Firiquitin é um satanás.

[G] é mesmo é?

[MD] rum! Firiquitin é um demônio

[R] pois...

[G] mas, é, essa pergunta pode ser respondida ou não

[MD] não, tô tranquila

[B] mas é massa essa história da dança do cacete aí, né?

[G] muito legal

[MD] pode ser?

[G] vai, vai-te embora né? Pode ir, Rai?

[R] pode, já tá gravando aqui

[MD] então, essa pergunta me lembra muito dessa questão, né? Porque eu tenho essa sorte muito grande de, é, ter vindo de, de uma história de capoeira que era ter um mestre eu, primeiro ele era do tambor de crioula, e ele era um exímio dançarino, assim, né? Era do reggae, então ele levava a gente, todo mundo pra dançar reggae. E fazia fila de gente assim, que ele pegava pra ensinar como é que dança o reggae. Uma das últimas vezes que eu tive com meu mestre, era ele tentando ensinar o mais novo da capoeira, que tinha quinze anos, a dançar. E eu fiz esse vídeo, ele ensinando né? Tipo, “não, o giro é por aqui. Não, é assim”, e... Eu lembro muito dele ensinando uma dança pra gente, que era essa dança, essa luta de cacete, que davam-se as mãos, assim, e ficava com um pedaço de pau. Então, tinha uma coisa que era cruzar, que ele falava que era meio que benzer o outro, mas que era como se fosse benzer. Mas era essa coisa de cruzar por cima e por baixo, dando com esse, esse cacete, e o outro defendia, com o outro pedaço de pau. Então era ao mesmo tempo um cruzamento do corpo, mas era treinar também essa habilidade de pá, pá, pá. E sempre com a mão segurando um do outro, um segurando a mão do outro, é... E meu mestre sempre foi muito aberto, e o Maranhão também é um... Uma cultura que a própria tradição tá nesse lugar das misturas, né? Quem é do tambor de crioula faz bumba boi, faz capoeira. Geralmente você vai ver, uma pessoa que faz tambor de crioula, faz bumba boi e faz milhões de outras coisas. Então não tem muito essa separação, ou essa crítica em relação ao que você é. Acho que em alguns lugares, é, onde... Quanto mais à capoeira tava relacionada à Europa, ao mundo ocidentalizado mesmo, e essa importação da capoeira, eu acho que essa preocupação era maior, né, de dizer, porque muita das vezes... Aqui mesmo, na Bahia, já tiveram alguns mestres que me proibiram de cantar músicas, por exemplo, que o Mestre Ananias cantava. Uma música que Mestre Ananias cantava, porque era uma música que tinha relação com candomblé, que era “Ê nirênirê, Ê nirênirê/ Ê de Babá, Olorum/ Mas ê nirê, nirê/ É de Babá, ô de Luanda ô/ Aênirênirê”. Então tipo

assim, eu já fui proibida de cantar essa música, né, na ABCA, porque o próprio Mestre Pelé falava “não, isso não é música de capoeira, isso é música de candomblé”, e não sei o que. Então me fez essa, essa crítica. Eu lembro como hoje, e eu, é... Tinha muito, tenho muito apreço, não é, porque ele morreu, mas tenho um carinho enorme pelo Mestre Ananias, porque eu acho que ele trouxe também essa... Ele trouxe muito essa memória do lugar onde ele vem, né, que é lá de, de Santo Amaro. Ele também vem desse lugar de, do recôncavo baiano, e leva isso muito forte pra, pra São Paulo, né? Então, eu vejo que nessa perspectiva exuniana de falar que a capoeira é tudo que a boca come, porque essa já é uma leitura exuniana, eu acho que... O Mestre Pastinha, quando vai dizer que a capoeira é tudo que a boca come, tá muito dentro dessa perspectiva de, de entender essas relações com as outras práticas, mas acaba que quem fez, quem comeu muito mais coisas, eu acho que foi a capoeira regional, né? A gente tem que, é, realmente tirar o chapéu pra capoeira regional porque ela se abriu muito mais, assim, né? Em não querer, por que... A ideia de tradição a um certo, a algum ponto, num certo ponto, dentro da capoeira angola, ela tinha uma, uma ideia de separação né, eu não sou do candomblé. Então foi de cortar as relações que tinham feitas, é, desde o tempo das maltas né? Desde a época da proteção, em que a capoeira protegia o candomblé, que o candomblé protegia a capoeira, dentro dessa relação. Então teve muitos lugares que houve essa separação, a depender do ambiente que se tava vivendo né? Se a pessoa começou a se relacionar muito com a igreja, ou criou um outro tipo de religião, que é diferente da religião, do catolicismo, então seria lógico vir esse tipo de, de separação, de dizer que a capoeira não tinha nada a ver com o candomblé, ou com essas coisas, mas entendendo com o que que você tava se misturando né, com o que você tava comendo. Então eu acho que essa perspectiva exuniana, que o Mestre Pastinha pega, eu acho que ela serve muito pra capoeira regional, porque eu acho que ela foi muito feliz. Inclusive, é, a gente deve à capoeira regional esse, é, essa divulgação da capoeira pelo mundo né? Porque ela ganhou o mundo primeiramente, justamente por causa dessa abertura que o Mestre Bimba teve, né? Nessa coisa de trazer outras coisas pra, pra dentro do movimento. Porque em alguns momentos ia ser quase que impossível não, não se relacionar né, com essas outras coisas. E também acho que seria muito difícil você viver dentro de uma comunidade, dentro de um quilombo, onde você ia separar, dizer não, isso aí vocês... Isso aí não é daqui, isso aí é de lá. Isso aqui é capoeira, ou então, isso aqui

é maxixe, isso aqui é samba de roda, isso aqui é tambor de crioula. Eu acho que seria bem difícil, assim, né? Vivendo num quilombo, traçar suas primeiras perspectivas de liberdade dentro de um espaço, de uma terra, pensando a sua liberdade né, excluindo certas atividades né? Eu acho que seria muito difícil. Então eu acho que eu fui premiada, assim, de entender isso, e eu acho que hoje em dia a capoeira angola também vê o quanto que, que isso é importante.

ANEXO G – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DO CONTRAMESTRE TAMPINHA

Duração da entrevista: 25 min

[Raiane] é só dar uma palminha aqui, pra marcar. Pronto, já tá rolando

[Gaby] contramestre, vou pedir pra falar de novo o seu nome, é... E a sua história daqui, como é que é a sua relação com o maculelê, como foi isso, como é o maculelê na cidade... Livremente, assim. Qualquer coisa a gente pergunta de novo

[Contramestre Tampinha] tá bom. Meu nome é Valmir Andrade, né, Andrade da Silva, conhecido mais como contramestre Tampinha, né? Sou aluno do Mestre Macaco, desde seis anos de idade. Sou bisneto de Popó do maculelê, né? E neto de Vivi de Popó, um dos filho dele. Na verdade ele não teve muitos filhos, dois filhos ou três, que ele teve. Os outros foram que ele registrou, né? E... Aprendi com Mestre Macaco, na verdade, né? A capoeira, aprendi o maculelê, aprendi a tocar, né? Aprendi a cantar. Convivi com meu avô, mas aprendi pouco, assim, com ele isso, né? E com o mestre, como ele, como o mestre era amigo de meu pai, na fábrica, e eu já gostava... Já vem no sangue, na verdade, né? Aí, eu consegui uma bolsa no espaço, na Acarbo. E dessa bolsa tô até o dia de hoje. Dos seis anos pra cá, só fazendo capoeira né? Eu tô com trinta e sete ano, praticamente a trinta e um ano, né, na cultura, junto com o mestre. E o maculelê pra mim é muito importante, né? Porque foi um dos, foi meu avô, meu bisavô, na verdade, quem resgatou o maculelê dentro de Santo Amaro. Praticamente criou, né, dentro de Santo Amaro. Então é uma responsabilidade muito grande pra mim. Apesar que eu não gosto muito de ficar falando que sou bisneto, isso, por causa... É meu jeito mesmo de ser, né? Mas é uma responsabilidade muito grande, e... Na verdade, eu creio que de bisneto, bisneto mesmo, de Popó, bisneto de Popó só tem eu e meu filho que é tataraneto, né? Meus filhos. Que não são um só, é cinco, né, que eu tenho. Mas todos fez capoeira, mas estão todos parados, que nem eu, também, agora. Hoje não moram comigo, moram com a mãe em Camaçari, em outra cidade, mas tudo tem capoeira no sangue, tem a cultura no sangue, na verdade, né? E aí é bom. É bom ter essa responsabilidade. Também um pouco, [ri] complicado né? Difícil... Manda.

[G] você chegou a ver o seu avô? Ele fazia ainda?

[CT] já, já. Meu avô, é, ele não fazia muito o maculelê, ele ficava com a parte mais da capoeira, né? Ele fazia aqueles berimbau que tocava aqui e lá na praça você escutava, o som. Era os berimbau que ele fazia. Já meu tio Vavá, ele fazia mais o maculelê. Ele dançava mais, ficava mais. Meu avô ficava mais com a parte da capoeira, tocava, cantava, né? Mas eu conheci Vavá, conheci o meu avô também. Só não conheci meu bisavô, né? Popó.

[G] dançava ou lutava, o maculelê?

[CT] pra mim dança. Dançar maculelê, né? Muitos diz que, ah, que tá lutando, que é a mesma coisa da capoeira, mas pra mim não é. A capoeira é uma luta realmente, maculelê, entre aspas, mas pra mim é uma dança né? É uma dança, pra mim. E aprendi muito com a professora Maria Mutti, né? Que era minha chefe aqui. Fiz parte da escolinha aqui, no NIC. Na escolinha que eu passei a ser funcionário daqui, né? Então através da cultura hoje eu tenho meu emprego, hoje eu tenho minha casa. Queira ou não queira, né? Mas é muito bom.

[G] isso vai ser passado pra frente?

[CT] vai. Eu creio que sim, né?

[G] por você? Por outra pessoa?

[CT] por mim, aí só deus é quem sabe, né? Tá na mão de deus, meu destino dentro da cultura. Que hoje eu sou evangélico. Apesar que a, a... O evangelho não empata eu fazer a capoeira, não empata eu fazer o maculelê, nada. É eu mesmo que tô relaxado, né, na verdade [ri]. Tô meio relaxado pro lado da capoeira, pro lado da cultura. Tô mais dentro de casa.

[G] e os seus filhos? O senhor ensinou pra eles também?

[CT] eu ensino, eles fazem. Fez muito capoeira. Tem um mesmo que chama Miquila, o apelido Miquilo, ele toca, canta, faz tudo na verdade, né? Da capoeira ao samba. As manifestações que tem dentro do grupo, ele participa de tudo. Ele hoje tá com catorze anos de idade, mas é menor de que eu ainda besteira. É. Mas ele com três pra quatro ano de idade, ele já segurava o gunga sozinho e tocava. Per aí você tira, né? [ri] e aí, aí pra frente.

[G] então o maculelê e capoeira caminham juntos, nessa história, na cultura?

[CT] é, na cultura. Pra mim eles caminham junto. Uma, que eu aprendi a capoeira com meu mestre, e o maculelê que já veio de raiz, já né? Já veio no sangue. Então, na minha caminhada os dois tá sempre junto.

[G] e quem eram as pessoas, assim, que... Antigas, que faziam? Tem alguma lembrança? Mais antiga. Enquanto criança, lembra de ver os mais antigos fazendo?

[CT] eu lembro do... Do Tinga. Tinga, se não me, acho que tocava atabaque né? Tinga. Tem Jorginho, não é? Tinha... Furinga, hoje, que é mestre, que ele é da mesma época do Mestre Macaco, né? Nicinha, do samba. Sempre, que tava com Vavá né, na época.

[Bruna] Nicinha dançava também maculelê?

[CT] era, dançava. Nicinha. Deixa eu ver que eu lembro de mais algum... Cabeça. Tinha um que chama Cabeça, mora no Trapicho. Eu acho... Poucos eu lembro, na minha época de criança.

[G] e mulheres?

[CT] mulheres eu lembro Nicinha, lá com, com Vavá na época, né? Mas teve professora Zilda, né, que teve um grupo de mulheres. Teve a professora Maria Mutti também, que teve também um grupo. E a professora Maria Mutti, ela conviveu mais com meu bisavô, né? Ela que ajudou a caminhada, que ajudou no crescimento, na verdade, do maculelê dentro de Santo Amaro né? Então é muito legal.

[G] mas... Pode falar um pouco mais sobre

[CT] [ri]

[G] a gente já é pesquisadora assim, chata, curiosa, enche o saco

[CT] tá tranquilo

[G] é, a personalidade dele. Tem lembrança de como ele era na personalidade?

[CT] meu avô?

[G] é

[CT] meu avô era amigo de todo mundo. Era uma pessoa que se dava bem com todo mundo, falava com todo mundo, brincava com todo mundo. Acho que eu, acho que eu puxei a ele, na verdade, porque eu sou assim também. Me dou com todo mundo, brinco com todo mundo. O meu avô era assim. Apesar que na doença dele,

muitos, eu creio, virou as costas pra ele, né? Ele teve um AVC, e algumas pessoas quando via ele na rua... Quando tava com ele na rua criança, alguns viravam as costas [pausa], mas é isso mesmo. Mas é aí que a gente vê os amigos, na verdade. Mas ele era uma pessoa alegre [chorando]

[G] quer uma aguinha?

[CT] ai ai...

[G] e conversa com seus filhos sobre o seu avô?

[CT] às vezes

[G] eu já perguntei isso, eu acho

[CT] às vezes. Eu falo pra eles que a gente tem uma responsabilidade muito grande, na verdade. Mas os menino de hoje não quer nada, na verdade. Só quer balada, né? Bola. Muitos quer ligar só pra bola, outros quer ligar pra, as ostentações que tá aí hoje, e mais nada. Os meu ele ainda tem vontade de fazer a capoeira, mas eu acho que devido a eu ter parado, eles se afastaram tumbém. Que eles, meus dois meninohomi, pelo menos eles fala que só volta a treinar se eu voltar, né? A mãe deles parou, não quis mais tumbém, capoeira. Minha menina mais velha, praticamente já casou, não... Fala de voltar, mas eu, Caju caju... E as outras duas, que tá de sete ano, que ainda fica meio... Mas nenhum mora comigo mais, entendeu?

[G] e na hora do brinquedo... Pode chamar brinquedo o maculelê também? Como é que chama? Na hora da dança, do brinquedo, do que?

[CT] rapaz... Eu não sei se é dança, se é brinquedo. Mas pra mim a dança... O brinquedo? Vamo brincar, né? Vamo brincar de, de pular maculelê, ou vamo brincar de, de jogar capoeira, né? Então deve ser uma brincadeira também, né?

[G] então chamava brinquedo mesmo?

[CT] é, pra eu. Eu tô dizendo que pra mim se torna brincadeira também né? Que às vezes você tá estressado, você começa a brincar ali, você distrai a mente e já foi, né? Então se torna brincadeira pra mim também. Além de uma dança, uma brincadeira. Cê tá ali se divertindo. Cê tá brincando e tá se, tá alegre ao mesmo tempo.

[G] aí eu ia perguntar. Nessa hora, dessa brincadeira, é, qual é o momento que tu gosta mais?

[CT] rapaz, eu gosto de todos. Eu gosto de todos. Principalmente quando eu tô tocando e cantando, aí que eu me sinto mais. Não lá em cima, mas à vontade né?

[G] e quando tu vê, sendo de Santo Amaro, né? Se eu falar, perguntar muito, pode dizer “ó, tá bom. Tá perguntando muito”.

[CT] não, tá suave

[G] é... Conhece o maculelê, vive o maculelê de Santo Amaro, que é diferente do maculelê que tá aí fora,

[CT] é

[G] o maculelê que eu aprendi. E como é ver esse maculelê outro, que não é de Santo Amaro? Tem algum, alguma coisa que seja marcante, assim, né, de você dizer?

[CT] Ah, eu vejo, mas não falo nada não. Fico quieto, prefiro ficar calado, né? Que às vezes você vai dar alguma opinião pra ajudar e você acaba sendo interpretado errado, né? Aí um quer dizer que sabe, “só porque sabe quer saber mais do que eu?”, aquelas conversas. Eu prefiro ficar quieto, não digo nada, é. Aí se eu tiver oportunidade de ficar conversando com a pessoa, aí eu digo “poxa, lá a gente faz assim”. Né melhor assim, não é? Do que você chegar, falar e nêgo interpretar errado, né? Pessoas, na verdade. Aí eu prefiro ficar quieto [ri].

[G] mas é o quê que é mais marcante? Teve alguma coisa que foi mais, assim, que tu viu? Não precisa dizer nome, se não quiser, mas assim, alguma coisa que tu viu que ficou...

[CT] é... [ri] deixa quieto [ri] deixa quieto

[G] foi muita coisa então, vou deixar [ri]

[CT] é, que às vezes as pessoas pegam uma aula, por exemplo, com Mestre Macaco, aí já acha que já sabe tudo, né? Aí não procura se aprofundar mais, buscar mais. Aí com aquilo que você, que ele aprendeu ali, ele já acha que já sabe fazer tudo, e... Você não pode chegar pra dar uma opinião, que aí já começa “você tá errado, você quer saber mais que os outros”. E eu que sou eu não sei nada, ainda tô

aprendendo muita coisa, tenho de aprender muita coisa, na verdade. E graças a deus eu continuo aprendendo. O senhor botou uma pessoa ótima na minha vida que foi meu mestre, pra poder me ensinar tudo, e Maria Mutti, né? Eu aprendi muitas coisas com ela também né? Então é muito legal, né? Só tenho só a agradecer mesmo essas pessoas

[G] alguém, sem ser seus filhos, tem mais alguém na sua família que ainda chegou a fazer o maculelê?

[CT] não. Meus irmão chegou a fazer capoeira com o mestre também, os dois irmão mais velho. O caçula foi meu aluno, meu irmão mais, o caçula, mas não chegou a seguir também não. Só fez mesmo a capoeira e parou.

[B] você dava aula pra criança aqui, era?

[CT] eu sempre ajudei o mestre aqui

[G] com maculelê também?

[CT] é. Com maculelê, com puxada de rede, com livre amor (acho que é isso, mas não entendi direito), com samba. Com tudo, na verdade, né? [ri] ai

[G] contramestre, e na música, o que o senhor gosta no maculelê? Tem alguma que goste mais? Que dê mais prazer, assim

[CT] tem. “bom dia, boa noite meu senhor/ me dá licença, esses cavalheiro/ eu venho de longe, eu venho/ maculelê, eu sou brasileiro”. Essa eu gosto. Eu gosto dela pra caramba. E é tanto, que toda vez que tem apresentação, que o mestre botava eu pra tocar ou cantar, aí eu fazia a louvação e já entrava com ela, né? Eu me sinto a vontade, né? Me sinto mais... Seguro, né? [ri]

[G] e qual uma que dá instiga na hora do jogo, assim... Tem uma que

[CT] na hora da dança? É...

[G] é, esse lugar do chefe, que vai...

[CT] puxar?

[B] é chefe mesmo?

[CT] é chefe, mestre, aí cê vai pro outro mestre, é... É sempre pulando, né? Você não pega seguido, sempre pula. Às vezes eu pego seguido, às vezes eu pulo. Pego um aqui, aí já vou e pego outro lá, e por aí vai

[B] pra pegar de surpresa

[CT] é, na surpresa

[G] e qual é uma que dá uma instiga? Que você escuta e ferve o sangue?

[CT] é, deixa eu ver aqui... Rapaz... Maculelê não me mate o homi “maculelê, não me mate o homi/ ele é meu cumpadre, não me mate o homi/ maculelê, não me mate o homi”, e aí vai embora. É tantas

[G] vai bater aí um pouco pra gente

[CT] é mesmo?

[G] tá aí com a mão no couro, eu tô vendo

[CT] saudade... Pode ficar em pé?

[G] oxe! Pode.

[B] pode fazer o que quiser

[CT] [tocando e cantando] “maculelê, eu sou brasileiro/ um bom dia, boa noite meus senhores/ me dá licença, esses cavalheiro/ eu venho de longe, eu venho/ maculelê, eu sou brasileiro/ sai saisai/ ô boa noite, meus senhores/ sai saisai/ ô boa noite, deus lhe dá/ sai saisai/ um boa noite eu vim lhe dê/ sai saisai/ um boa noite eu vou lhe dá/ sai saisai/ eu com tu, maculelê/ sai saisai/ eu que quis” [faz uma virada no atabaque e para de tocar]. Tá vendo? [ri] ai ai

[G] Bruna, tu quer perguntar alguma coisa? Eu quero perguntar, assim, qual seria uma mensagem? Primeiro, alguma coisa importante, que você acha, que a gente não poderia deixar de...

[CT] a origem. Da onde começou, da onde veio, de tudo, né? Acho que é isso aí. Sempre tá em busca, né? Na verdade, né? E quanto mais a gente vai em busca, a gente aprende mais. Então, se a gente vai beber da água da fonte, é melhor ainda né? [ri] isso aí

[G] alguma coisa? Eu tô aqui apertando, tem um ditado né, “não aperte a minha mente”

[CT] não, não, não, tá suave

[B] pra gente é muito importante, contramestre, tá lhe ouvindo. Eu também... Porque é isso, né? Como Gaby disse, lá em Recife, lá em Pernambuco, o que chega, quando chega né, é só uma parte desse maculelê. Só uma parte muito reduzida, que na verdade não contempla nem um pouco o que vocês fazem, assim, né? Toda a história, toda a vivência do maculelê, quando a gente chega aqui e vê, assim, sabe? Pra gente é uma honra muito grande. A gente esteve na academia de Mestre Macaco, é, eles dançaram pra gente. Fizeram, né, o ritual todo, da dança completa, é... Pra gente é muito importante conhecer a história de vocês, né? Conhecer a história do povo preto. Que a gente sabe que, querendo ou não, ainda é desvalorizada né?

[CT] é

[B] essa cultura ainda é desvalorizada. Muita coisa também vai se perdendo no meio do caminho... A ideia da gente é fazer esse videozinho e que... Que é isso né, valorizar a cultura, valorizar a história de vocês. Que vocês sejam os próprios protagonistas, né, dessa história, por que... A gente ainda não encontra muita coisa, assim, sobre o maculelê, sobre esse maculelê tradicional que vocês fazem, né?

[CT] é

[B] não tem muita coisa escrita, né? Tem o livro de Maria... De Emilia Biancardi, Zilda Paim...

[CT] Zilda

[B] tem um videozinho, A verdadeira história do Maculelê, né, que foi produzido. Mas a gente faz isso no, no sentido de realmente valorizar tudo isso que vocês construíram, que é muito bonito mesmo.

[CT] é, né?

[B] é. Agradecer antes de mais nada também, por ter, por tá compartilhando esse conhecimento com a gente

[CT] Ai [ri]. Ah, valeu. Tranquilão. Eu que agradeço, né? Tem pessoas que se preocupam né? Com a história, na verdade, né, da gente. E muitos que conhece a história, tem a cultura no sangue e não liga, né? Deixa pra lá. Aí prefere mais tá nos pagodão, na seresta, de que tá valorizando mais a própria cultura, na verdade. Aí, é difícil, meu irmão. Eu que agradeço a vocês.

[G] acaba dando mais responsabilidade ainda pra gente, né? Assim...

[CT] é...

[G] pra você, que nasceu na cultura e ainda mais tem essa carga genética, digamos assim, né? Essa herança genética, de ser o, o neto. E aí, a segunda etapa desse projeto da gente. A primeira é gerar esse vídeo com Raiane, né, com a nossa pesquisa. Esse vídeo, ele... A gente vai fazer lançamento e vai deixar ele disponível pras pessoas acessarem. Obviamente, antes vai passar por, pelas pessoas que construíram, né? É por isso que a gente precisa inclusive documentar, é, oficializar isso. Mas também, a segunda etapa do projeto, que é a gente levar esse maculelê pra lá, no corpo. Porque claro, é importante falar, é importante conversar, nãñã... É super importante, mas como é que a gente coloca isso no corpo, assim, sabe? Como é que a gente apresenta esse maculelê pras pessoas? O maculelê que eu aprendi, a batida de quatro não é aqui, entendeu? Não é na cruzeta. Nem esse nome existia pra gente lá, né? A batida era solta aqui. É um dois três quatro e a batida solta. Por exemplo, né, a perna só tinha uma variação, que era a meia ginga, como se faz, mas aqui você vendo as pessoas dançando

[CT] [ri]

[G] eles ficam roubando informação da gente, né? Enfim, só pra dizer isso, que... A gente veio pra cá pra ouvir, mas também pra ver e tentar aprender isso, pra dizer às pessoas que a gente só sabe o bagaço da laranja, assim, sabe?

[CT] o bagaço

[G] no final das contas, o que a gente sabe é o bagaço da laranja, assim. É pouco, né? Mas... Tá fazendo viver, assim, tá fazendo viver ainda, né? Então... Óbvio que a gente não pode ser responsável por levar O maculelê, porque aqui tá só pesquisando, né? É só pesquisadora. A gente não mora aqui, nem eu nem ela, mas a gente quer fazer da melhor maneira possível isso né? Então falar que é muito importante esse encontro aqui, porque é o mais próximo dessa ancestralidade também, né? A gente fala de ancestralidade na capoeira, por exemplo, e acha que é uma coisa que tá muito longe da gente

[CT] muito longe

[G] mas eu posso dizer que você é meu ancestral. Pode até ser mais novo do que eu, porque é mais novo do que eu na idade. Eu sou mais velha, eu tenho trinta e nove. Mas você é uma ancestralidade viva do maculelê. Não sei se você sabe disso [ri]. Eu espero que saiba.

[CT] ah

[G] que você e esse daqui do lado, esse ancestral aqui, são meus ancestrais. São ancestrais do povo que tá lá e que nem sabe que

[CT] nem sabe

[G] que nem sabe disso. Que tá com um pedaço de pau na mão, dançando do jeito que aprendeu, mas tá ouvindo a música e tá trazendo essa memória de algum lugar. De algum lugar. A gente não sabe, que tem coisa que não tá escrito né?

[CT] é

[G] e nem tudo que tá escrito é verdade também. Então, é mais pra dizer que... É muito importante pra gente, assim, esse momento. Eu já chorei várias vezes, eu não vou chorar agora

[CT] [ri] ai...

[G] eu choro. Em todos os encontros eu tenho um tipo de emoção muito forte, assim, e... E não foi diferente agora, né? Eu tô com a mesma emoção, com certeza, mas me sinto já muito satisfeita, muito contemplada com tudo que você se dispôs a falar pra gente. Quero agradecer de todo coração, assim

[CT] nada, tranquilo

[G] por essa oportunidade. Muito obrigada

[CT] tranquilo

[G] um dia eu hei de lhe ver dançar, que agora é o outro sonho, né?

[CT] é...

[G] eu vou ter que voltar pra Santo Amaro um dia

[CT] [ri] ah é? Eu creio

[G] vou quero voltar, porque eu ainda hei de ver o neto né, assim, desse grande ancestral também, o meu ancestral do maculelê, dançando maculelê, tocando maculelê [ri]

[CT] tá certo

[G] eu tenho fé. Na espiritualidade maior

[CT] eu creio que... Creio que através desse trabalho vai mudar muita coisa lá, em Recife. É... Que as pessoas não viram na verdade ainda o, o tradicional do maculelê, né? Eu acho que, eu creio que através desse trabalho de vocês vai mudar muita coisa lá. Não só lá, mas como tudo na vida de vocês né? É, sei lá porque eu tô falando isso, mas... É o que deus manda falar, a gente fala né? [ri]

[G] que assim seja. Axé, amém, né?

[CT] amém

[G] todos os... As saudações do bem. É eu agradeço. Tomara que mude muito na minha vida e que eu me mude também [risos]

[CT] [ri] ai ai

[G] tomara que mude e que eu me mude também [ri]. Por que... É muita coisa. Mais alguma coisa, Bruninha?

[B] não, eu tô completamente satisfeita

[CT] [ri]

[G] eu tô completamente satisfeita também. Rai, tu tinha alguma pergunta, alguma coisa que você gostaria de ouvir dele?

[R] não, satisfeita também

[G] só ver dançando né? Mas fica pra próxima [risos]

[CT] ai... Fica pra próxima, né?

[G] é. Mas aí, viu contramestre, a gente manda... Sem ser brincadeira agora, mas a gente, assim que o material... Não vai ser pra amanhã

[CT] não, tranquilo

[G] né? É um trabalho grande, né Raiane? A gente tem muito material já. Uma pesquisa que a gente quer fazer cuidadosa, bonita, um trabalho bonito né, sensível

também. Aí vai tomar um tempo, mas a gente já deixa com Mestre Macaco aqui o material bruto, eu faço questão de dizer. Porque muitas pessoas reclamaram e Bruna alertou bem pra isso. Eu acho que agora já pode...

[R] parar né?

ANEXO H – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MARIA MUTTI

Duração da entrevista: 1 h 4 min

[Maria Mutti] vê a apresentação dum dum, dum, dum, de índio? Você vê o que? Maculelê é capoeira, samba de roda, bumba meu boi, nego fugido. É ou não é?

[Bruna] sim

[MM] cultura afro. Então vamo respeitar, a cultura afro que nós herdamos, não é?

[Gaby] sim

[MM] Mas chega na hora de uma apresentação dessa, de público, você tem que mostrar o melhor, da cultura afro. É uma maneira importante de mostrar a importância do negro na nossa cultura, sem ficar lá, se exibindo, nhemnhemhem. Ah não, não dá. Tem que realmente levar a sério.

[G] o grupo Oxalá era da senhora?

[MM] meu. Foi eu que criei.

[G] a senhora que era a criadora

[MM] só mulheres. Maculelê, capoeira, samba de roda.

[B] daqui de Santo Amaro?

[MM] sim. Todas. Tem as foto aqui

[G] qual foi o ano isso, dona Maria?

[MM] ah, tá me chamando de véa! [risos] Oxe, oxe. Década de 70.

[G] década de 70?

[MM] é.

[G] o grupo Oxalá

[MM] é. São todas, já estão todas casadas, já com netos. Eu casei também, não tive filhos, é.

[G] hunrum

[MM] Mas não aguentei marido muito tempo não.

[G] entendi

[MM] é, ele é uma delícia lá e eu cá [risos] vambora. Vai fazer pergunta, pra começar? Como é?

[B] a gente tem... você é responsável né, por uma das grandes e pela continuidade também do maculelê a nível de pesquisa, a nível de história

[MM] a continuidade, é

[B] e aí pra gente é uma grande honra, na verdade, tá aqui, é, tendo essa oportunidade, esse privilégio de, de escutar, de compartilhar seus conhecimentos. A gente queria lhe deixar muito a vontade, que a gente sabe que é muita sabedoria,

[MM] é

[B] é... E aí fique a vontade pra realmente ir falando o que você, o que você quiser

[MM] não é o que eu quiser, é o que eu convivi com Popó do maculelê

[G] isso

[B] isso, o que você viveu. Esse lugar da experiência pra gente é muito importante, sabe? Então se você puder falar um pouco sobre isso, sobre as suas vivências, experiências, um pouquinho da sua história com o maculelê...

[MM] a convivência... eu fiquei impressionada com a pessoa, que homem incrível. Que homem incrível. Me apaixonei pela figura do Popó do maculelê. Ele já era bem idoso. Depois eu mostro a foto a vocês. Já bem idoso, inclusive com o pé extremamente machucado, de uma dentada que levou de um macaco, não cuidou, infeccionou. Eu sofri muito com isso, ajudei no que pude e consegui salvar uma parte, pra não perder o pé. Mas a pessoa dele, a simpatia, a dignidade. Eu acho que pelo próprio texto do livro vocês percebem, a maneira como ele respondia as perguntas, eu me encantei por ele. Aí era o trabalho que a professora pediu, sobre o maculelê de Santo Amaro. Eu fui in loco. Fui à pessoa certa, pra ter nota. Não foi assim, pensando em ter grupo não. Eu queria ter a nota, queria fazer um bom trabalho, pra apresentar à professora. E lá me apaixonei por ele. E me apaixonei pelo maculelê. E tive a honra dele me ensinar, ele próprio. Ele nunca parou pra fazer isso pra ninguém. E envolveu a própria mulher, que dançava, que aprendeu com ele,

a mulher, o neto, e botou pra me ensinar. Eu trouxe as meninas da equipe, porque era uma equipe pra apresentar o trabalho. A equipe preguiçosa, indolente, eu fui fazer o trabalho, entendeu? Levei elas. Todas elas foram, e aí todas se encantaram e a gente resolveu criar, uma, o grupo para apresentar o trabalho. Em vez de ser só um trabalho teórico, a gente ia dançar, pra mostrar aos alunos. E na verdade eu queria, acima de tudo, homenagear Popó. A primeira apresentação, arrumadinha, tudo direitinho, foi pra ele. Ele se emocionou. Foi pra ele. E disse “com a sua permissão, a gente vai mostrar na sala de aula, no colégio Teodoro Sampaio, que eu vim aqui por causa do trabalho que a professora pediu sobre o maculelê”, entendeu? E ele disse “pois não, é seu agora”. Aquilo foi demais, foi demais. Eu disse “e no tempo de hoje, um senhor com essa idade, e o senhor não tem preconceito de mulher?”, “não minha filha”, “porque o senhor tá dizendo que é seu agora”, “não minha filha, mulher... mulher e homem é tudo igual. É tudo igual, é um ser humano. É tudo igual. Cada um... Cada qual com seu cada um, cada um com seu cada qual. A mulher que engraviida”. Aquela maneira, sabe? Simples, linda, de conversar, assim. “Ela é a responsável pela continuidade da humanidade, é ela que gera”. Menina, aquele homem, eu fiquei... Homem simples, pobre, humilde, meu deus! Tido como ignorante e com um saber desse, de ser humano. “É ela que gera, não é? O privilégio é dela, não é? Então, por que não? Por que maculelê é só de homem? Não, maculelê é pra mulher também. A mulher só não faz o que ela não quer!”. Assim. Eu digo, ah ele gosta de mulher, ele ama mulher, ele respeita mulher, é meu. [risos] E fiquei apaixonada e me virei, me esforcei pra fazer o melhor. Então, era uma novidade extraordinária, um grupo folclórico só de mulheres. Mulher, imagine naquela época mulher dançando capoeira e maculelê. A mulher só podia sambar. Mas dançar capoeira e maculelê? E eu primei pela autenticidade de todas. Todas sabiam dançar com autenticidade, igual a Maria Mutti. Não tinha diferença, distinção não. Você podia até assistir e gostar mais de me ver dançando do que elas, mas elas todas dançavam com autenticidade, com seriedade, entendeu? E daí pronto, foi uma divulgação. Divulgou. A mulher começou a ir aprender. Foram pras academias, na escola, em Salvador, pra aprender capoeira. Porque o, o diretor do teatro Castro Alves bancou um show pra gente. Porque a gente não precisava, a gente não dava apresentação paga. Éramos todas alunas, meninas de família, que não precisava. Todo mundo custeou sua roupa, seu figurino, eu comprava os instrumentos. A gente não cobrava. A gente não era grupo profissional. Mas o... eles

viram na televisão. Foi um tal de procurar a gente... nós fomos pro teatro Castro Alves. Eles deram o ônibus, eles deram um coquetel, flores pra todas, porque nós não cobramos. E o teatro lotou, nessa noite. E a partir daí o próprio pessoal, de lá de Salvador, da capoeira, dizia “Maria, o que tem de mulher procurando os grupos, as academias pra aprender capoeira. A culpa foi sua”. Eu disse “que bom”, porque é uma dança. É uma luta, mas é uma dança, não é? Porque a gente deve aprimorar e ter sempre como dança. A gente não vai mais precisar se defender com porrada, não é, de ninguém. Muito embora a polícia esteja no lugar matando e batendo, não é? Mas nós mulheres aprendemos, principalmente nós mulheres, como dança. Claro que os rapazes quando aprendem, aprende como luta e é uma defesa, porque... Recentemente mesmo, uma moça foi salva de um assalto porque ela sabia capoeira. Passou na televisão, ela com ele dominado dentro das perna, trancado. Foi... ele... Ele... Inclusive a arma voou longe da, da pernada que ela deu, a arma dele voou longe, e ela segurou até chegar... Chegarem pessoas que seguraram ele, pra ela se levantar. Quer dizer, olhai como valeu, tá vendo? A defesa, dela, porque sabia capoeira. Passou na televisão, foi um, um sucesso. A gente aprende como dança, mas sabe que é uma luta. E como luta deve respeitar toda a técnica, porque é linda. É uma técnica lindíssima. Tanto o maculelê como a capoeira. Ela é belíssima. Em relação a Popó, a intenção dele... Ele aprendeu, ele já era, ele já era escravo liberto, porque já havia a lei do Ventre Livre. Ele já nasceu liberto. Ele não precisava trabalhar, ser escravizado. A mãe dele era apenas empregada doméstica na cozinha dos brancos, dos patrões, não sabe? Ele fazia alguma coisa se ela chamava, se não ele ficava lá brincando. Então ele era livre, ele era livre. E ele ensinou, ensinou como... acho que na cabeça dele não se passava como arte. Ele ensinou porque ele adorou aprender, porque ele via eles dançando, os adultos. Tio Ajô, Barão, dançando e quis. E aprendeu assim, por aprender, naturalmente. Esse pessoal todo, antigo, foi morrendo, foi embora, ele ficou. E ele aí reuniu filhos, sobrinho, neto, parente “vumbora brincar”, ele chamava o brinquedo. O brinquedo do... “vamo brincar. Vamo brincar de maculelê”, ele chamava assim, o brinquedo do maculelê. E ele reuniu. Só que virou um sucesso a apresentação. A maioria deles gostaram. Gostou de aprender. Era aplaudido. As pessoas adoravam assisti-los. E ele então veio, pela primeira vez, para a festa de dois de fevereiro. Tradicional festa de dois de fevereiro em Santo Amaro, que é a festa de Nossa Senhora da Purificação, que é a tradicional procissão. Ele veio agradecer a Nossa Senhora,

inclusive com roupas emprestadas, porque não tinha dinheiro. Ele não tinha como fazer figurino. Os instrumentos, eles improvisavam. Eles juntavam dinheiro pra conseguir confeccionar. Muitas vezes as pessoas que confeccionavam dava de graça. Ficava encantada com a humildade, com o trabalho deles, e até dava, quando era o caso de um atabaque, entendeu? Então, aí ele veio agradecer. Ele tomou camisa de time de futebol emprestada, pra poder ficar igual. Porque a calça era a de cada um, aí eram cores diversas. Mas ele queria que alguma coisa ficasse igual, ele queria unir, unificar, e não entendia o que era, aí tomou a camisa do time de futebol emprestado. Eles se apresentaram aí, com essa roupa de time de futebol, já na geração nova. Os antigos, no tempo de Tio Ajô, é que pintava a cara, sabe? Fazia essas coisas. Ele... ele, Popó, nunca fez. Que teve isso antes de Popó? Teve. A minha pesquisa é de Popó pra cá. Popó nunca pintou cara, nunca se fantasiou de colorido, nem de tule preto, nem de gorro, de, de, de... Sabe? Não. O dele já foi muito mais natural, espontâneo, eles não usavam gorro. E pra poder ficar unificado, pra ficar igual, ficar todo mundo igual, ele tomou camisa de time de futebol, pra ficarem igual. Agora a calça era cada um de uma cor. Em vista do sucesso, na praça, quando fizeram o círculo, tiveram a ideia, porque tiveram pessoas que começaram a dar um agrado. Eles aí botaram um chapéu no chão, e, como faz hoje a capoeira, pra eles botarem um agrado. O dinheiro só dava pra quando sair dali tomar cerveja, que naquele tempo era cachaça mesmo, que eles tomavam, né? Hoje já tem uma opção de cerveja. Pra tomar uma, “pra tomar uma pinga, professora”. Aí o dinheiro só dava pra tomar uma pinga, entendeu? Mas era uma pinga depois, pra comemorar, né não? Eu digo “é, tá certo. Devia ter também um negócio de uma carnezinha, pra”... E às vezes tinha, às vezes não. Uns dias não dava, ele dizendo. Mas eles não cobravam profissionalmente. Após a coisa mudou. Aí já era um problema dos filhos, dos netos, que já estavam se envolvendo profissionalmente com as apresentações. Já é outra história. No tempo dele, a coisa era com autenticidade. Prazer, entendeu? Que era o dinheiro que botavam no, no chapéu, que contava pra tomar uma pinga depois, da apresentação. Já a continuidade, os filhos, os netos, já foi cobrando profissionalmente, se envolvendo, com apresentações e... Muitos até eram, eram movidos por isso. A pessoa pra levar, pra ter apresentação, lá no espetáculo deles, eles pagavam, a pessoa se encantava e ia. Dava transporte, dava tudo. Mas autenticidade é que é o mais importante. Tem coreografia? Sim, sim. Eu explico a vocês, que na hora que vai fazer a cruzeta,

também tem uma cruzeta nos pés. É belíssimo eu vendo eles dançando, o autêntico. Que a coisa de lá pra cá mudou muito, não é? E a intenção era que? Pegar o feitor de surpresa. O que é que eles podiam fazer, se o feitor, eles trabalhavam com o feitor com a espingarda apontada pra ele. Tiveram essa ideia, tavam dançando em homenagem aos orixás deles, que era assim que dançava, não sabe? Aí eles deixavam. Inofensiva, uma dança doidja ali. Imagine. E não podia bater com força porque esguichava o líquido, né? Era só uma coisa simulada. Mas pra entender que tinha que ter a cruzeta, pra defender da porrada do chefe, entendeu? E no final, na hora da, da guerra, eram todos chefe. Era pra derrubar o feitor. Era pra derrubar o feitor. No final, iam todos pro chão. A intenção era essa, pra correr. E muitos se salvaram assim, porque tiveram oportunidade de correr e fazer... Quilombos. Formar quilombos. Saía da fazenda, quando tinha essa... e eles deixaram mais de ensaiar, porque eles atinaram pra o detalhe, não permitiram mais. Mas muitos conseguiram se salvar através do maculelê, porque pegou o pessoal de surpresa, quebrou a cerca, tirou a madeira, bateu na cabeça, largou no chão, pegaram mato adentro e formaram quilombos. Eles conseguiram matar alguns, não é? No percurso. Outros conseguiram entrar adentro da selva e construíram os quilombos. Os quilombos eram o que? Eram escravos fugitivos, né? que fugiam do, do ataque do feitor. E é uma coreografia e uma dança belíssima, quando ela é verdadeira, pra quem sabe olhar. Vale a pena. Eu curto muito o maculelê, acho lindo. E me dediquei. Eu deixei de dançar capoeira, mas o maculelê eu me meto ainda, de ousada. É, a capoeira eu deixei, não consigo mais. Fiquei traumatizada.

[B] não, eu só queria fazer uma pergunta, que era como é que você se sentia quando você dançava maculelê.

[MM] ah, minha filha, eu me envolvia de tal forma... Não era eu não. Eu me envolvia de tal... Primeiro porque eu descendo de negro, viu? Tá no sangue. É... eu tenho descendência, eu tenho as três raças. Eu descendo de índio por parte de minha avó materna, que era alagoana. Eu descendo, é, eu descendo de negro por parte do avô materno, que era mulato. Ou era o pai ou era a mãe dele que era branco ou que era preto. Ele nunca falou. Eu não alcancei ele, e minha mãe não sabia pra me dizer. Mas a foto tá ali, caguetando ele, que ele era mulato, entendeu? E meu pai, filho de italiano, é o Mutti. Maria Mutti.

[B] sim

[MM] então, eu tenho as três raças, a europeia, o negro e o índio. Então, eu, como descendente de negro, me entusiasmo. Eu sambo lindamente. Meu samba é no pé, agarradinho, autêntico. O samba de roda que Tia Ciata, a santamarense Tia Ciata, levou para o Rio de Janeiro, e do Rio de Janeiro foi divulgado pro Brasil e pro mundo, é agarradinho no pé, no chão. Porque é sedução. O carioca não é pai nem mãe de samba. Eles modificaram o samba de roda, que Tia Ciata levou pra lá, para desfilarem na passarela. Eles iam desfilarem quilômetros sambando, então eles modificaram. Inclusive ponta de pé, porque o samba autêntico... O samba autêntico. Olhe pra meu pé, bote a imagem pra você ver. O autêntico, saiu daqui do Recôncavo, ele é sedução. Eu vou lhe dizer por que que é sedução. Por que que elas inventaram? Que a maioria foram as mulheres, né, da época, que conseguiram criar tudo isso pra a gente hoje representar a cultura brasileira. Ó como ele é aqui, olhe. Ó eu fazendo o repique com o pé. Isso aqui não é assoalho, se fosse você ia ouvir, mas ouça. Viu que é no pé? É sedução. Agora vamos ver onde é que tá a sedução. Olha pra bunda. Tá vendo? Ó o jogo de cima. E elas suspendiam a saia, pra seduzir os maridinhos sentadinho ali. Elas iam de junto deles e unn! A umbigada era isso, toma aqui, entendeu? Porque eles chegavam exaustos da fazenda, da roça. O dia todo, coitados, cortando cana, no canavial. Não almoçava, não davam comida. Não, eles levavam direto. Quando dava cinco horas eles iam embora, pra almoçar em casa. Então, eles iam almoçar, estavam exausto. Acabou de comer, sentava no portão, cadê homem mais? Ela não achava nada. Tá certo isso? Tudo exausto, cansado. Elas aí... Cê vê que o primeiro, primeiro instrumento qual é? Palmas, elas começavam, pra ele acordar, pra eles ficarem... Começaram a cantar e a bater palma. E aí olhe, pegava, suspendia a saia, que eram saias longas né, que elas usavam. Saia longa, rodada. Segurava aqui ó, pra ver as pernas, ó. Ó praí, que bonitinho. O pé preso, ó aí o pé. Ó o samba como é bonitinho. Ó o jogo de cima. Ó os peitinho. Ó a bunda, unn! Fazia assim, em cima dele, que é a tal da umbigada. Que a umbigada hoje, você vê assim. Isso é porrada, porra! A umbigada mesmo, da época, era pra “ó eu aqui! Ó eu aqui”, entendeu? Então, é lindo o samba. Sedução. O que vocês tão acostumada a ver na televisão, o Rio, fez isso ó, pra desfilarem a avenida. É ou não é? Quilômetros de avenida sambando. Então eles dançam de pontinha, repare como é que eles... Né assim, de pontinha. E porque eles precisam desfilarem na avenida. Eu acho o desfile das escolas de samba o maior espetáculo do

mundo. Mas dizer que o samba é do Rio de Janeiro, não é não. É da Bahia e saiu do Recôncavo, da Bahia. Que a escravidão era maior no Recôncavo, né?

[G] a senhora quer uma água? Tomar uma água, não? A senhora tá falando...

[MM] não, vambora

[G] tá tranquila? Então ótimo

[MM] o que é que falta agora?

[G] não, era mais sobre... Como que a gente, por exemplo, que tá voltando pra Recife, é... Porque, óbvio, a gente não vai acessar aquele maculelê, não tem... O mestre Macaco vai mostrar pra gente o que ele pode, já mostrou uns vídeos, é... Mas como, como que a senhora poderia falar sobre esse formato? Esse enredo, esse roteiro do enredo do maculelê? Tem possibilidade da senhora, muito tranquilamente, de forma muito... Mais simples possível, mais didática possível, falar sobre esse formato que a senhora via com Popó, com Mestre Popó.

[MM] é uma dança. É uma luta disfarçada de dança, não é? Que tem uma coreografia pra lhe impressionar. Na verdade, não tem um roteiro. É uma, é uma coreografia pra lhe impressionar, e de acordo com a reação do dançarino é que o, o chefe reage. Só que eu já lhe disse que eu já virei pra bater em outro, porque tem que tá atento, não é, à apresentação. Mostrando que era uma luta, e não uma dança. Que se você desviar a grima, você leva a cacetada na testa, não é? E tem também uma, uma encenação, que já foi uma invenção já, do pessoal, que eles costumam fazer, que eu nunca fiz no meu grupo. Não, eles não tinham noção de teatro, aquela época não. Isso é coisa já dessa nova geração. Eu não...

[G] esses personagens...

[MM] é, que eles inventam, né? Que tem uma encenação teatral né, dentro. "Você bebeu jurema", buf, cai no chão, bêbado, pra... né? você não já viu assim não?

[B] eu já

[MM] eu nunca fiz não.

[G] era a dança, em formato de círculo?

[MM] círculo. E, em certos casos, semicírculo, a depender. Porque, por exemplo, para que Popó assistisse, como eu queria, na íntegra, pra opinar, então eu sempre

fazia em semicírculo pra ele ficar aqui ó, assistindo. Porque elas ficavam na frente dele. Eu não quero que fique na frente dele. No palco você pode fazer isso, na frente do público. Eu respeitava Popó. Então eu sempre, fazia sempre semicírculo pra ele tá assistindo tranquilamente e poder opinar. Quando era em cima do palco, era em círculo. Já não me preocupava tanto com o público, o que era que ia entender ou não, eu queria... Mas pode ser em semicírculo também, porque trata-se hoje de uma apresentação, de um espetáculo. Não é mais uma luta, é uma dança, não é? É luta, é, disfarçada de dança. E hoje a prioridade, o que você leva pro palco, é a dança, não é? Nesse sentido, vamo priorizar a dança.

[B] e a chefe, que você diz, é o que? Fala um pouquinho mais disso

[MM] a o que?

[G] o chefe

[B] o chefe, a pessoa chefe

[MM] é, o chefe, que é o centro da dança, ele é uma pessoa que tem que ter realmente muita harmonia, pra ele centralizar todos. Olha o número de participantes que ele vai ter que acertar. Ele não... O maculelê verdadeiro, ele não marca quem é que ele vai bater. No espetáculo você marca pra não ter problema, mas na dança original, não é? Então, ele sai cumprimentando todos. Tem que bater em todos, cumprimentando, como quem diz ó eu aqui, chegou eu aqui, e aí, como tá você, vamo lá e pá, nesse. Porque ele tem que tá atento. Atento. Porque de repente, ele vai. Aí é coreografia mesmo. Isso foi uma coisa que realmente ficou marcado para apresentar espetáculo, porque no dia a dia, da defesa, a prioridade era a defesa. Era ensiná-los a saber se defender na luta com o feitor, não é? Porque mesmo ele tando com uma grima na mão, o feitor tava vindo de lá com uma arma. Claro que a primeira coisa é derrubar a arma, é tomar a arma. Mas ele também pode se armar com um cacete, não pode? O feitor. Então, pra saber lutar. Não tem nada de facão na história. Se escravo tivesse facão pra dançar maculelê, não tinha escravidão, tinha? Ele arrancava o pescoço do feitor, do barão, de quem viesse. Maluquice. Isso aí é estilização. Estilizou o maculelê. É outra história. Isso é espetáculo, entendeu? Mas que sabia, que teria que saber lutar com a grima pra se defender e atingir, tinha. Era especial. Eu sou o cão com a mão, esse braço é um perigo. Por que? Eu toda vida fui chefe. Ó o perigo de quem é chefe, ó praqui, não é? Ó a diferença.

Você vê como eu levanto um e como eu levanto o outro. Ó. A força que eu tenho aqui. Que tem que ter o som. Tem que tirar som das grimas né? Já reparou isso? A percussão tá ali também, não é? Então tem que saber bater, com força, inclusive pra ter percussão, pra você ouvir a, a harmonia, né, do som. É muito lindo.

[G] e, é... eu queria perguntar duas coisas. Uma; eita. Quer perguntar alguma coisa?

[B] queria perguntar da relação do maculelê com a capoeira

[G] tá, então... eu queria saber se existia uma relação religiosa, essa relação profano/sagrado, se isso tava junto, se isso não tava junto...

[MM] tem nada a ver. É luta. Não tem essa história de religião com luta. Não tem. Não pode. Ou você tem fé, e pede através da fé, a defesa, ou você entra na porrada mesmo, pra valer, disputando, entendeu, com o outro, não é? Então... ele, ele nunca me falou em ligação religiosa. Nunca me falou não, ligação religiosa.

[G] a senhora, no grupo Oxalá, a senhora usava... qual era o, qual era as roupas que as dançarinas usavam?

[MM] é, as meninas não eram nem dançarinas, porque não eram profissionais

[G] tá

[MM] eram alunas do colégio, minhas colegas, minhas amigas, que a gente começou com, pensando de fazer um trabalho para mostrar a professora, pra ter nota. Então, eu tive que fazer um figurino que a gente tivesse agilidade. Eram bermudas, a bermudinha aqui ó, presa, que hoje é moda, naquela época nem era. A bermuda aqui no, no joelho, presa, e uma blusinha curta, presa. Vou levantar pra panhar a foto, vai interromper aí?

[B] não, tem problema não

[m.] agora tem que tirar o microfone

[MM] tá aqui, pode vim.

[B] ah, pronto

[MM] eu acho que tá aqui. Eu acho que tá, que toda hora sai do lugar. É um vem, o outro vem, aí pega. O negócio já tava no sangue. Eu pequenininha, minha mãe me vestia de baiana pra sair na Lavagem, ó!

[B] pode mostrar pra câmera?

[MM] ó praí... Peraí, ó o que tem aqui! Ó praqui. Ó aqui, ela me vestia de baiana. Ó ele aí, Popó do Maculelê comigo

[B] é ele é?

[G] eita

[MM] é! É melhor tirar do plástico?

[m.] não, dá pra ver assim

[MM] dá? Aí

[G] e depois, a senhora se vestia?

[MM] eu, eu... Minha mãe, né? Porque aqui não era eu, minha mãe é que me vestia de baiana pra sair na tradicional lavagem da matriz da Purificação. E eu estudante, ó a farda do colégio. De farda, fui lá para pesquisar e entrevistá-lo sobre o maculelê. Ele é uma simpatia, né? Tá vendo você aí, a roupa. Ó aqui a roupa do grupo folclórico. A primeira, pra apresentar na escola, é, nós pegamos calhamaço. Calhamaço. Botamos a, a tinta preta. Como é que chama aquilo? Que muda a cor da roupa

[G] tintura

[MM] tintura. Tintol, né?

[G] sim, sim

[MM] naquela época era Tintol. Tinturamos o calhamaço e fizemos essa roupa improvisada, pra apresentação no ginásio, pra ter nota. Quando virou convite pra espetáculo, aí fizemos essa, de colcha de retalho. Aí tá a bermuda, a blusinha curta, e de colcha de retalho, tá vendo? O tecido

[G] hunrum

[MM] era também cultura popular. O folclore. Até no figurino. Tá vendo?

[G] aí fazia o maculelê, faziam tudo?

[MM] maculelê, capoeira, samba de roda, tudo. Olhaí dançando. O prefeito tomou uma porrada. Rááá. Cadê ele? É essa foto? Aí ó, a roupa. Tá vendo que era de retalho, de colcha de retalho? A roupa. Ó aqui, dançando. Aqui o negão entrou pra sambar. Ó aqui, quando o teatro convidou a gente, fez cartaz e tudo mais. Aqui já é

o grupo dos meninos ó, lá no Nixer, que eu levava pra se apresentar em Salvador, pra divulgar. Ó aí o grupo, tá vendo você? As meninas não eram mole, viu? é, conhece [corte de áudio] Se apresentava quando era convidada

[B] cadê a senhora aí?

[MM] ó aqui, 1968, aqui ó

[G] 68. A senhora tá aonde aqui?

[MM] descubra eu aí

[G] eita, vou descobrir

[MM] cadê eu?

[G] eu acho que é essa aqui

[MM] menina, é mesmo

[B] é

[MM] menina, ela foi em cima [risos] danadinha. Deixa ver se mestre Macaco sabe cadê eu. Cadê eu aí? Tá aonde?

[Mestre Macaco] ai meu deus do céu. Se não for aqui, não é outro

[MM] cadê? E então! Foi em cima. [risos] Danadinho. Foi em cima. Eu vestia a roupa de, de baiana. Tem aquele dali. Pega ali, mestre, lá, aquela foto lá, ó. Lá em cima. Eu vesti, ali, de baiana, que minha mãe que fez. Me vestiu de baiana, porque eu gostava. Era passar na porta, o samba, a danação, eu chorava, eu queria ir atrás, eu quero ir, eu quero ver. Só vesti de baiana quantos anos depois? Pros cem anos de Dona Canô. Ela convidou cem pessoas pra se vestir de baiana, pra comemorar o aniversário dela. Foi, ela fez uma lavagem, foi.

[G] linda

[MM] foi. Aí eu vesti ó, depois quantos anos? Minha mãe já tava morta. O vaso... ó, com ela, tá vendo? É a foto dela

[G] esses fios de conta da mamãe Oyá

[MM] é, ela... quantos anos depois, menina

[G] que lindo

[MM] eu me vesti de baiana por conta do, do... bote aí em cima que eu guardo

[m.] depois a gente filma direitinho as fotos

[MM] hein?

[m.] depois a gente filma, as fotos.

[MM] e agora? que queres tu de mim?

[G] [risos] eu queria saber, assim... tu quer perguntar sobre a relação da capoeira? Que eu acho que é nessa linha... quer perguntar?

[MM] eu cheguei pra lá

[B] eu vou botar pra cá, pra não ficar no meio dos pés, né? É, professora... é porque a gente é da dança, mas também somos capoeiristas, né? Gaby é contramestra

[MM] é, porque capoeira é dança

[B] isso. E aí a gente queria entender um pouco mais o que é que você viveu, vivenciou dessa relação do maculelê com a capoeira.

[MM] não mistura

[B] hunrum

[MM] pelo amor de deus! Maculelê é uma coreografia, capoeira é outra. Até porque a capoeira não usa arma. O maculelê tem a grima. Ó o cacete que fica na mão. A capoeira é o corpo, é a arma. É o meu corpo, é a arma. O corpo todo é trabalhado, é trabalhado. O Vavá, filho de Popó, era conhecido na capoeira como Vavá Mão de Onça, porque vocês esquecem de usar a mão na capoeira, né? hein? Tá. A coreografia toda ele retesava. Ó, retesando. Aqui ele tá dançando capoeira, né? ó ele retesando o braço, retesando a mão. Ó ele aqui. Aí quando vocês querem que ele vá com a perna, ele pá! Ó como eu fico? Avemaria. Bate aonde? Aqui e derruba. Acabou. Você esperando embaixo, na perna. A capoeira é o corpo todo. Até cabeça, né? Não vai? Ah, o africano era genial. Até a cabeça, sabe derrubar o cidadão. Mas nós, preguiçosamente, só se preocupa com a perna. A perna, não é? O braço é enfeite? Com ele não. Braço era tão perigoso quanto a perna. Porque esse movimento, ele tava retesando, olha. Você fica... Você vê que o braço tá mole. Não é pra ficar mole. Cê tem quem tá, ó, armando. Quando você tá pensando que ele vai tomar, ele Um! Aqui ó, pafo! No chão. O apelido dele na roda de capoeira era Vavá

Mão de Onça, porque a mão dele era um perigo, por que... Não é só aí não, olha, aqui olha, é uma porrada cruel. Você vinha e Tum! Aqui. Isso aqui é o que? É mole? Os rins? Ó praí. Fígado, tudo. Porque é o corpo todo, se você tem que usar. Você usa as pernas, usa o pé, usa o joelho, né? A cabeça. E esquece daqui. Ó ela, que perigo. Que perigo. Ele ficava fazendo os, os gestos, todos vocês, mas esquece de bater com ela. Mas não é pra bater tapa. Não é tapa. É retesar o braço, a mão, vai lá, a coreografia. Ó como é bonito. Ela vai e Tum!, e fecha aqui. Aqui certinho. Que não é pra lhe dar uma bofetada, que também não tem graça. Se é pra bater na cara, bofetada, é tapa de mulher. Capoeira não. Então, a intenção é, retesa e Tum! Vai certinho aonde? Aqui ó, aqui. Quer dizer, tem o ponto, o ponto de atingir, não é? E pra isso, a mão é pra tá mole? Peraí. Se a mão for mole... A mão mole adianta? Ela dura, ó praí o impacto que você sentiu. Sofreu?

[G] é, e a senhora tomou cuidado

[MM] E eu não, não. Eu sempre tomei, mas você entendeu?

[G] entendi que a possibilidade de pegar e de ser forte existe

[M] é impacto, é um impacto.

[G] é verdade

[MM] Você exatamente aí, com a mão retesada? Ó praí

[G] tem o ombro né, que empurra fundo aqui

[MM] é. Você vai aí, com a mão retesada. É mole não. Mas a capoeira é isso. A capoeira, todo o corpo. É linda, é linda demais. Eu acho o máximo, o máximo. E tenho orgulho de ser conterrânea de Besouro, né? Foi um dos maiores capoeiristas do Brasil, foi o santamarense Besouro Mangangá. Ele era terrível. Adoro ele. [risos] é, tenho uma simpatia danadinha por ele, gosto dele. Eu que imagino a cara dele. É, nunca ninguém teve um desenho, uma foto, nada não, dele, mas eu acho que eu conheço ele, é.

[G] nas tradições religiosas da Jurema, lá né, pro lado de Recife, da Paraíba, a jurema sagrada, se cultua Besouro. Ele é um, um encantado.

[MM] Ohh, tá vendo? Que legal

[G] é, ele é um encantado. Como tem outros encantados, os mestres

[MM] sei, sei

[G] pronto. Pois Besouro lá

[MM] tem, né?

[G] é um encantado. Tem pessoas que recebem Besouro

[MM] e vale a pena porque ele defendia o ser humano, viu?

[G] sim

[MM] ele só batia pra defender os mais fracos e oprimidos. Quando chegava no sábado, que não pagava os coitados, que passou a semana toda dentro dos canaviais, se lascando, passando fome. Porque aquilo fere, lasca, coça. É horrível. Aí quando diziam “ah, não vai ter dinheiro hoje não”, aí ele chegava. Bá! Quando ele chegava, num instante o dinheiro aparecia, pagavam o pessoal. Então ele defendia os fracos e oprimidos, por isso que eu sou apaixonada por ele. Ele usava a capoeira nesse sentido, não era pra se exhibir. Não era pra se exhibir. Porque muitas vezes cutucavam ele, porque infelizmente ele bebia. Infelizmente. Então futucavam ele, ele... Às vezes, porque tava tomando, entendeu? E por isso foi preso, e apanhou de policial, porque tava bebendo, aí, sabe? Mas ele, de sã consciência, era só pra defender os fracos e oprimidos. Ele não se exhibia, não era do tipo exibicionista não. Doutor Silveira conheceu ele, foi. Me falou lindamente sobre ele. Eu digo “eu já gostava dele, Doutor Silveira, agora tô apaixonada, pronto”. Doutor Silveira conheceu Besouro, é mole?

[Mestre Macaco] Dona Maria, eu vou pedir a permissão das minhas colegas aí, pra tirar uma dúvida de todos nós. Temos lá, em pesquisa respaldada, o primeiro livro é da senhora, Maculelê de Santo Amaro, e tem algo também que a professora Zilda Paim fala, né? Tem algo também no livro, se eu não me engano, de Emilia Biancardi. Mas como a senhora descreveria esse conto dos Maconhos Lelês? Existiu? Fique a vontade aí.

[MM] tô fora. Tô fora! Tô fora! Porque eu só sei o que Popó me ensinou, o que Popó me disse. É só o que eu sei. Essa história de Macondo e de Lelê, não tô nem aí, porque isso é invenção. O próprio... O próprio... Ó como eu fico nervosa! O próprio Popó jamais teria condições culturais, coitado, de se expressar dessa maneira, nem de entender, nem de ouvir isso de alguém da época. Que o pai do maculelê é ele.

Foi ele quem mostrou a dança, que ele aprendeu vendo os africanos dançar, porque ele já estava liberto por causa da lei do ventre livre, ele... Entendeu? Esse negócio de macondos e lelês não é comigo não. Não acredito muito nessa história não, entendeu? E em relação a Emilia Biancardi, ela estilizou o maculelê. Ela que meteu facão no maculelê. Ela estilizou. Ela não tá preocupada com a cultura autêntica. A cultura popular autêntica é que me interessa. A estilizada não é comigo. Não é comigo. Fico nervosa.

[Mestre Macaco] é, mas é bom esclarecer, porque se outra pessoa...

[MM] não existe essa história de Macondos e Lelês. Babaquice!

[Mestre Macaco] deixa eu me expressar sem alguém achar que eu tô exagerando

[MM] não

[Mestre Macaco] se tem alguma pessoa que conheceu e viveu, né?

[MM] nem ele. Nem ele Vavá, nem ele Popó, saberia dizer, porque que é maculelê. Eu nunca comentei isso e nem vou comentar, que eu perguntei a ele, o que foi que ele me disse. Mas nem ele sabia dizer, porque que chamava maculelê. Mas historiador, pra se exibir, pra publicar livro, pra você comprar porque tem essa informação. Diz que vai pesquisar, que vai pra África, não sei quê, e encontra essas coisas. Macu... No seu. Dou-le uma rima. É... Venha pra cá

[Mestre Macaco] não fui eu que vi não, quem sou eu? [risos]

[MM] não vou nessa, entendeu? Nem ele sabia dizer, coitadinho. Porque é uma coisa que dependia de, de ter cultura, de estar preocupado com a história. Minha gente, esse povo é instinto, é natural. Não para pra... Não estudou, não frequentou escola não, meu deus, pra ser dirigido a pesquisar. Não. Eles eram instinto, aprendia ali na hora, o que um fala, o que o outro fala, o que o outro fala. Eu duvido, esclareço ali e pronto, acabou. Era uma coisa natural, autêntica, entendeu? Não tem essa, essa coisa de tá procurando pesquisa pra falar bonito, pra dizer que você sabe mais do que o outro, até porque eles não tinham isso. Eles eram lindos demais. Eles eram lindos demais, pra tá querendo aparecer um mais do que o outro. E inventar, estilizar uma coisa que é da nossa cultura, uma coisa autêntica, nossa. Se tivesse facão, ia ter escravidão, menina? Não ia. Ia ter? Ah tá. Ué? Você me deixe. E aí?

[G] Dona Maria. Música. O que a senhora lembra de música, que a senhora, é... Ou fazia no seu grupo, ou escutava de Popó

[MM] não. Nunca criei, nunca fiz. Tudo foi o que Popó ensinou. Meu grupo só cantou o que aprendeu com o grupo de Popó. Tá, tá, tá.. Tá no meu livro. Tá no meu livro. Tudo que a gente cantou foi, aprendeu, foi com Popó e com o grupo dele. Com o neto, com Vavá, com o pessoal dele. A gente não, nunca inventou nem criou história de música não, né? Você precisava ver, coisa linda ele “maculelê/ sou eu, sou eu”. Ave! Era ele, era lindo ele cantar. Quando ele fazia “maculelê/ sou eu, sou eu”, menina! Era um negócio lindo, assim. Era ele! Você tava vendo o maculelê. Era lindo! Só você vendo, quando ele... Cante aí pra mim, velho. “Maculelê/ sou eu, sou eu”, quando ele fazia assim, vixe! Ave Maria! É lindo. Lindo ele cantando. Meu grupo só cantou o que aprendeu com ele. Não inventou negócio de música, nem cantoria nenhuma. Tô nem aí, e nem quero aprender e nem quero ouvir. Porque eu não aguento, aí falo coisa feia, né? Aquele nome, né? Aquele. Aí eu termino dizendo aquele... Né não? Aí é melhor, sabe?

[G] mas tem uma que a senhora gosta, que lhe toca mais, além de “maculelê/ sou eu, sou eu”? Tem uma que a senhora...

[MM] “cheguei agora nesse salão/ ô salve deus, salve a pátria e salve os homens/ maculelê é o rei do Brasil”. Eita! E é, e é uma coreografia linda dessa, por uma pessoa humilde, simples, que foram os africanos. Os técnicos, dançarinos vão estudar, vão aprender técnica, pra inventar dança, hein? Eles trazem com eles ali, ó! Ave Maria! Eu nunca aprendi sambar. Como é que eu sambo? Tá aqui. É... Eu comecei, quando eu vi... Comecei, quando eu vi tava todo mundo dizendo “Maria, você faz autêntico, você faz igual”. Eu digo igual como? Aí foi que eu fui ver que eu, ó! Eu não podia passar pela porta que eu saía correndo atrás. Minha mãe ia me buscar e me batia, quando chegava em casa, porque eu fui atrás. Passou lá pela porta, que vinha pra praça, eu ia. Minha mãe tava me procurando, quando me achava, quando ia me buscar tô eu na praça, no meio. E, quando chegava em casa, de castigo. [risos]

[Mestre Macaco] a senhora lembra... Popó foi o pai, né? a senhora lembra de alguns nomes que a senhora viu dançar, que se revelou, que vinha com essa mesma autenticidade?

[MM] eu só gostei de Vavá

[Mestre Macaco] Vavá de Popó

[MM] Vavá de Popó, o filho. Que tem gente que diz que não é filho não, mas é viu? É porque a história, viu? Não pode dizer de quem era a mãe, porque ele pulava a cerca. Já viu? Mas, é... É filho de criação. Tá... Ele me confidenciou. Era filho dele sim. E dançava lindamente, nera não? Vavá? Ixe! Eu aprendi capoeira com ele também. Eu aprendi. Ele gostava de me ver dançar capoeira. Eu dançava direitinho. Eu gosto, tá no meu sangue. Tá no sangue, eu gosto. É lindo. É meu país. É uma pena que tá tudo... Eu saio, quando começo a ouvir bobagem, merda... Eu tã “eu vou ali, que eu não tôbem”... Não fico não, que eu não aguento. Eu me meto, aí... É uma pena que hoje as pessoas estejam preocupadas em aparecer. Sensacionalismo, pra poder ser contratada pra comer dinheiro, né? Sensacionalismo. Tem que mostrar autenticidade, como era a época. O limite deles, aquela época, não dá pra fazer hoje. Menina, os salto no ar! Ah, eu espero que o Joelho, sacana, no quimba. Joelho no quimba! Salta no ar, capoeira? Gente! Se é uma defesa, é uma luta, é uma luta. Você dá salto no ar, nego lhe espera. Como? Ah... Não tem necessidade de, de inventar coisas como essa. Não tem. Pelo amor de deus. Mas... Acrobacia, né, isso se chama. Não é circo. Capoeira não é coisa de circo. Não é acrobacia, a capoeira. Não, pelo amor de deus. Eu não aguento, quando começa eu saio. Pra não ver, porque eu me sinto mal. Agora, quando é autêntico, eita, eu me emociono. Rapaz, eu tô arrasada com o caso de Valmir.

[Mestre Macaco] eu queria aqui, só mais uma deixa, pra senhora poder respirar, é... A senhora criou a escolinha. Tem uma série de meninas aí que, independente de Valmir, vem se revelando e vem dando continuação. É...

[MM] é a sua vida, pra mostrar o autêntico

[Mestre Macaco] Calma. Mas vai lá a pergunta

[MM] hein?

[Mestre Macaco] vai essa pergunta pra senhora, pra que elas conheçam

[MM] é

[Mestre Macaco] eu conheço, mas elas não

[MM] é

[Mestre Macaco] qual é o verdadeiro objetivo? Que a senhora criou esse projeto. Qual foi?

[MM] dar continuidade à cultura popular de Santo Amaro. O maculelê de Popó e a capoeira de Besouro e o samba de roda de Tia Ciata. E tem que ser autêntico. Saiu de Santo Amaro, tem que ser autêntico, entendeu? Ele tá lá, ele é que sabe. Você que modifique... Você que ensine maluquice...

[Mestre Macaco] eu não aprendi o novo, eu só vim continuar o trabalho...

[MM] é, tem que ensinar o autêntico

[Mestre Macaco] não tem como

[MM] vocês se lembram, que chegou uma época com aquele... Como é, aquele grupo, que samba na garrafa? Como é o nome?

[B] é o tchan

[MM] [risos] O tchan. A galinha não abaixava na garrafa? Cadê, fez mais? Fui eu! Procurei doutor Jorge Calmon, autoridade máxima da Bahia, do Jornal A Tarde. Reportagens e mais reportagens arrasando com eles. Acabou! Cadê, tem mais garrafa? Agora, o... Nem existe mais, mas na época, sumiu a garrafa. Não se lembra não? Baixaria, rapaz! Dizendo que aquilo é pra dançar, é pra sambar, enfiando... Ah... Que ponto nós chegamos! E diga aí isso na cabeça de uma criança, que tá começando a adolescência, a vida? Acabou! Vê se teve mais? Hummm. Agradeça a doutor Jorge Calmon. Eu enlouqueci o pobre do velho. Ele disse a doutor Silveira “Silveira, que menina é essa?”, Silveira disse “é a minha! É essa que eu gosto, é por isso que eu gosto dela”. Ah, eu enlouqueci ele, “Não é possível que o senhor não tenha uma neta! Por sua neta!”. Menina, os artigos dele... Página inteira do jornal A tarde. Acabou-se, se não É o tchan ia acabar. As pessoas tomaram consciência que não se fazia aquilo, diante de um público jovem, infantil, que tá crescendo. Entendeu o que era a imagem? Xiii... Você tava descendo aonde? Como? Pra quê? Ahhh... Chegamos a esse ponto? Você vê que a mulher tá nua, não é? A bochecha da bunda de fora. Ou não? Não? Ah... É o que eu vejo aí na rua. O shortinho, do tamanho da calcinha né? Às vezes tá até sem calcinha, se não aparecia né? Jesus do céu. Os homens tá tudo virando viado, tá perdendo a tesão. Se tá vendo já tudo ali, pra quê? Abestalhada. Tudo é um bando de abestalhada. Graças a deus tive juízo suficiente para não ter filhos, rárará! Eu ver uma filha minha assim, tu é doido?

Tem que gostar de você, véa. Não é, precisa se exhibir pra eles não, que se ele gostar de você, ele quer ver coberto. Ele quer descobrir. Ele quer descobrir. É que nem o ganso com a pata “[sussurando] cadê? Ó aqui. Cadê? Ó aqui”. É assim, procurando. “Cadê, cadê? Tá aqui. Cadê? Deixa eu ver”, é assim. Né, pra dar um... aí você já chega... Baixa. Brocha. Pronto, acabou. Tô errada? Ah, pensei que eu tava errada. Pensei...

[Mestre Macaco] e aí meninas?

[G] Dona Maria, com a máscara é ruim, porque a gente quer, mas a gente não pode interagir por causa da filmagem, e ao mesmo tempo a face poderia responder um pouquinho, mas com a máscara não dá. Não dá pra ver o quanto a gente tá rindo, ou se divertindo, ou coisa do tipo...

[MM] ah, tá rindo às minhas custas, tá vendo?

[G] [risos] né? assim, a gente deve tá internamente

[MM] é, eu tô entendendo

[G] em sintonia com a senhora

[MM] eu tô entendendo

[G] eu acho que... eu me sinto absolutamente contemplada e satisfeita e feliz

[MM] valeu o bate papo?

[B] tá lindo demais

[MM] então pronto. E por favor, façam um trabalho sério, autêntico. Se respeitem enquanto mulher competente. Vocês têm que se mostrar mulheres competentes, fazendo o que é certo, o que é ético, o que é correto, pra se impor. Pra se impor. A mulher, ela só merece respeito assim. O diretor da escola, o diretor do que for, não vai lhe respeitar se você não impor a cultura dentro da autenticidade que ela merece. Ah, mas eu botei isso aqui, porque é bonitinho, o povo gosta... Não. Se é cultura, é pra mostrar o autêntico, como era. Ah, isso é naquele tempo... Naquele tempo era assim. E como é cultura que nós trabalhamos, nós temos que mostrar o que naquele tempo se fazia. Era assim. A cultura começou por aqui, é por aqui. Aqui é a origem. Então, se você não quer ver a origem, vá ensaiar lá o tchenhenhen, o tchonhonhon, o tchantchantchan. Não é?

[G] e é por isso que a gente veio aqui. E muito agradecida ao Mestre Macaco, por esse intermédio, né mestre? Por essa comunicação...

[MM] ah, ele é insuportável!

[G] é? [risos]

[MM] ele me explora, minha filha! É, ele me explora.

[Mestre Macaco] eu não vivi essa época. Se as meninas permitissem, eu vou fazer uma pergunta à senhora, que me ajuda na minha labuta, né?

[G] toda a permissão é sua

[Mestre Macaco] a senhora sabe que a labuta é grande, lá. Eu vou tirar aqui agora, com licença. Muitas das vezes, na escolinha qual eu sou professor, ela tinha que descer a escada pra, pra impor toda essa ética que ela tá falando. Ela sabe que eu passei de mãe, pai, querer invadir o espaço

[MM] é. O pai, a mãe. Teve uma mãe que tirou a, a menina, porque a menina dançava na boca da garrafa. O senhor lembra, Macaco? Na hora de entrar no samba, na roda de samba. Que eu tô lá em cima, tô vendo, tá a menina descendo, abaixando. Peraí, como é o caso, o que é isso? “É do tchan. Tem que ser assim, igual o Tchan”. Tchan! Pra casa. Tchan? Pra casa! Vá pra casa, dançar o tchan pra sua mãe, pro seu pai ver.

[Mestre Macaco] então Dona Maria, qual mensagem, assim, a nível de tudo que já foi dito, a senhora deixaria pra mim, pros meus? Que eu, eu preciso ser também estimulado, além do que já foi, né? Se eu tô lá até hoje, eu agradeço a senhora. Se hoje há o maculelê tradicional, uma série de atividades... Então, que mensagem a senhora acrescentaria, além de tudo que disse, que possa nos ajudar mais ainda, em busca de tudo

[MM] em busca da autenticidade, você chega lá. O autêntico, o verdadeiro, sempre vai vencer. A máscara um dia cai. O autêntico permanece. Um dia a máscara cai. É preciso ser verdadeiro, autêntico. Tenha respeito e consideração por eles que fizeram a cultura que hoje vocês tão ganhando dinheiro com ela. Tenho que falar isso. Foram eles que criaram. Foram eles que fizeram chegar ao conhecimento da população. Respeite o trabalho deles, mantenha a autenticidade deles. Não invente coisa. Interferir no processo, inventar passos novos? Não é maculelê. É uma nova

dança que você criou. Você criou a dança do bofó. Pronto. Vá lá fazer seu bufê e deixe aqui o maculelê, não é? É um direito que lhe assiste, criar o bufê. Agora deixe o maculelê autêntico, que Popó ensinou, aqui. Até porque você se respeita enquanto cultura. Enquanto profissional da área, entendeu? Porque se eu pego uma de vocês fazendo bobagem, aí diz “ah minha filha, mas ela é formada em dança”. Ah é? É? Babaca. Diga que fui eu que disse. Eu vou lá, danço melhor do que vocês toda, e você vai ver autenticidade. É só... Vocês têm capacidade de fazer tudo com autenticidade, tem. É só você ensaiar assim. Agora você já quer o negócio mais fácil, pra... O mundo que tá aí, tá difícil gente... Vocês têm que realmente se impor, se respeitar, pra mostrar que é cultura. A cultura tá acabando! O que é... O que é hoje... O que é, hoje, que é cultura? Tudo é cultura agora. Tudo. Ah, é cultura. Como? Não entendi. Ah, é cultura. Você já reparou como tá vulgar, a palavra cultura? Vulgarizou. Não, não é. Ah, desculpa. Pras invenções, pra baixaria, é cultura. Cultura é assim. Então tá. Não tá assim agora?

[Mestre Macaco] sim, sim

[MM] e não é. Vocês sabem a, a etimologia da palavra cultura, que deve se fazer valer, dentro do correto e do ético, pra poder valer a pena. Se não, não vale a pena tá estudando, você me dizer que é profissional de dança, que é formada em dança, que é bacharel em dança. Eu sou bacharel em Arte pela UFBA, e tenho pós-graduação em Recursos Humanos pela Escola de Administração da UFBA. O NIC só tá em pé por quê? Por causa de Maria Mutti

[Mestre Macaco] o NIC e a biblioteca

[MM] é, entendeu? Eu fiz pós-graduação em Recursos Humanos. Eu administrei esse pessoal. Todos eles trabalham lá até hoje. Eu já saí, já me aposentei, dez anos. Eles tão lá até hoje, trabalhando. É eles que tão segurando, não é?

[Mestre Macaco] sim, sim

[MM] não tem nem chefe. Não é? Mas eles, olha... Dentro da disciplina, dentro do que eu ensinei. Não é não, Macaco?

[Mestre Macaco] sim, sim

[MM] é... é que é dia de semana, elas não viram, né?

[Mestre Macaco] é, mas segunda elas vão lá

[MM] conhecer. Conhecer o NIC, conhecer a biblioteca. São os mesmos funcionários que eu deixei lá, há dez anos, que eu tô aposentada há dez anos.

[Mestre Macaco] tem uns que estão lá a vinte e cinco anos

[MM] é, fui eu que botei, né? Eu fui da casa trinta e dois anos. Me aposentei tem dez anos. Então, todas foram colocadas lá por mim, inclusive você.

[Mestre Macaco] é, vinte e nove anos lá

[MM] é. E só botei, por quê? Por causa da seriedade do trabalho dele com a escolinha. Que a escolinha foi eu que criei, foi eu que inventei. Dei duro pra ela existir. Que é pra essa geração que tá aí dar continuidade à cultura popular. Porque hoje ninguém mais quer aprender maculelê, capoeira, samba de roda, essas coisas. É uma maluquice. É o tchan, menina! É pra dançar paredão. Repare, tudo assim, humhum, não é? Então, a intenção é essa. Santo Amaro precisa ter uma escolinha, pra dar continuidade, pra não morrer o folclore. Pra não morrer. Pra não morrer o folclore de Santo Amaro. Há de ter no meio dessas vinte criança, dez ou oito que goste, que dê continuidade. Minha intenção foi essa, não é? Tem quantos alunos agora?

[Mestre Macaco] Olhe... Hoje, na frequência lá, teria vinte e oito alunos. Mas da época da senhora, aqui, eu tenho em Santo Amaro, quase quinze tá dando continuidade, à parte Valmir.

[MM] é. Mas rapaz, agora eu me arrasei com a história que você contou de Valmir... Vou ter que chamar esse rapaz aqui

[Mestre Macaco] é Luciano, os gêmeos, Railan. O seu jardineiro, lembra? Que até foi pegar material pra fazer oficina

[MM] que o quê?

[Mestre Macaco] o jardineiro, cabelo enrolado

[MM] ah

[Mestre Macaco] Itamar

[MM] você me deixe

[Mestre Macaco] mas assim, esse pessoal passou tudo por lá

[MM] fez outra merda. Ó, já desligou?

[Mestre Macaco] não

[MM] eu disse palavrão

[Mestre Macaco] só pra falar que tem, do passado, tem quinze em evidência.

[MM] é

[Mestre Macaco] e no momento, tem vinte e oito crianças. Agora não tá havendo aula por causa desse problema da pandemia

[MM] é. A intenção é essa

[G] mas quando for editado, que a gente for publicar, a gente vai mandar antes pra senhora, então não se preocupe

[MM] tá bom

[G] viu? Não se preocupe, que a gente não vai...

[MM] vamo ver se vão ter palavra, né?

[Mestre Macaco] eita porra, e é o meu pescoço que rola agora na guilhotina

[G] não, a gente vai... não se preocupe não

[MM] ah, eu já tô acostumada. Eu faço, dou entrevista na maior boa vontade, não vem. Nunca vem.

[G] não, mas...

[MM] é. Eu sou sincera, eu digo

[G] a gente já tem, já tem uma pesquisa

[B] uma coisa que a gente pode se comprometer, antes mesmo de ir embora, é deixar a entrevista na íntegra aqui pra você

[MM] não, nem precisa

[B] agora o material editado, a gente se compromete a enviar antes

[MM] é, é melhor o editado

[G] viu? E, e segunda etapa do projeto... A primeira é a gente coletar esse material. A segunda etapa do projeto é a gente fazer o lançamento desse material em quatro espaços lá em Recife e também trazer isso pro corpo. A gente quer tentar aqui, com Mestre Macaco, com a senhora, fazer essa lembrança do movimento, de como

era esse maculelê, pra gente levar, pra isso. Porque lá em Recife, o avanço do fundamentalismo religioso dentro dos espaços de capoeira, que foi quem guardou o maculelê, que chegou pra gente, tirou o maculelê. Tirou o maculelê. Então, isso que tá acontecendo, mestre, com... Como é o nome dele?

[Mestre Macaco] Valmir

[G] Valmir. Lá em Recife, tá acontecendo em vários grupos. O maculelê está acabando

[MM] é mole?

[G] e olhe que a gente já acessou aquele enxuto

[MM] imagino

[G] Imagine. Até esse que podia ser ressignificado agora, em maior proporção, já vai ser mais difícil, porque a gente que tá aqui fazendo esse trabalho, tentando resgatar isso. Mas a gente vai continuar tentando, e a gente vai continuar tentando fazer a partir desse resgate histórico

[MM] eu sei

[G] que a senhora, que o mestre, que outras pessoas podem contribuir

[MM] e vê se o pessoal aprende a dançar né? Não vai ter como elas assistirem apresentação?

[Mestre Macaco] amanhã, por volta de onze horas, deve acontecer alguma coisa

[MM] vai ter apresentação?

[Mestre Macaco] não, eu vou... eu tô com uma reunião, aí eu vou conversar com os meninos amanhã nessa reunião, a importância de fazer algumas passagens pra elas verem, né? tudo que a senhora disse aí, algumas coisas que a gente tá falando, que se aproxima. Agora assim, na íntegra, cem por cento, essa coisa da cultura passando de geração

[MM] vocês vão ficar aí amanhã o dia todo, é?

[G] vamos. Amanhã e segunda

[Mestre Macaco] até segunda elas tão aí

[MM] ah

[G] o dia todo [fim do áudio]

[MM] não tem como elas assistirem, né?

[Mestre Macaco] não, domingo ela vai, onze horas

[MM] vai ter amanhã?

[Mestre Macaco] vai. Só que primeiro eu vou conversar com os

[MM] é

[Mestre Macaco] com os alunos. Ela já sabe qual é o comportamento, que eu já falei

[G] sim

[Mestre Macaco] pra ver se faz. Hoje ela fez com Railan, a parte do toque. Tudo aquilo que a senhora tinha visto, do Railan.

[MM] é, ele é danadinho, Railan. Eu gosto dele

[Mestre Macaco] pronto. Aí eu vou conversar com eles essa possibilidade. Que eu gosto muito do diálogo, né? que não é só chegar lá e pronto

[MM] e deve, e deve. O primitivismo acabou, pô

[Mestre Macaco] aí eles concordando, ótimo. E segunda-feira elas devem conversar com Mestre Filipe, que ele não conhece o maculelê, mas conheceu Popó, pra falar outros traços, alguma coisa assim né? e vai visitar a biblioteca e o... E a...

[MM] O MJS. O Memorial José Silveira. É, que é minha... Eu fiz, mas a ideia do auditório é que foi minha, pra poder ter a escolinha, entendeu? Então, joguei como auditório, pra ser aceito, pra seminários, palestras, conferências, mas na verdade é por causa da escolinha. Pra ter escolinha de arte lá dentro, pra aprender maculelê, capoeira e samba de roda no quintal. Por isso que eu arrumei aquele jardim ali, pra eles, né? Foi tudo pensado ali. E ele apoiou tudo. Incrível, doutor Silveira. Tudo que eu, ele apoiou. Tudo que eu falei, que eu fiz, que eu desejei, ele apoiou e ajudou. Achou lindo.

[G] então fazendo o uso da ferramenta da televisão, que a gente começou nosso papo falando sobre televisão, né?

[MM] é

[G] e Bruna muito bem contextualizou sobre o uso positivo disso, então a gente quer gerar esse material de audiovisual

[MM] eu sei

[G] Com Raiane e a sensibilidade dela, a presença e participação

[MM] eu sei

[G] e a gente trazer isso, depois que mostrar, pra levar pra esses quatro lugares.

[MM] é

[G] Então um é o curso de licenciatura em Dança. O outro é a minha escola de capoeira, da qual eu faço parte.

[B] Daruê Malungo

[G] O Daruê Malungo, que é um espaço também do Mestre Meia Noite, que é um mestre da cultura popular

[B] de danças brasileiras

[MM] Opa!

[G] isso. E o outro é o Paço do Frevo

[MM] eita! Adoro frevo.

[G] pronto. Que é um museu do frevo

[MM] bonito, né?

[G] bonito, é bem bonito. O frevo e o espaço

[MM] eu acho bonito o frevo

[G] e tem muita presença da capoeira, obviamente, nesse espaço também. A gente fez um trabalho político né, no sentido da intervenção, de dizer “ó, esse espaço é de capoeira também”

[MM] é Brasil

[G] a capoeira se constrói dessa perspectiva

[B] porque o frevo veio da capoeira

[MM] é

[G] pois é

[B] e assim como maculelê é maculelê, capoeira é capoeira, frevo é frevo e capoeira é capoeira

[MM] é

[B] mas isso tudo tem relação

[MM] e tá tudo um com o outro. Nós somos brasileiros, tá dentro do sangue da gente. Menina, um país que faz carnaval. Um país que faz um desfile de escola de samba, como o Rio de Janeiro. A Bahia dança, corre sete dias atrás de um trio elétrico. Ave Maria! Sete dias. Entrega a chave ao Rei Momo na quinta-feira, começa o trio elétrico em Salvador. Quinta, sexta, sábado, domingo, segunda, terça. Quarta-feira de cinza não existe mais, tá tendo o maior cacete por causa disso. Que quarta-feira de cinza é o arrastão do Brown. Quarta-feira de cinza tem arrastão do Brown, na orla marítima. Ahhhh. É esse o brasileiro. Brasil. É o Brasil silsil! [risos] Eu estudei tanto, minha filha. Com esses diplomas todos eu ganho uma miséria, moro em casa de aluguel. Jogador de futebol tem milhõõõões porque acerta a bola em gol, né? A bola, ele bota na trave. Ei... E aí, ganha bilhões. Olhe... A casa é de aluguel, não é minha não viu fio? É... Professora. Professora ganha bem? É a maior profissão do mundo, é a de professora. Se não tiver a professora primária, você não sabe ler nem escrever, você é bicho. Se você não sabe ler nem escrever, é o quê? Manipulado. Quem ensina? A professora primária, né? Ganha uma miséria. Aí você vai fazer o ginásio, vai fazer o segundo grau, você vai pra universidade. Continua ganhando uma miséria. É ou não é? Que país é esse, né? Odeio política. Olhe, eu vou lhe levar lá fora, mas...

ANEXO I – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE MESTRE MACACO

Duração da entrevista: 1 h 3 min

[Bruna] não conseguiu dar a palma hoje não foi?

[mulher que não sei o nome] foi

[B] antes de seu... Do mestre Filipe, não foi?

[Gaby] verdade

[m.] ah, mas em vários eu não dei a palma. Vai ser uma doideira depois pra eu sincronizar, mas vai rolar né? Vai ter que rolar. A palma só facilita né, pra eu achar o... O barulho. Pra achar a intercessão dos dois.

[G] Bruninha, dale.

[B] Mestre, muito obrigada, de novo, por tá, né, fazendo esse momento com a gente. É que a gente, naquele momento... Eu disse ao senhor, né?

[Mestre Macaco] hum

[B] a gente achou que ia ser só o tambor, a batida, e aí terminou não colocando esse microfone de dentro

[MM] hunrum

[B] aí quando a gente coloca ele, escuta a sua voz melhor, por isso que a gente fez questão de ter outro momento com o senhor

[MM] compreendo, compreendo.

[B] é... É um pouco disso tudo, na verdade, que a gente veio conversando todos esses dias também

[MM] hunrum

[B] no melindre ali do dia a dia, e terminou não registrando

[MM] hunrum

[B] mas eu acho que seria um bom lugar pra começar, que você falasse um pouquinho como você começou. Como é que você conheceu o maculelê, com quem? Ou, quando foi as primeiras vezes que você viu...

[MM] humm, pronto. Pode já?

[B] pode

[MM] pronto. Então, é... Saudar e pedir licença aos nossos, a nossa ancestralidade, os mais velhos, aqueles que deram a sua própria vida pra que chegasse até nós, né? Essa cultura, essa diversidade como um todo. Nesse momento eu não me reporto só ao maculelê, eu me reporto a um todo: à vida, a família, os aprendizados, a diversidade cultural, as pessoas. E principalmente, o que tá mais em extinção no mundo, que é o amor ao próximo, né? Então, fazer esse agradecimento a todos eles aqui. Ao grande pai Oxalá, os nossos guias, né? E por aí lá vai. Bom, meu nome é Raimundo José das Neves, conhecido popularmente como Mestre Macaco. Nascido e criado em Santo Amaro [da Purificação]. Venho de uma família a qual meu pai, né, teve diversas famílias, com mais de vinte irmãos. Começo praticar capoeira... Não tem como eu falar do maculelê se anteriormente eu não falar de uma outra árvore genealógica, que é o pai, que nos colocou até aqui. Ou a mãe, a mãe capoeira. Comecei a fazer capoeira em 1975, com Mestre Ferreirinha, Capoeira Angola, naquela época. Mas eu era criança, eu tava com oito, eu tava com dez, eu tava com doze. E o que é que a criança quer em qualquer meio social? Brincar. Ou aprender brincando. Então eu não tinha noção. Mas já via, desde aquela época, o maculelê apresentando nas festas, porque minha avó era beata, e eu tinha que ir pra igreja católica com ela. Então, logo ali ao lado da igreja, nos degraus, tava tendo capoeira, tava tendo samba, tava tendo maculelê, tava tendo Nego Fugido. Então desde criança que eu já venho acompanhando com o olhar. E quando, naquela época, eu começo a fazer essa capoeira, quando criança, foi proibido. Que eu morava em uma casa, no Trapiche de Baixo, qual o fundo da casa quem morava era Ferreirinha, já falecido Mestre Ferreirinha. Ferreirinha, qual dedicou mais de setenta anos da vida dele à capoeira de Santo Amaro e morreu com mais de noventa. Então tava ali no meio de Ferreirinha, tava Vavá de Popó, Vivi de Popó, Paulo Limão e tantos outros, né? Então, como eu acompanhava, voltando a falar, a minha avó com, pra inúmeras igrejas católicas aqui, pra aquele momento do, da parte religiosa... Lógico, como se dizia na época e alguns ainda pronunciam, tinha um lado profano. E aí tava ali,

essas manifestações. Esse é o meu primeiro contato. E no decorrer do tempo, como qualquer escola, e vocês também vem disso, de ter as apresentações, e ali tá sempre acontecendo alguma coisa. No meu caso quando criança, eu não tinha essa noção né? Do valor, de falar, né? De valores, é... Assim, com nomenclatura, quando a gente fala de preservar, de patrimônio, e etc. e tal. Então tava ali né, ouvindo música, ouvindo tocar, ouvindo cantar. Ouvindo as pessoas que eram os portadores de cultura da época, né, fazendo. Então ali já foi o primeiro aprendizado. No momento de escola, quando você tinha aqueles calendários, né, comemorativos, como todos participam, que tem que apresentar alguma manifestação ali. Então também ali era de extrema importância, porque eu já tinha essa habilidade, de vindo de um trabalho de capoeira, mesmo na condição de criança. Na hora de gingar, de tocar um pandeiro, cantar um “Laêlaê lá”, cantar um “Boa noite” na questão do maculelê, ou um samba “baiana me pega, me joga na lama”, “eu não sou camarão, camarão me chamam”, a gente precisava fazer isso pra apresentar um trabalho escolar. Bom, aí eu tive uma dificuldade muito grande, porque nesse momento que eu começava dentro da capoeira, tinha a proibição dentro de casa. Como a capoeira aqui em Santo Amaro sempre foi marginalizada, pela questão do processo histórico, então não queria. Minha avó não queria, familiares não queria. Ainda assim eu ia, atravessava. E tinha que sair escondido, pra fazer. Então pronto. E chegou lá por volta de 1980, eu já não tava mais com Ferreirinha. Lá por 1984, 80 a 84 eu tava com outro mestre, esse mestre falece. Em 85 a gente funda o grupo Acarbo, e a partir daí, o Vavá de Popó, que já tinha uma convivência comigo desde essa década de 75, eu já criança na roda e tudo o mais, chamou pra gente participar do grupo Netos de Popó. Eu não sou, não tenho nenhum grau de parentesco com Popó, deixando bem claro isso. E então houve essa oportunidade, que ele me levava pela parte da capoeira. Mas como a maioria das apresentações não podia levar muita gente, é... Aí eu tava ali, na hora do samba tocando um pandeiro, na hora do maculelê tocando um agogô, e quando tinha necessidade pegando também na grima, pra poder fazer, né, números ali no grupo. Naquele grupo que eu tava inserido tanto tocando o agogô, como respondendo a música, como batendo a grima, eu tava ali menos do que um aprendiz, porque eu não tinha noção. Eu não desenvolvi habilidade, aquilo que a gente percebe em qualquer segmento de, de alunado, e aquele aluno já tem a tendência pra isso. Eu não tinha essa tendência. Eu tive muita dificuldade, pelo contrário. Entende? Minha primeira dificuldade era de

ser inibido, fechado. As pessoas me davam um bom dia agora, eu respondia e de repente já saía. Então era muito difícil eu dar uma abertura de uma continuação de diálogo, mesmo na condição de adolescente já, nessa época. Pronto. Então, quando eu estava aproximadamente com dezenove, vinte e um anos de idade, pintou a primeira oportunidade de viajar com o maculelê Netos de Popó para um show em toda a Europa. E naquele momento foi o momento de maior aprendizado, porque às vezes era cinco, seis apresentação em um dia. Então tinha que aprender mesmo que não quisesse aprender, entendeu? Que muita das coisas ficava no subconsciente, como até hoje fica né? Onde a gente possa tá, é, inserido. E, logo depois, eu convidei o Vavá pra fazer essas aulas na quadra do grêmio no centro da cidade. Chegava até lá Vavá, Vivi, e Tingo. Tingo era uma das pessoas que mais tocou atabaque aqui, na parte do maculelê. Existia outros, mas tem aqueles que tem aquele dom pra aquilo e a estrela brilha mais né, dentro desse aspecto aí. Aí foi o meu primeiro contato, quando se firma, na década de 1986, 87, 88. E aí eu comecei a fazer sozinho. Sozinho, ou seja, todos aqueles alunos que ali estavam comigo, é, finado Bizunga, Vida Cacau. Meus dois irmãos, Fuípa, que mora no Espírito Santo, Bendegó, que já é mestre, que mora aqui. Ex aluno Lampião, que também já é mestre, formado, mas tá em outro âmbito de capoeira, com o grupo dele e tudo o mais. Renato, que eu te apresentei ontem, Mestre Morcego. Então, um grupo de dez, doze. E tinha ali no meio quatro mulheres: Kátia, que morava no Trapiche, Josevalda, Taniela e uma das sobrinhas do finado João, que foi meu segundo mestre, na década de 80. Então a gente firmou isso, e a gente gostava. Existia outros nomes, mas esse é o que me lembro no momento. Então, um grupo de dez, doze, catorze, no máximo quinze. Desses quinze, quatro eram mulheres. Essas mulheres eram meninas de sete, oito, nove e até a idade de adolescente, naquela época. Então, legal. E eu me lembro que, depois que eu comecei a fazer as viagens, no caso que... Antes de ter as viagens pra Europa com o maculelê, eu viajei pra diversos estados com Vavá de Popó, e ele dizia “não, você fica no agogô. Deixa a galera que toca melhor, e que dança melhor dançar, e eu quero te poupar pra você ficar mais tempo na roda, que se você for pegar a grima pra ficar muito tempo, você não vai ter a mesma condição física, como tá aqui agora, descansado”. Mas isso me possibilitou eu ter um outro olhar. Como tocava o agogô, como ele cantava. Quais eram as músicas que eles cantava. Essa parte ritualizada, e que tem a ver com os fundamentos do maculelê, como empregar na hora certa. Na hora dos desacertos

como improvisar, pro público não saber que houve erro. Toda essa malandragem, e eu assim, naquele olhar de aprendiz, aí que começou já acontecer de forma contrária. Assim como no início eu tinha muita dificuldade, chegou um momento que as coisas começou a entrar no subconsciente. De eu começar agora aqui a fazer com os meninos quando ele não tava e vi o que ele havia ensinado. Eu disse “olha, não é que tá dando certo”, automaticamente. Pronto. Aí eu também passei, mesmo dentro do grupo, dançar menos. Ocupei sempre mais na parte, dentro do grupo, de pegar a grima pra ensinar como toca, como faz a cruzeta, como é que faz cada passo. E de ficar mais tocando atabaque, agogô, e aprendendo essa parte que é muito, muito difícil de você conciliar ritmo de atabaque com musicalidade, o olhar de quem tá dançando. Você não pode dar um descompasso, que você acaba derrubando tudo. Então, a maior responsabilidade – todos têm, quando tá ali no círculo, lógico – é de quem tá conduzindo, que Vavá chamava, segundo Popó comentava, o mestre da roda do maculelê, entendeu? Então essa foi mais ou menos uma trajetória construída, e a gente começou a levar esse maculelê dentro dos projetos da Acarbo. Como eu havia divulgado, o projeto Gingando nas Escolas, que tinha capoeira, tinha maculelê. Muita das vezes tinha uns embates por causa da musicalidade, alguns toques que vem de dentro da parte das religiões de matrizes africanas, a musicalidade, que às vezes tá cantando em um idioma diferente. Tive embate com professoras “não, que é um dialeto”, “não, pra mim é idioma” “é idioma não, é dialeto”. Não, pra mim é idioma. O africano não fala só dialeto, entendeu? A gente tá se tratando das primeiras civilizações do mundo e não pode desmerecer a cultura de um povo só porque as questões que hoje transitam na sociedade, da cor da pele, ou o que a gente não vai aqui agora, né, adentrar nisso, mas é só a nível de, a título de, de expressão verbal aqui. Então a coisa continuou, eu comecei a ir pras escolas, e fazendo as apresentações no Bembé do Mercado, festa de fevereiro... E aí a escola Acarbo... Assim que nós éramos convidados pra fazer qualquer apresentação de capoeira, eu sempre arrumava uma forma de encaixar o maculelê. E há lugares que nós chegamos e iria que as pessoas já pedia, “olha, você vai ter uma hora aqui de apresentação, você tem quarenta e cinco minutos de maculelê, no mínimo. E faça menos capoeira, que a capoeira o povo já conhece mais”. O maculelê dá um brilho a nível de cultura, de proposta inovadora, e até mesmo de afirmação quanto uma cultura que não tá sendo mais, né, vista como que era. E dentro dessa minha trajetória com Vavá, eu transitei com Vavá

aproximadamente quase vinte anos, com Vavá, nesse aprendizado. Mas sempre eu na maior curiosidade, e a resposta de Vavá, em uma maioria de perguntas que eu fazia, era a seguinte expressão: “ainda não tá no tempo. O saber morre com seu dono. Calma, vamo devagar. Vamo devagar. Você nem pegou o copo, já quer botar a água toda dentro. Então primeiro pegue o copo”. Entendeu? E isso é natural da... As pessoas da velha guarda, né? De fazer esse freio na, nos que vem chegando, até porque há determinados conhecimentos que ainda não é o momento de as pessoas se apropriar, e hoje eu vejo isso. Mas eu encarava, quando ele falava isso, com naturalidade, e o meu respeito cada vez era maior. Nunca houve clima ruim entre a gente. Pelo contrário, houve clima na medida que tinha aquelas pessoas que dançava muito, e por eu ter, ser o que desenvolvia menos, mas na hora da capoeira a coisa se invertia. Então, houve questões desse ponto, que acontece dentro da família, dentro do setor de trabalho, dentro dos grupos. Alguém que a estrela brilha um pouco mais, ou sobressai, e aquele que já é cacique não querer aceitar, ou querer até ofuscar, entendeu? E essa abertura, também eu consegui com as pessoas que empresariava o grupo. Então, na época que eu comecei a me apresentar com Vavá, não foi a época que a professora Maria Mutti estava com ele né, ajudando. Ela ajudava, como sempre ajudou. Nem a época que a professora Zilda Paim também, né, levou o grupo. Eu entro em uma época que já tava sendo empresariado por Tiago de Oliveira Pinto, o empresário, que tem lá, know-how de musicalidade, com formação acadêmica dentro do país e fora do país, o qual gravou disco, escreveu livro. Então, que tava conduzindo Vavá para tudo quanto era área, não só para dentro do país, como também fora, né, do país. Esse maculelê que eu começo a, até os dias de hoje, entender um pouco, e muita coisa ainda não entendo, é um caminhar. O aprendizado, ele é ímpar, a cultura popular, ela é infinita. Não tem como ninguém pensar que está acima do outro, o caminho é a humildade e sempre procurar buscar sem comodismo, né? Até os dias de hoje, eu aprendo com vocês, que tá chegando agora. Por que que eu posso aprender com vocês? Porque eu preciso tá aberto pra isso. E traduzindo, quem não tiver aberto para poder, é, sentar pra aprender, jamais poderá ficar de pé para ensinar, entendeu? Então é necessário, é, entender que dentro desse maculelê tradicional e o maculelê contemporâneo, e outros maculelês que possa vim, eu bato palma pra todos. Porque eu sempre coloco um termo, que esses dias talvez eu tenha colocado pra vocês, onde houver várias verdades, jamais uma única pessoa será dona, ou dono, de uma única verdade.

Todas as verdades têm que ser respeitadas. Dentro desse contexto, aí acaba um aprendendo com o outro. Dentro do processo histórico, eu não tenho como falar uma data exata, que eu... Qual o apanhamento que eu faço? Bom, a gente tá dentro de um país que era habitado pelos índios, pô. Um país que já era, já tinha habitantes e chega aqui né, os desbravadores né? Pra dizer que descobriu o que já tava descoberto. E aí tenta escravizar o índio, não consegue. Não consegue, né, se perpetuar nesse projeto deles. E aí começa, que já existia no mundo inteiro, esse tráfico de mão de obra escrava, certo? E aí traz, captura os negros africanos e traz pra aqui. Bom, a partir do século XVI, que isso começa, 1516, 1517, 1548... Cada historiador estabelece uma data, e a gente aqui não vai discutir isso agora, mas é só pra nortear. Então, a partir do século XVII, XVIII, que tá aí chegando Tio Ajô, que era escravo. Santo Amaro é uma cidade que recebe o maior contingente de escravo para trabalhar na zona canavieira, qual se destacou para o mundo. Aqui se teve mais de cem quilombos, ou seja, tá dizendo que nós não fomos omissos à escravidão, entendeu? Aqui se teve, também, mais de cento e dez canas né, que moía, que era engenhos que moía, que dava a economia pra o Brasil, que gerava essa economia no país durante séculos. Só pra poder entender, é, Santo Amaro é povoado, que eu tô meio perdido aqui na data, depois colonizado, depois passa a ser vila, depois passa a ser cidade, então é uma cidade de mais de quatro séculos, aqui, agora falando, entendeu? Então, tá aí essa história. E aqui não só o maculelê, como capoeira, como Nego Fugido, como samba, como uma série de manifestações. Por que que isso aqui é forte? Aqui se recebe o maior contingente de negros para trabalhar, e aqui se junta as pessoas de várias etnias da África. E aí se acredita que os negros malês, né, é... De como fala, lá no livro, de Ojuobá, é eles que começam esse domínio de dançar o maculelê. Então, o Tio Ajô passa para Barão, né? Barão passa para Popó. Popó, antes de morrer, passa para os seus filhos, Zezinho, Vavá, Vivi, mas o que mais se destacou é o Valfrido de Vieira. Valfrido Vieira, que é conhecido popularmente Vavá de Popó, qual vocês conheceram a praça do maculelê em nome deles, né, aqui na cidade. Então pronto. O que é que o mestre Popó faz? A partir de 1940, nas festas populares, ele reúne familiares e amigos e começa a ensaiar. Isso entre o Pilar e Rua da Linha, aqui próximo aqui, e começa desenvolver e trazer isso pra evidência. Paulino de Andrade, conhecido popularmente mestre Popó, que trabalhava né, no trólel, que conduzia o bonde, e que ele não vivia diretamente disso, mas teve essa grande

inteligência de ter bebido água na fonte, no local né, desses é, primeiros percussores né, que é a raiz da raiz, né? Então assim... E então, quando ele bebe dessa fonte de Barão, que bebe com Ajô, que passa pros filhos Vavá e Vivi, anteriormente, o Popó é um homem que revitaliza o maculelê. Não existia mais ninguém dessas nações. Não existia mais nenhum afro, na condição de ex escravo né, vivo. Já tinham todos já, até pelo período. Então ele, quando ele leva esse maculelê pra rua, é a partir de 1940. Festa da Purificação, Bembé do Mercado, ensaiando nos bairros, levando pras escola. As pessoas que se aproximaram, que ajudaram, como a professora Zilda Paim, como a professora Maria Mutti, e tantos outros que vieram. Mas é o seguinte: a gente pode ter o apoio de quem for, do segmento que for, mas se o portador de cultura não tiver munido de informação e interessado em levar isso de livre e espontânea vontade, com essa responsabilidade da cultura passando de geração para geração, não teria chegado até nós. Então, tá aí o mestre Popó nas ruas apresentando o maculelê, em um tempo muito delicado a nível de conceito de valorização, que era a cultura do negro, que isso é coisa de negro. A gente ouviu muita coisa, como nos dias de hoje ainda ouve. Então Popó passa a ser também mais um desbravador, porque na medida que tava ali na senzala, nas escondida, o maculelê que nasce como luta, que tinha suas proibição. E uma outra coisa é você botar a cara à tapa pra uma sociedade, né? Racista, preconceituosa, né? Discriminatória, que desvaloriza a sua própria cultura. Uma sociedade que exporta o halloween, mas não quer aceitar o samba, entendeu? Então, tipo assim... Assim como o próprio maculelê. Então tá aí Popó. Popó era capoeirista. Popó era um profissional. Popó era um cara que tinha um carisma. Você ouviu isso esses dias de diversas pessoas que falaram com vocês. Popó é o grande responsável pela revitalização do maculelê no mundo. Aí vem Valfrido Vieira, que segue ao pé da letra o que Popó transmitiu. Mas acredito eu, falando em uma linguagem aqui que eu não domino muito, mas através de uma leitura feita, todo portador, a partir do momento que ele começa a falar, desenvolver ou dar segmento, ele lança também o seu olhar, ele lança os seus improvisos. Então, a cultura, ela é mutante, ela sofre transformação de geração para geração. Mas o que é que ficou legal? Ficou mantido o atabaque. Ficou mantida a grima. Ficou mantido o agogô. Ficou mantido os pares. Ficou mantida a musicalidade. Ficou mantido os idiomas. Ficou mantido o círculo. Ficou mantido uma série de valores que eles não abriram mão, pra que, para poder que a sociedade atual, né, se integrasse a isso. Que a

cultura sofre muito com isso, que tem alguém que pensa “não, não pode fazer esse canto, que tem a ver lá com a religião de matriz”, aí passa, deixa de fazer. Como no momento, a gente tá vivendo esse momento delicado. Os atletas de Cristo. Nada contra Cristo, ele é o pai maior, é o maior. Mas isso não pode interferir numa cultura que começou assim. Então as pessoas começam, é, embranquecer a cultura, dentro desse aspecto de lavar aquilo que não... Um exemplo: tira o atabaque, porque o atabaque vem do candomblé. Então, tanto Ajô, Barão, Popó, e por último Vavá e Vivi, não permitiram. Eles se mantiveram na íntegra. Então mesmo que Vavá tenha colocado as interferências, a nível de progredir um pouco, que isso é de extrema importância. Você pegar a cultura, manter tudo isso que eu disse, e dar uma nova roupagem no aspecto de que fique uma apresentação agradável, isso é normal. Mas ele não feriu nada das tradições. Então, palma pra Tio Ajô e toda nossa ancestralidade. Palma pra Barão. Palma, principalmente pra Popó. Palma pra Vivi e Vavá. E nós temos esse maculelê tradicional de Santo Amaro, que nasce dessa nação. Esse mesmo maculelê, qual é dançado com grima. Então, assim é o maculelê tradicional de Santo Amaro, que é dançado através de, no mínimo, seis toques, com musicalidades diferentes cantadas em cada toque. Isso não quer dizer que na hora de um improviso você não possa pegar aquela música que é daquele toque, que dá certo nesse ritmo, que é do outro. Não está engessado. Agora há questões dentro do maculelê, que é relacionado ao seu desenvolvimento dentro da dramatização, que pra que as coisas dê certo, tem que seguir aquele fundamento. Então, fazendo uma comparação, maculelê é maculelê, capoeira é capoeira, um exemplo, mesmo que na hora do maculelê você faça uma ginga de capoeira, uma expressão e dance. Mas a capoeira começa com um canto de quadra ou de ladainha. Maculelê, no seu começo, é um solo e uma louvação. Se costuma cantar louvando a princesa Isabel, por entender que foi ela que assinou a Lei Áurea. Quer queira ou não, oficializou. Precisava. Mas sabemos, dentro de uma consciência, que essa liberdade quando veio, todos os... Toda a nação afro já havia se rebelado, no sentido positivo, de não aceitar mais a escravidão, os abolicionistas estavam aí né, de frente aí. A comunidade, fazendo aí os seus uzus, pra poder arrecadar o dinheiro, e um ir pagando a alforria do outro. E o próprio sistema da época não tinha como dar mais testa uma... Digamos, naquela época, uma política já que, que já começava a ser globalizada. Então, quem começou mandar foi a Inglaterra. A cana de açúcar cai. A cana cai por terra. Então não tinha como mais manter esse regime. Mesmo

assim, ainda que... Isso que é bastante louvável comentar, que mesmo depois que essa lei foi assinada, a escravidão ainda continuou. E os dias de hoje, saímos de uma escravidão, é, tradicional, e entramos em uma escravidão moderna, entendeu? Então a escravidão, de uma certa forma, ela ainda continua. Não naquele formato, de anterior, que foi anteriormente. Precisamos ter consciência, se nós não temos determinadas liberdades pra fazer tudo, ainda estamos vivendo em um momento de escravidão. E, como se fala que vivemos em um país democrático, até aonde essa democracia chega? Chega a uma totalidade? Não chega em uma totalidade. Vai ter acesso a essa democracia quem tiver acesso a uma determinada educação. E formação, pra poder ter o direito de se expressar né? De dizer o sim, de dizer o não. Então, voltando pra esse bojo aí, do maculelê, qual prova que é os negros que é o principal percussor disso aí, que passa mais uma vez essa cultura pra poder chegar até aqui, não podemos jamais renegar o nosso ancestral Ajô e os anônimos, principalmente pessoas que fizeram muito bem feito, mas que não teve o nome de Ajô, não teve o nome de Barão, não teve o nome de Popó, Vavá e Vivi. Porque não tinha como bater esse maculelê com uma pessoa só. O maculelê nasce como luta nesse período, com pedaços de grima. E aí, há várias, vários contos desse maculelê, que muita das vezes eu me reservo a fazer determinados comentários, de não reconhecer que outro maculelê não exista. Tem possibilidade, porque nós vivemos dentro de um Brasil de diversos Brasis. Então nós estamos falando agora aqui do maculelê de Santo Amaro, que vem os toques do candomblé de caboclo, que tá dentro desse maculelê, né? Que vem as partes que conta, até dentro da dramatização Molequinho de Sinhá, qual, com uma certa época que fala que houve uma, determinados desentendimentos na Casa Branca, e alguém mandou castigar o negro. Naquele momento, eles conseguiram colocar dentro desse processo aí, da dança, que não poderia dizer que era luta, a dramatização da Jurema. Do moleque caído, o moleque tá bêbo, e o feitor não poder castigar o negro, que naquele momento, ele estava bêbado. Como é que ia colocar no tronco, digamos assim, pra ser castigado. Então eles tiveram essa brilhante inteligência, de introduzir a instrumentação, de introduzir a música, de ir lá no pote, o... Nas sete pedras, como se fala, que se referencia de lá de dentro do candomblé, trazer pra cá o candomblé de caboclo, que o candomblé de umbanda, entende? Ah, mas o maculelê não é religião. Pra mim não é religião, mas quem é que... Como é que fica, é, em alguns aspectos, algumas pessoas do passado, que faziam maculelê e levavam presente

pra o mato. Então, aí é que tá. Eu não tô apropriado pra falar desse assunto, que no momento que eu convivi com Vavá, que ele falava que ia fazer algum ato desse, eu nunca participei, que são coisas muito reservadas. Ninguém aqui, que vem dentro da religião de matriz africana, vai convidar a, b e c pra poder ver fazer sua oferenda né? A depender do que seja. E mesmo porque existem determinados segredos que não foram revelados. E nós precisamos... O trabalho que vocês estão fazendo, vocês aí, de Pernambuco, Recife, que vieram até aqui aproveitar o que ainda resta. O que nós temos ainda aí, de valioso, que a gente possa lapidar, valorizar, e colocar pra o mundo entender, mas com a realidade. Sem nada de tá inventando nada, nada de querer tá se promovendo, no meu caso aqui. Toda a minha transmissão oral aqui é o que eu ouvi. Porque eu não ouvi só de Vavá. A base é Vavá de Popó, entendeu? Mas eu procurei sempre ouvir todo mundo, até um aluno quando pesquisa alguma coisa. Até a comunidade, que não bate mas tem o conhecimento de algo. Então, como hoje, Mestre Felipe não dançou maculelê, mas ele conheceu Popó. Então, nada melhor do que pegar uma pessoa dessa, que viu no passado a cultura viva, e transmitiu. Então a gente não pode se fechar. Todo aprendizado, todo... Todo conhecimento que possa chegar até a gente, é de valores incalculáveis, né? Que vai servir pra nossa trajetória de vida enquanto continuar. Bom... O maculelê estilizado, qual tá aí no mundo, foi os grupos, é, que estilizaram, os grandes companhias, que na minha concepção, eles não prejudicaram. Vivemos um momento que precisávamos levar essa cultura pra o mundo. Então, se você tira o maculelê do popular, que é o chão, no meio de rua, no meio da praça, cultura popular, e leva pra um palco de teatro, é um outro olhar. É uma outra dinâmica de apresentação. Então esses grupos, por ser dirigido por profissionais da área, com N know-how, que envolve educação, que envolve cultura, que envolve estudo, então precisou dar uma roupagem nova, e esses próprios grupos que... Houve até uma crítica, que eles também apresentava as danças dos orixás, que as pessoas da matriz começou a reclamar, que não é pra folclorizar, tudo isso. Mas ainda assim, a maior intenção deles com... Ainda existe aí o Balé Folclórico da Bahia. Como é que vai dizer que um show daquele não vale a pena ser assistido? E mesmo porque eu acho que as pessoas precisam evoluir. E nós, pedindo licença a vocês, que somos da geração mais nova, e que não tiver aberto, mais uma vez, pra entender tudo isso aí e aceitar, isso não é legal. Então, eu percebo, assim, que o maculelê que chegou até aqui nesse momento, por todas essas pessoas que foram citadas, o estilizado, que foi

desenvolvido pelo, as companhias de dança aqui da Bahia, inúmeras – eu não vou citar nome, pra não comprometer –, deu a sua contribuição. Que eu tive várias oportunidades de tá viajando por inúmeros países lá fora, e a capoeira, junto com essas companhias, que ajudou divulgar o maculelê, que ajudou divulgar o samba, que ajudou. Então nós começamos a ser visto com outro olhar, e precisávamos dessa dimensão expansiva, pra poder a cultura chegar em outros horizontes, chegar a outras pessoas. Então, é legal. E outro detalhe, que estávamos também, é que... Bom, a pessoa fez balé, vai pro palco. Fulano de tal, toca em uma orquestra, vai pro palco. E por que não pode lapidar o elemento da cultura popular, pra ele também tá no palco, e profissionalmente ter os dividendos? Que é dignidade isso, viver da sua própria cultura. E triste da humanidade que não tiver cultura. Pronto, aí vai a contribuição dessas pessoas. Mas a capoeira, agora entra dentro do nosso campo, é a principal responsável da difusão como um todo, não só do maculelê, como toda uma diversidade cultural. Dentro das capoeiras tem o samba, tem o Nego Fugido, tem a Marujada, tem o samba de crioula, tem o jongo, entendeu? E tem tantas outras coisas. Então, a capoeira começa a levar pras rodas, começa a levar pros batizado, começa a levar pros seus eventos. Ó aí a capoeira hoje, mais de cento e cinquenta países levando essa proposta, ainda continua levando essa cultura, a nível de diversidade, pra poder se apresentar. Então a capoeira é uma grande responsável. E mais um exemplo que eu cito, eu tenho viajado... A Bahia tem, aproximadamente, no máximo, 417 municípios. Eu não fui nos 417 municípios fazer oficina de maculelê, mas fui em todos os vinte e sete territórios, entendeu? Fazer isso. A nível de estado, eu viajei pra maioria dos estados, também pra fazer. Pra outros países, lá fora, e principalmente a Europa, entendeu? Inúmeros países da Europa. E muitos eventos, muitas atividades tem acontecido através da capoeira, que leva essas oficinas pra dentro dos eventos. Uma capoeira qual tinha um formato de luta, de bater, cair e levantar, e começa com uma nova proposta, que acaba isso enriquecendo também os eventos de capoeira. Mas a capoeira é a grande responsável por essa difusão, é, de divulgação, de integração, de divulgação, né, e outras questões aí, que eu não vou conseguir pontuar agora aqui, que nem tudo vem na mente, tá aí. A Acarbo, qual eu sou responsável, e eu, na condição também de portador de cultura, tem alguns registros de maculelê. Alguns registro que tá aí na mídia, algumas mídias registradas. No primeiro é o, é, terceiro CD chamado “Meu violão é o berimbau”, que tem uma parte muito grande da, do maculelê. Nesse CD, é

tipo um mp3, que tem, aproximadamente, vinte e cinco músicas de capoeira, quinze de samba e mais dezessete músicas de maculelê, em um só cd, entendeu? Aí vem uma segunda obra, que chama, que chama... Que aí já vem pelo Ponto de Cultura, que é “Maculelê e Puxada de Rede”, que tem ali uma série de atividades de Puxada de Rede e temos também o maculelê, tocando todos os toques, pela essa nova geração atual, que tá aí, é... Bizunga, que já faleceu, o próprio Cacau, Railan, que também tá tocando, e outros. Aí tem a musicalidade, tem tudo direitinho. Nós temos uma terceira obra, que é um DVD chamado “Revitalização”, que traz, nesse DVD, a dança de dez ou onze orixás, traz a confecção dos instrumentos musicais, outras atividades, mas em especial, como se trata do maculelê aqui, é, tá ali dançando por completo, com a entrevista da professora Maria Mutti, ao lado da igreja onde Popó fazia maculelê, entendeu? Pra caracterizar né, a questão da cultura popular na rua e na festa popular. É, temos uma outra obra também, que tá nos DVDs. Inúmeros DVDs da escola Acarbo né, que a gente tem feito isso. Então, é registro em mídias que tá aí, em diversas plataformas do virtual, né? Que vocês vão buscar no Youtube, vai buscar no blog, no que nós temos. Vai buscar lá no Face [book] e tantas outras. As mídias quais registradas em CDs e DVD, também. Em livros, nós estamos aí em alguns livros, e mais um livro que tô aguardando o recurso financeiro chegar, pra que eu possa ir colocar uma proposta, é, atual do maculelê quanto educação, quanto cultura, quanto história, quanto patrimônio. É um livro que vai trazer o maculelê das práticas pedagógicas pra criança, as práticas pedagógicas pra adolescente e adulto, e pessoas do nosso nível aqui, que é professor, que é contramestre, que é mestre. E o maculelê também feito com especial, autista, etc. e tal. E o maculelê também que eu faço com as minhas alunas da capoterapia. Então eu vou tá fazendo um trabalho desse nível, já tem quase noventa a cem por cento já pronto, produzido. E o livro vai vim QR Code, pra o pessoal chegar lá, colocar, e pronto. Mas deus no momento certo vai iluminar, ou eu vou fazer dívida pra poder o livro sair, entendeu? Então, aqui eu encerro, até onde eu pude contribuir e espero que tenha alguma serventia o que foi expressado, e fico aqui a disposição de vocês, pra dentro das possibilidades, se tiver algo mais que eu possa, né, ajudar, tô aqui. Não trouxe nada. Creio eu, quando eu partir pra, da vida material pra espiritual, que eu vou levar o que eu trouxe, que é o pecado. Todo mundo nasceu do pecado mesmo, segundo fala. E não quero levar as coisas pra mim, entendeu? Assim, “ah, será que falou tudo?”. Lógico que não falou tudo, nem tudo a gente consegue

lembrar na hora pra falar. É uma construção. A cultura é uma construção, a vida é uma construção, entendeu? A vida material é uma construção, e a vida espiritual é uma construção infinita, né? Então, aí lá vai. Então agradeço, parabenizo, desejo sucesso pra que vocês, principalmente mulheres. Espero ainda hoje você poder entrevistar a contramestra Dentinho, tomara que a gente consiga com a Dona Nicinha, e aê lá vai. E me sinto honrado aqui, de tá, estar podendo dar essa pequena e humilde contribuição. O que eu tô fazendo aqui é um nada, pra aqueles que deram a vida pra chegar até nós, que foi a nossa ancestralidade. O que eu tô fazendo aqui é muito pouco pra o que Ajô, Barão, Popó, Vavá, Vivi, e principalmente os anônimos, que espiritualmente todos eles estão aqui presentes agora, na vida espiritual, nos iluminando pra que possa, a gente aqui, nortear melhor a, a entrevista né, o que tá saindo aqui. Talvez tenha saído coisa que nem eu mesmo saberia falar, então agradeço a eles né? Agradeço ao pai maior, por nos dá aqui o mínimo de inteligência. Podemos um pouquinho mais, só é nos esforçarmos, né? Que ainda não dei a minha própria vida, já encontrei tudo pronto. Nenhum de nós deu a vida. Então, o que nós estamos fazendo aqui é de grande valor, pra que chegue o conhecimento dos demais é, mas eu por ser o entrevistado, falo de coração pra vocês, que é muito pouco pra os que me antecederam, e deixou tudo aí pra fazer. E eles não ganharam dinheiro, eles não viajaram, eles não tiveram hotel, eles não tiveram oficina pra fazer, eles não andaram pra baixo e pra cima dentro de carro como eu tava, esses dois, três dias aqui, entendeu? Então, por aí. Foi esses aí que... Souberam onde era que o calo doía, do preconceito, da discriminação. E já passei por isso, mas em um outro formato, entendeu? É esses daí. Então, axé pra nós.

[G] Axé. A gente pode perguntar?

[MM] ah, se eu puder eu respondo.

[G] agora, o senhor já falou tudo. Do ponto de vista histórico, é, patrimonial né? O senhor traz essa perspectiva mais ampla. E eu vou querer saber coisas mais, mais simples.

[MM] anh

[G] como o passo da dança, como a vestimenta. Se o senhor tem memória de como era no seu tempo e como o senhor faz hoje. Essa... Como uma linha do tempo,

talvez, uma lembrança sobre a vestimenta, mas também sobre a evolu... Não, evolução não, mas sobre o desenvolvimento do passo. Esse passo, eu não sei se chama passo, se é movimento, se tem nome...

[MM] perfeito

[B] você falou também... O senhor falou rapidamente também sobre, como se fosse as etapas, assim, né? Ou o enredo, não sei, da apresentação. Se puder também falar um pouquinho mais, sobre essas etapas que terminam formando a dança, assim...

[MM] então, ótimo

[G] peraí, só... Agô mestre. Só pra o senhor embalar

[MM] certo

[G] que o senhor embala, liga, bota a primeira, a segunda, a terceira e vai-se embora. Vê, eu vou ali no carro, pegar um par de grimas

[MM] certo

[G] né Bruna? A gente tá numa securo terrível, porque a gente não fez uma prática. A gente não coisou, não bateu. Como é que chama? Como é que o senhor chama?

[MM] a batida da grima, né?

[G] é...

[MM] pra dançar, na cruzeta

[G] não pelo senhor. A gente fez, mas com outra... E aí, porque eu vou deixar ele falando e vou logo, me ausentar pra pegar, mas eu queria também que o senhor desse...

[MM] mas não pode dar um pause não, na hora?

[B] não, então [não entendi]

[MM] eu falo, pra não, o que tá incorporado aqui não sair

[G] claro! Vai falando, vai falando. É porque eu quero que ele mostre sem nós primeiro. Quer dizer, se o senhor se sentir a vontade pra isso.

[MM] não, eu faço. Você não entendeu o que eu te expliquei. Eu vou fazer o que você tá me solicitando, pá. Aí você ficaria aí, eu termino essa performance aqui, aí

quando você for lá, que for incorporar a parte de dançar já é uma outra... Sai de lá de dentro, né, então já sabe.

[B] é isso aí

[G] tá bom

[MM] é, vamo lá. A nossa pegada vem desse processo de imposição. Há o branco, como você está vestida [muito ruído externo, a gravação é pausada]

[B] confere se tá gravando também

[m.] tá gravando

[G] quer água, Binha?

[B] não, obrigada

[MM] a questão relacionada à vestimenta, como se apresentar, como tocar, como cantar, como fazer a coisa acontecer, né? Com os seus detalhes, com suas tradições, com seus fundamentos, isso depende muito de quem conduz. Há várias formas de interpretar, de fazer leitura. Bom. Nós temos lá o maculelê nascendo, que os negros estavam nu da cintura pra cima e roupa branca. Mas a roupa branca, a gente sabe, que nesse momento veio como uma imposição, o que tinha. Mas que acabou casando com uma questão natural, relacionada à religiosidade, os costumes, né? Quando você vai pro lado de, das religiões que eu não preciso descrever, que cada um aqui sabe, que lá na religião o branco que é de Oxalá, o azul que é de Ogum, o amarelo que é de Oxum, e por aí lá vai. Mas aí, o homem usando uma calça no modelo pijama, pescando daquele jeito, era imposição. Tinha sabão? Não, lavava na pedra. Tinha várias calças? Também não. Era imposição. Aí começa daí o maculelê, tinha que vir, quando surge, é com a roupa que tinha. Se era um banco de pano branco? Não. Era um branco de linho? Também não. Era um branco de calamaço, de pano de saco de açúcar? Eu acredito que é por aí, que eles não iria colocar luxo e glamour no escravo. O escravo era, como é que chama, o ouro do patrão, mas não que o patrão tivesse preocupação de o escravo estar bem vestido, nesse sentido. Menos, menos aquelas mulheres que ficava dentro da casa branca, né? Que davam outro nome e pá, que eu também não vou entrar nessa área, né? Então, as mucamas se vestia no glamour, a depender, né? Pronto. Algumas coisas foram mantida, outro não. No tempo de Popó, ele usou gorro, ele

usou camisa de futebol, e essas coisas vocês já ouviram em algumas entrevistas. No tempo de Vavá e Vivi, eles já usavam a calça branca e todo mundo nu da cintura pra cima. As mulheres que acompanhava, é, Vavá, ele pedia pra usar a zinguê, que era uma roupa assim. Tem o zinguê típico, as meninas hoje usa mais curto como moda, pra mostrar a barriguinha, e pra essas mulheres era uma coisa um pouco maior. Ou de camisa. Nem toda mulher gostava de colocar a zinguê, entendeu? Assim... Mas não há uma, uma tradição, é, ao pé da letra, que a mulher tinha que tá de zinguê. Não, eu tô dando o exemplo do que eu vi, entendeu? Tipo assim. Nu da cintura pra cima, na maioria. E quando era uma apresentação que precisava de divulgação tá de camisa, que pedia, que tinha que vestir a camisa do evento, então... Bom, ele tá sendo contratado, maculelê dança nu, o dono do evento fez as camisas do maculelê, investiu e tal. Ou as pessoas já ia com a camisa do, escrito maculelê, na época de Popó, com a grima assim, ó, em cruzeta, e lá tirava, na hora de se apresentar. Por que de camisa? Pra saber quem tá chegando, que grupo é esse, pra poder ter identificação. Tá aí lançada a questão. O maculelê sempre foi dançado em círculo. Bom, depende de como tá sendo feito o formato da apresentação. Alcancei tempo do maculelê ser em um palco e tá saindo do camarim. Ele botava um atrás do outro e ia lá “ewá, ewá, ewi/ me dá licença eu passar por aqui/ ewá, ewá, ewi/ Maculelê é o rei do Brasil”, aí o coro entrava já, fazia o círculo, aí ele parava pra fazer a louvação. E aí, nessa louvação, não tem uma obrigação que tem que começar com tal toque, mas na maioria das vezes, ele começava “vamos todos a louvar/ a nossa nação brasileira/ viva princesa Isabel/ ai ai meu deus/ que nos livrou dos cativoiro”, cantando três vezes, o atabaque batendo três vezes, os demais respondendo três vezes. E tinha um momento também que ele cantava uma outra, que era... “Maculelê sou eu, sou eu”, né, “cheguei agora nesse salão”, mas aí tocava, tocava pra dançar, entendeu? A outra era “quando eu aqui cheguei”, a segunda louvação, “a todos eu vim salvar/ salve o pessoal/ que estão nesse lugar”. Essa era as duas louvação mais conhecidas. E tinha um momento, que ele já botando pra cantar, ele colocava “Maculelê sou eu, sou eu/ Cheguei agora nesse salão/ Salve Deus, salve a pátria, salve os homens/ Salve todos que aqui estão”, aí o coro comia né? E, na maioria das vezes, eu vi mais assim, o barravento. Se ele chegou de noite pra apresentar, ele cantava... Fazia a louvação, pá, “Deus lhe dê boa noite, meus camarada/ Boa noite Deus lhe dê, camarado meu”, quer dizer, invertia. “Deus lhe dê boa noite, meus camarada”, e voltava “Boa noite Deus

lhe dê, camarado meu”, e o coro começa no barravento, né? “Deus lhe dê boa noite, meus camarada/ Boa noite Deus lhe dê, camarado meu”, aí vai, “Deus lhe dê boa noite, meus camarada/ Boa noite Deus lhe dê, camarado meu”. Aí o puxador sai, todo mundo batendo aqui, ele sai batendo, batendo, batendo e pega o primeiro e traz pra roda. Daqui mesmo, ele conduz o primeiro pra onde tava e pega sorteado, então todos tem que tá na espera, como explicava Maria Mutti naquele dia, entendeu? Na espera. Bom. E aí ele cantava outras músicas, tipo... Aí mesmo nesse ritmo, no barravento, “nós somos pretos da caatinga de Aruanda” também, “Conceição viemo louvar/ Aruanda aê, ê, ê, e/ Aruanda ê, ê, ê, a”, e continuava cantando. Tinha uma hora que ele puxava, ele já ia lá pro fundamento, né? “Hoje é dia de Nossa Senhora/ A trovoada roncou no ar/ Aruanda aê, ê, ê, e/ Aruanda ê, ê, ê, a”, aí demorava cantando isso. “Ô estrele, ô estrele/ Lá no final da via santa o amanhã ê/ Ô estrele, ô estrele/ Só no final da via santa o amanhã ê”. Aí ele criou uma espécie de improviso homenageando Popó “ô chuta a bola Popó”, e vai acelerando “eu não sei chutar/ ô chuta a bola Popó/ pegue na bola, venha me ensinar”, e o coro responde “ô chuta a bola Popó/ eu não sei chutar/ ô chuta a bola Popó/ pegue na bola, venha me ensinar”, ele entrava no improviso “ô chuta a bola Popó/ Popó, popó, popó, popó/ Eu não sei chutar/ ô chuta a bola Popó/ pegue na bola, venha me ensinar”, aí já mudava “ô brasileiro, ô brasileiro/ ô brasileiro, ô brasileiro/ ô brasileiro, o que é que eu sou?/ sou brasileiro, imperador/ eu sou brasileiro, brasileiro o que é que eu sou?/ sou brasileiro, brasileiro imperador/ eu sou brasileiro, brasileiro o que é que eu sou”. Aí ele ia pra lá “Aroiê, caçador/ João Balandangue matou sua é/ Talamin/ aroiê, caçador/ João Balandangue matou sua é/ Talamin”, aí o coro respondia várias vezes “Aroiê, caçador/ João Balandangue matou sua é/ Talamin/ aroiê, caçador/ João Balandangue matou sua é/ Talamin”. Outra hora invertia “Ô talamin, ô talamin/ ô chuta a bola Popó/ Ô talamin, ô talamin/ ô chuta a bola Popó”, e aí levava. E fechava sempre esse barravento, aí o coro acelerava “Maculelê, não me mate o home/ ele é meu cumpadi”, aí grima pra dentro, pra não matar o home, aí lá vai. Agora, que performance “não me mate o homi, ele é meu compadre, não me mate o home”. “Maculelê, não me mate o home/ ele é meu cumpadi, não me mate o home/ Maculelê, não me mate”, aí pronto, morre o boi [bate as grimas], tal. Aí cantou um bocado de música no barravento. Normalmente, isso ia depender da inspiração. Podia ser que ele entrasse “Um bom dia, boa noite meus senhores”, quer dizer, tão acostumado a cantar um “boa noite pra quem é de boa

noite”. Não, ele cantava em uma outra performance. “Um bom dia, boa noite, meus senhores/ me dá licença, estes cavalheiros/ nós veio de longe, eu venho/ Maculelê, nós é brasileiro”. Cantou muito fora, nos países, quando a gente ia “bom dia, boa noite, meus senhores/ me dá licença, esses cavalheiros/ eu venho de longe, eu venho/ Maculelê, eu sou brasileiro”. Ele já invertia pra ir lá, no fundamento “um boa noite, camarado meu/ um boa noite, camarado meu/ Estrela Dalva é o meu guia/ eu venho, de longe/ eu venho da mata Diamantina”, e ia. E o puxador continuava. Todo mundo suado, grima, aquela animação. Um agogô, dois atabaque e ele cantando, tocando agogô. Ou se tinha microfone, tinha uma quantidade maior, dois no atabaque, um agogô e ele cantando. Ele fazia diversas formas. Pronto. Aí cantava várias músicas do Congo “sou eu, maculelê, sou eu”, “um boa noite”, dependendo. Isso ia depender do tempo da apresentação, e o que as luzes mandavam na hora, né? Que às vezes você prepara um repertório, bota tudo em ordem, mas quando você começa, você não consegue seguir aquela ordem. Quem disse que é do seu jeito? É como eles querem, entendeu? Nessa fonte inspiratória, né? Pronto. Aí ele cantava também... Pronto. Até aí, o puxador tá sempre chamando um pra roda, parou. Aí ele entra. No nosso maculelê tradicional, que isso você só viu aqui agora, aquela hora que dança de três. Que aí já é no toque de ijexá “africana eleué/ assecionico Jô/ africana eleué/ assecionico Jô”, aí já muda “africano não é Jêje/ aêlorinha, aêlorinha/ africana ela é ueô”. E o puxador sempre puxando, sorteado, trazendo duas, parou. Várias músicas. Aí ele já entrava agora na parte que realmente caracteriza a dramatização “abeô, a b c q me cê, ô babá/ abeô, a b c q me cê, ô babá/ a bê q mêmê, ô babá/ de laiá, de loiô/ sarabá, saramí, sorodô/ de laiá, de loiô/ sarabá, saramí, sorodô/ ô sarabá, saramí, sorodô/ de laiá, de loiô”. Aí, vem agora a dramatização “ô lelê, maculelê lêlê/ ê maculelê”, a primeira vez, o coro responde. Segunda vez, “ô lelê, maculelê lêlê/ maculelê”. A terceira vez “ô lelê, marrôlêlê, lê lê/ marro lelê/ ô lelê”, o que tá dançando assimila uma rasteira, o outro cai. Aí agora entra a parte da... Desmaiou. “Maná ficou todo esfrangaiado/ Maná ficou todo esfrangaiado/ Malesco, malesco, papai Borocô/ Malesco, malesco, papai Borocô”. Aí o coro responde, sempre três vezes. Aí fala. Agora, pra caracterizar o que houve, “Molequinho de sinhá, ê/ molequinho da carinha curta, ê/ molequinho da canela rachada, ê/ molequinho do pé rachado, ê/ mostre-me um bocado de pé preto”. Que já dançou, o pé preto, ó como tá o meu aí, então. Pronto. Simbolizou o ritual. Aí agora ele vai cantar se quiser, dá a jurema, se quiser não dá “você bebeu

jurema/ você bebeu jurema/ você se embriagou/ você se embriagou/ com a flor do mesmo pau, você se alevantou/ com a flor do mesmo pau, você se alevantou”, o coro responde. Nessa hora, os dois começam a dançar bêbado. Quem tem a obrigação de dançar bêbado é o molequinho que caiu, não é o mestre da roda. Aí começa a cair e levantar, porque é da jurema, que é uma cachaça, e pá e pá e pá. Quando fechou esse ritual, aí vem agora a hora de dançar os pares “tomba eu, caboclo”. Aí pronto, para de dançar bêbo e entra todo mundo “tumba eu, guerreiro/ tumba lá e cá”. Pronto. Aí já foi aí praticamente os seis toques do maculelê. Pode existir mais, mas eu só fui até aí, no aprendizado. Pronto. Se quiser repetir, repete, se não quiser não repete. E daí mesmo pode ir pro marrobô e pã, e já puxar a música de ir. Terminou. “africana eléwo, assecionicojo”, não. “Ainbô sim bôba lá/ é um sim, é um jojô/ Ainbô sim bôba lá/ é, tá na hora”, aí vai saindo o círculo e os dois continua dançando. Os dois é que sai por último, atrás de todo mundo, e como pode. Aí é nesse toque de ijexá. Como pode um outro toque, tipo o congo, já puxar. No congo canta assim... Deixa eu me lembrar da letra certa, pra poder sair. Ou no barravento. Se for barravento “pomba voou, Carolina/ eu vou-me embora/ pomba voou, Carolina”. Aí começa os dois dançar, rápido, e todo mundo começa a correr em círculo, o pomba voou, Carolina. E no congo tem mais umas, que no momento aqui eu tô esquecido da letra, que é muita coisa pra poder expressar, e é bom também não sair tudo né, pra ver se [risos]. Ah, lembrei do congo. No congo é, quem tiver cantando “quando eu vou-me embora, olé/ todo mundo chora, olé/ quando eu vou-me embora, olé/ todo mundo...”. Pronto, aí saiu e acabou o show. Então, agora, tinha época que não tinha como fazer tudo, porque às vezes isso acontece nos eventos de capoeira, em tudo quanto é lugar. “Não, você só tem três minutos”, que é um trabalho só de demonstrar algo, não dá pra fazer tudo, entendeu como é que é? E mesmo porque, a pior parte de, de um trabalho que envolva cultura popular é quando bota tempo mínimo, porque você não consegue incorporar, entendeu? A apresentação, o espírito de tocar, de cantar, de as coisas vim de forma natural, de vim o brilho. Então, não é que quando tá acontecendo isso, quando se fala de incorporar, que eu tô falando que é um orixá que vai chegar, não é isso, que é entidade que vai chegar. Às vezes você vai abrir um show, pra cantar qualquer música, você começa alegre, mas quando a carruagem vai andando, a coisa vai esquentando, você já tá “eu não tô acreditando que eu tô fazendo tudo aquilo”, né? Então, isso é muito peculiar dentro da cultura popular, é muito próprio das pessoas.

E também é muito próprio aquele puxador, é... Por exemplo, você dança, você toca, você canta, mas dentro da escola... Pronto, pra ser puxador, e nessa pegada de fazer a cruzeta, chamar a perna pra frente, fazer os detalhe, é Tampinha. E Tampinha toca muito bem. Mas pra segurar o coral mesmo, ali na percussão, eu já prefiro de Cacau, de Railan, e outros. Bom, Mata Burro toca, mas eu prefiro ele dançando. Deu pra entender? Aí, contramestra Dentinho dança, mas já gosto dela tocando e cantando. Entendeu como é que é? Aquilo que... Tem que aprender de tudo um pouco, né? Que o portador de cultura, ele não pode dizer “ah, eu só sei tocar o pandeiro e não sei tocar o berimbau”, “eu só sei tocar atabaque e não sei pegar na grima”. De tudo um pouco. Então isso também eu vejo em mim. Eu consigo desempenhar maior conduzindo, do que lá dançando, entendeu? Tipo assim. Então acaba, a maioria dos meus alunos que dançam, desenvolvendo essa parte da expressão facial, expressão corporal, é... A interpretação da música, as coreografia, as dramatizações, as interpretações de cada música. Como eu tava falando, é, que na maioria das vezes eles dançam aqui “chuta a bola Popó/ eu não sei chutar”, aí vai dando chute. Então, tem uns meninos que faz dentro de uma característica como se tivesse jogando bola. Então ótimo, isso caracteriza. Não que o futebol tenha a ver com a, o maculelê, mas tá cantando uma letra que tá pedindo pra poder você representar uma parte teatral que tem a ver com isso. Isso é bastante enriquecedor, entendeu? E como tem meninos que não tava aí nesses dias no círculo, que faz perfeito o Molequinho de Sinhá. Tem outro que apenas faz, entendeu? Tá fazendo certo? Tá. Mas aquele incorpora melhor, entendeu? E isso é um natural em qualquer área. Qualquer área que seja. E vocês são profissionais, eu tenho certeza que tá captando o que eu tô falando, entendeu? Então, tá aí, maculelê. O maculelê tocado, cantado, dançado, coreografado, dramatizado, interpretado, e que dá esse leque. Mas aqui apenas é uma vírgula, porque diante de tudo que vocês presenciaram, de toque, de expressão, de canto, de dança, do grupo, da alegria da galera ali, e aí lá vai. A disposição, a espontaneidade de Railan e dos demais, dez. mas ali, aí, tudo isso aí é uma pequena vírgula do que possa ainda ser acrescentado. Então, penso eu que é uma base, é um primeiro trabalho de muitos de vocês. Digam amém. [risos]

[B] amém

[G] axé! Ah, então, sei lá. Tem nem o que dizer, né? Mestre, obrigada, de novo. Sei não.

[MM] já desligou aqui, não, já?

[B] não, vou desligar agora

[MM] não é a jurema não, é água viu? Tá provado aqui, me dê aqui pra não pensar que é jurema. É água, hein? [risos] é água que passarinho bebe.

[G] essa passarinho bebe

ANEXO J – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA DE ANTONIO LIBERAC

Entrevistado: Eu vou falar sobre maculelê, vou dar umas informações básicas assim sobre mim, autorizar já, que isso é importante, autorizar as imagens, o uso das imagens aí, né. Peço só pra fazer uma, sempre quando mostrar minhas imagens fazer uma revisão, né, me passar pra eu fazer uma revisão, ver se eu falei alguma coisa errado, português errado, nada disso eu posso, entendeu? Então eu tenho que rever ali a linguagem, até pode fazer de novo, mas não pode entrar a pessoa falando algo errado. E nesse sentido é que eu já autorizo a pesquisa de vocês, é importante a pesquisa de vocês sobre o maculelê, e eu sou um pesquisador das culturas afro-brasileiras.

Isso é importante, é como o maculelê... eu sou um pesquisador do maculelê também, né, principalmente dos elementos históricos do maculelê, mas eu gosto muito e pesquiso o maculelê e o seu desenvolvimento durante o século XX. Que ele é algo que se encontra aí em algum lugar específico brasileiro, isso é importante, porque é um lugar específico do Brasil. Você só encontra ali, dentro de um sistema, é, digamos, dentro do Recôncavo da Bahia, né. O sistema que eu falo é o sistema das interações étnicas. O sistema de interações étnicas no Recôncavo da Bahia. Esse sistema de interações étnicas permite o surgimento de uma cultura específica que é o maculelê. Você não encontra, você encontra outras danças né, usando os paus. Você encontra outras danças, outras, outras formas de expressões culturais, expressão que também é utilização dos paus, mas são diferentes. Então você vai lá em São Paulo, você vê várias em Minas Gerais, Batalhão Vermelho, que vem também com as suas batidas embaixo. Já viram Batalhão Vermelho? É fantástico também, que também tem utilização de paus. No Haiti, principalmente, na Revolução de 1935, no Levante do Haiti, você tem também utilização de lutadores que lutavam também com os paus, com os grimas, que a gente chama de grima, que é uma influência, né, das lutas marciais. Mas a gente vai chegar a esse ponto, num quer dizer que seja errado usar os grimas, é, tem outro nome agora, né. Então o nome agora, o nome é esse, a gente não pode fazer nada, mas teve outros nomes já esses paus, o nome específico, dependendo, mas sempre paus, pô. Os lelês mesmo, que vem o Maculelê, a questão é, os lelês, ele tem uma relação direta com essa questão de algo que seja próximo ou derivado da madeira. As próprias

comidas, né, que levam o lelê, por exemplo, que é uma comida, um café da manhã, se usa, ele leva uns paus de...

(Bruna: De canela?)

De canela, em cima, então... Inclusive se chama lelê. Inclusive se chama lelê. Pode ser que seja por outra coisa também, que seja molinha e tal. Mas acredito que seja uma derivação daqueles nomes desse elemento que referencia o significado da palavra. O maculelê, né.

Os macuas. Os macuas tem muito, muito da etnia macua, então, etnias dominantes. Etnias digamos assim, não dominantes nesse sentido negativo, mas no sentido de permanência. Os macuas se encontram muito, por exemplo, em Moçambique. É um grupo muito importante em Moçambique, os macuas. A luta pela, pelo poder e nesses países africanos, é você ter a presença da etnia macua. Várias vezes eu encontrei a presença da etnia macua em estudos sobre África. Principalmente no Moçambique, que é o lugar que eu mais estudei, você tem lá os macuas. É pau nos macuas ou pau dos macuas? Que é que 'cês acham? É pau nos macuas ou pau dos macuas? No maculelê? No maculelê pode ser, né, é o pau nos macuas ou o pau dos macuas? No sentido de que, é, a expressão deixa uma dúvida de quem, inclusive, inventou. Inclusive inventou né, porque se é pau nos macuas não eram os macuas que inventaram. Por que ia falar pau nos macuas? Não, é o pau dos macuas? Então é a etnia dos macuas é que inventa isso.

Que é originário desse tipo de, acredito que tenha a ver, acredito que sim, que possa ser originário dessa prática, né, digamos (???), essa prática de utilização enquanto arma, né. No sentido de que a sociedade não armada, de armas de fogo, vão utilizar outros tipos de arma. Essas armas se tornam importantes, porque são as armas de metais, de, pau, de pedra, são as armas, né. E os grupos, que eram os grupos que se militarizaram, principalmente na luta anticolonial, na luta de invasão das terras africanas, os grupos que enfrentaram a colonização, possivelmente são os grupos que mais vieram para o Brasil, inclusive, porque é os que são presos lá. São os que são presos na guerra. Prisioneiro de guerra vira o que? Escravo, pô. Ainda mais o sistema escravista em porto ali pela, de alguma forma, pelos países coloniais, naquele momento.

Eu tô pensando o Maculelê em suas origens, tá? Da onde ele será? Quais são as origens dele, né? Então você tem possibilidades aí? Tem. Pô, só ali que existe? Não, mas, se o Maculelê é algo muito antigo, que se postula como algo muito antigo, que eu acho que ele chega no Brasil não muito antigo assim. Eu acho que ele começa a expressar no século dezoito com a chegada de alguns grupos étnicos que vão permanecer e permitir que eles permaneçam por ter chegado no final da colonização. No final do processo escravista, que só tinha mais cem anos pela frente. Final que eu tô falando assim, não que seja fácil viver mais cem anos, um século de escravidão, obviamente não, né, que não foi fácil. Mas falando assim porque nós temos a visão dessa grande duração da escravidão no Brasil, então nós entendemos que, pô, tava chegando quase no final, em oitenta e oito. Nós sabemos. Eles não sabiam lá que era oitenta e oito, não. Que iam chegar e iam tá lutando por isso. Então, quer dizer, esse maculelê, ele é marcado, e a existência desse maculelê brasileiro, dessa luta de paus no Brasil, ele é marcado, é fundamentado, principalmente por uma etnia que se estabelece, que se instala no Recôncavo da Bahia, nos espaços dos engenhos do Recôncavo da Bahia. E aonde existia uma relação de proximidade, de tratamento, de respeito cultural no sentido de, os dominantes, os fazendeiros, os donos da terra permitirem também aquelas expressões para poder o que? Ter um equilíbrio. Então, o maculelê surge entre os escravos. Fundamentalmente, entre os escravos africanos. Então ele não é uma invenção no Brasil, uma invenção do negro que é filho do africano, do chamado preto nacional, quando é livre. Ou escravo nacional, quando é escravo. Que são os filhos dos africanos. Esses filhos dos africanos, que inventaram os maculelê? Não. Foram os africanos. Os africanos já praticavam o maculelê, porque você mede pelas gerações. As gerações de mestres, de grandes mestres do maculelê dentro de Santo Amaro, dentro daquela região no Recôncavo da Bahia, quando você faz a contagem de tempo, você vai chegar até o início do século dezenove. Barato. Obviamente, as pessoas, barato no sentido que as pessoas morriam cedo. Então a vida das pessoas chegava a 45 anos naquele período.

Tiajô, Tiajô é que falam que foi um desses escravos, que teria sido, ou que nós sabemos, uma primeira geração que se conformou dentro da memória daquele grupo estabelecido ali naquela região de Santo Amaro. Eles é que falavam “ó, teve um aí” nas tradições orais, e as tradições mentais que se guardam dentro da

lembrança das pessoas. Então, essa passagem, cê tá entendendo, essa passagem de lembranças no plano da cultura oral é que vai trazer essas (????). “Ah, tem documento sobre ele?” Eu nunca encontrei. Eu não encontrei. Mas tem um rapaz que tá pesquisando aí, pode ser que ele encontre, do Tiajô, descobrir quem é ele, quem ele era, né. O que se sabe é a tradição oral, que ele inventa aquela dança, quer dizer, faz aquela luta, aquela dança, mas é uma dança luta, porque não é a... Porque hoje você faz o que com o maculelê? ‘Cê tem aí dois grimas?

Me empresta aí dois grimas aí. Empresta esses dois lelês. Vamo pegar os dois lelês aqui pra poder né, fazer o negócio. Pegar os dois lelês aqui. Só dois só, que cês vão bater? De repente, né, mas vamo lá. Na época cê pegava os dois lelês aqui, eles batiam o treinamento assim ó. Não era lá em cima. Porque aqui ó. Por causa de que que ce bate aqui? Pra errar, pô. Porque se cê bater assim, cê vai acertar no outro, entendeu.

Então essa é uma mudança importante no maculelê, quando o maculelê se transforma numa dança, luta, dança, regrada. Dentro do sistema da modernidade, pra se tornar algo que você faz hoje, dar aula de maculelê, cê não pode acertar nas pessoas, sair dando na cabeça das pessoas, paulada. Vem a criança aí você “pá” na cabeça, erra, não pode. Então você bate pra errar, né. Essa é uma mudança fundamental que se marca no maculelê, do maculelê lá do Tiajô pro maculelê que vai reproduzir depois um sistema mais de arte. Não é que não tivesse arte nem ludicidade naquele momento. Obviamente que tinha, né, que era marcado no canto. É como o Jongo, né. Tem a parte religiosa dele, marcada, que marca o sistema de construção das coisas. As coisas são inventadas a partir dessa interferência humana, dessa gente humana, sabe, que vai inventar as coisas. Então as invenções são feitas, a cultura é inventada. É inventada e a tradição é inventada, né. Então, pô, como é que eles inventaram essa tradição? O Tiajô, dizem. Dizem. Isso se remete à (????), nem sei tanto sobre ela, no sentido de ela reconhecer isso, essa passagem dessa tradição oral, mas você tem ela enquanto referencial importante, você tem a Tuti, você tem a Paim. E a Paim também é uma relação que toda essa tradição vai ser encorpada por aquelas pessoas que estudaram ali, né, que eram professoras, professoras do ensino médio. Uma figura muito rara aquelas pessoas, que cês não vão encontrá-las mais, ela já partiram, mas, deixaram assim, tem dois livros. A Tuti tem um livro e a Zilda Paim também tem outro livro, livro importante pra você pegar o

que? O direcionamento do que foi dado pela cultura por esses grupos, essas gerações que ele tá falando. Vamo voltar à essa primeira geração novamente, como é o nome dele? Tiajô.

Então o Tiajô, é uma característica, então, você buscar o que que ele inventou, e com a tradição da capoeira, né. Usar, por exemplo, os capuz, que não se faz mais. O capuz é o saco de farinha com os olhos e a boca, que era o capuz. Então usava o capuz, fazia uma batida. Geralmente o pessoal fala, eles faziam tochas de fogo. É, possivelmente, porque, se eles fazem num espaço que não for de dia, for de noite, eles vão usar a tocha de fogo. O que era comum pra iluminação naquela época. Não tinha nada a ver que o maculelê se fazia com tochas de fogo. Tochas de fogo todo dia tinha porque a iluminação, iluminação a óleo de baleia, a iluminação tinha elementos ligados a fogo, o fogo, né. Então você, obviamente, vai iluminar o espaço se for de noite. E se for de dia não precisa.

Aí tem questionamentos que trazem, como é que era feito aquele maculelê da época de Tiajô? O pessoal fala “era feito com cana de açúcar”. Então tem uma discussão que era feito, que eles começaram a bater com cana de açúcar, porque não era.. (Interrupção pelo telefone que toca)

Vídeo 2 - 147A9629.MOV

Paramos no que, no Tiajô? Tá. Falei da máscara, então foi. Quando você for fazer, cê recupera isso, recupera essas características da máscara, é como a kukluxklan né, é uma máscara, tal e tal, só que eram os negros.

(Bruna faz uma pergunta, não é possível escutar)

Não, isso eu não sei, isso eu não sei, não coloque não, porque isso eu não sei. A tendência é que coloque, porque quando cê pega o saco, cê tende a colocar aquela ponta pra poder fazer pra poder fazer a cobertura, então a tendência é que fosse.

Não, mas por que a kukluxklan tem que ser o primeiro a usar isso aí? Não, escravo também chegava pra bater também com isso na cara também, entendeu? Então até pra você ver até a resistência, entendeu, chegava ali. Tanto que isso aí o (João Obá), que é a segunda geração, ele corta, que até a tradição fala que ele fazia o que? Pô, assustava, as pessoas, né, sei lá. Batendo lá os paus, cantando, e todo mundo com o saco na cabeça. Então, obviamente, que ele inventou isso, se foi o Tiajô, se foi alguém antes dele, a gente não sabe. Temos ele como baliza de utilizar

esse processo de vestimenta para o maculelê, né. Se foi ele, ele sabia o que tava fazendo, tinha uma consciência, o que é que ele queria demonstrar ali? Quer dizer, essa que é a pergunta, o que é que ele queria demonstrar ali ou utilizar aquilo ali, né, que ele sabia que ia assustar, sabia que era um monte de negros, né. Um monte de negros batendo paus.

Até a dona Zilda, falecida, ela até falava “Pô, esse negócio que inventaram que batia paus, que o pau era cana de açúcar, isso aí é maculelê de sacana”, ela que falava isso, tá? Bota aspas até, “maculelê de sacana”, porque era o cara que batia maculelê com cana. Ela fala que nunca existiu isso aí. Fala “não, sempre foi com paus mesmo, mesmo na época do Tiajô, não sei da onde também ela tirou isso, talvez ela tenha também construído isso enquanto tradição, né. Eu sei que isso torna uma coisa, não foi ela que bateu com os paus, então alguém batia com os paus pra ela ver e entender dessa forma, né. Por que é que não batia com facão? Pô, como que é que vai deixar os trabalhadores lá do canavial, que lá era tudo canavial, em Santo Amaro, Cachoeira. Naquela época, que eu tô falando, tá, era tudo canavial, que agora não é mais canavial, tem outras produções. Tem o canavial, mas tem outras produções, né, o canavial tá até sumindo. Naquela época era tudo canavial. Então, você falar que não utilizava o facão porque não ia deixar o facão na mão do escravo, é brincadeira, porque ficava o dia todo com o facão. Tem lógica nenhuma, tem lógica? Ele ficava o dia todo trabalhando com o facão, ‘Ah não vou deixar’. Agora bater um com o outro, o que é que acontece? Pô, estraga. Mas como é que vai depois bater o facão um com o outro? Não existe, aí não existe. Aí o cara falava que tinha facão, claro que não tinha facão. Mas não porque os escravos não, né ‘o facão assustava’, não é isso, trabalhava o dia todo com o facão. Se visse o cara cortar a cabeça de alguém com o facão, dificilmente alguém escaparia. Outras negociações são feitas pra existir, né. Implicava matar alguém, mas não era só os filhos dele também, deixava mulher, deixava o tio, deixava os amigos, que iam sofrer no lugar dele também, né. Então a questão da paralização daquele ataque, que um escravo poderia fazer, é o que ele deixaria depois pra trás, da morte dele. Porque se ele fizesse também ia morrer. Então o que é que ele deixa pra trás? Pô, deixa ele, deixa a mulher, deixa os filhos, deixa isso, deixa aquilo, deixa os colegas, os escravos também, que vão responder por ele. Então era um sistema rígido ali, no qual o facão podia circular, que ninguém tava cortando a cabeça todo dia de

ninguém. Então não tinha facão pelo processo do facão ser um instrumento de trabalho, que não podia ser utilizado de uma forma que fosse estragar o facão, batendo um no outro. Então o facão entra muito depois. Lá nas apresentações artísticas, que é bonito pra caramba, o facão 'Pá', 'Pá'. Aí sai aquele fogo, aí o cara apagou ali, né. Uma vez até, eutava trabalhando ali pro Camisa, das (???). O Camisa é o Camisa Roxa, as (???) é uns excelentes capoeiras. Tava trabalhando num negócio que eu tava fazendo (???) pra fazer uma apresentação. Isso lá no Rio de Janeiro. E teve uma hora que eu errei que eu tava, trabalhava na verdade, no teatro, aí teve uma hora que eu errei, apaguei as luzes tudo de uma vez, aí pô, apagou tudo de uma vez, todo mundo no escuro, batendo facão, maior perigo, né. Lugar escuro pra caramba, depois ele falou pra mim "Pô!" Falei "deu tudo certo", era o espetáculo da coisa mesmo, deu tudo certo. Dá uma paradinha por favor.

Vídeo 3 - 147A9630.MOV

O Tiajô, então, ele inventa essa tradição do maculelê. Então, obviamente tinha a iluminação se fosse a noite. Pode ser reproduzida artisticamente hoje, atualmente. O significado daquela expressão naquele momento pouco nós sabemos. Pouco nós sabemos. O significado de quem, ou quem fazia, qual era o grupo que fazia. Pouco nós sabemos, ainda tá pra ser pesquisado. Se eu falar pra vocês que eu sei é mentira. E não conheço ninguém que saiba. Mas, possivelmente, tem as possibilidades de explicação.

Então os grupos étnicos que migraram para aquela região, primeiro obviamente, foram os bantos. Mas o maculelê não me parece algo que tenha vindo puramente dos bantos. Porque o maculelê, aquele maculelê que surge, ele tem, inclusive, cantos, que são cantos de uma tradição mais jeje e iorubá, né. Então, por exemplo, quando ele surge, os cantos, do maculelê, os mais antigos registrados, nos parece que tem uma influência grande da língua jeje e iorubá. Apesar de depois ter se tornado outra coisa, mas eu tô falando naquele momento.

Por exemplo, o outro sucessor, que é o João Obá, que é o segundo. Esse outro sucessor dele, que se aparece na tradição enquanto um sucessor, alguém que depois que Tiajô vai embora, que era tido como grande mestre, o João Obá aparece, ele vai fazer adaptações também às características culturais que ele trazia dos grupos étnicos. Como que essas tradições, esse elemento do pensamento, que é a tradição, ela interfere diretamente em como pensar as coisas. Então ele começa a

pensar dentro da tradição dele, né. João Obá. João Obá, o que é que é? Que é que é obá? Que é que é obá, você que é de Xangô? Sacerdote de Xangô. Sacerdotes supremos de Xangô. Dois obás, o da direita e o da esquerda. Os sacerdotes, direita e esquerda, e os sacerdotes supremos de Xangô. Então João Obá ia, caracterizava um elemento relacionado àquela cultura iorubá e trazia o que? O branco e o vermelho enquanto uma característica marcante dos trajes daquelas pessoas.

Então o João Obá, ele retira a máscara, essa máscara, feita de saco de cana de açúcar, ele retira isso aí e vai fazer o que? Vai colocar essa questão étnica do Xangô e vai construir o maculelê com o vermelho e branco. Isso tá dentro da tradição, não tô falando, inventando, e nem chegou a mim né, por eles. Tô falando das tradições que foram, digamos, resgatadas, por mim e por outras pessoas também. Mais até por outras pessoas, que eu tô falando coisa aqui que eu não levantei, foram outras pessoas na construção delas também, então conhecimento é isso, né. É sempre conhecimento é coletivo, né. O João Obá fazia personagens, o maculelê de personagens. Os personagens, sabe. Então tinha o rei, tinha o escravo, tinha as mulheres, tinha as amas, tinha isso, tinha aquilo, tinha o vaqueiro. O vaqueiro é elemento que vai permanecer nesse ritual, é composto, inventado por João Obá, que depois vai se perdendo, mas depois você ainda vê lá, até em Vavá, o laço, pra laçar a pessoa, o personagem, dentro do teatro do maculelê, né. Então o vaqueiro é pessoa importante, por exemplo. E tinha lá o vaqueiro, o caçador.

O que cê quiser inventar aí eu sei que ele colocava lá, o que você quiser inventar de personagem você coloca aí. Acredito eu, porque era a iniciativa que ele tava fazendo. É o que nos demonstra enquanto elemento criativo da tradição. Uma liberdade da criação de personagens. Isso é fantástico, né, você ter liberdade de criação dos personagens, o que você vai fazer naquele movimento. As fantasias de quem vai vir, de como vai vir, são construções hoje contemporâneas que podem abrir uma reconstrução do maculelê de formas que vai buscar na tradição do passado, mas que vai trazer coisas do presente também. Então, quais os personagens que a gente pode construir enquanto maculelê? Já que o João Obá tinha essa iniciativa na invenção cultural dele. Na invenção da tradição, ou seja, a liberdade de produção dos personagens, que o maculelê podia ser composto por diversos personagens, com várias personagens, isso aí é fantástico. Essa que é a parte mais fantástica da invenção, né? É a liberdade que você dá na continuidade

das coisas, sabe. E que as vezes as pessoas não percebem porque parece que a tradição fosse parar de inventar, parar de fazer as coisas. E o que estão ensinando, o que João Obá tá ensinando é outra coisa, que a tradição não pára, ela inventa coisas e vai colocando ali, dentro de uma diretriz. Essa diretriz é que nós chamamos o núcleo da tradição. Mas ela tem que se expandir sua filosofia, ou você vai desrespeitar João Obá enquanto inventor. Enquanto um grande filósofo do pensamento das artes, do pensamento da cultura, do prazer humano, do entretenimento.

Quer dizer, essas pessoas tavam fazendo coisas conscientes. Não pensem vocês hoje, nós podemos pensar que eles no passado não pensavam e não sabiam o que estavam fazendo ou o que estavam construindo para deixar para nós. Que é a consciência do fazer, né. Para deixar para nós. Não, eles sabiam o que tavam fazendo também. Sabiam o que tinham que fazer também. Então isso que eu acho que é importante pegar naquela tradição lá do João Obá. É reinvenção. Tudo bem, possa se fazer grupos de maculelê, pode ser que no futuro tenham grupos de maculelê contra grupos de maculelê, cada um com as suas cores, não sei, mas as cores tavam ali. Tavam colocadas. Tanto que vai ter uma mudança radical, quando o João Obá vai embora. Quando o João Obá sobe. Dizem que ele recebe chamado, não sei, se recebe chamado, se não recebe, eu sei que vai embora. Tem sua hora, não tem sua hora, não me preocupo com isso, cê se preocupa com isso? Quando tem a hora, tem a hora, vai fazer o que? Tiver na hora eu vou fazer o que? Se não tiver também, eu vou fazer o que né? Então, são preocupações que as pessoas têm que não se dá ao destino para pensar porque tenho preocupação nenhuma em relação a isso.

Mas ele foi, né, e você tem uma geração que vai trazer um pouco essa influência jeje, por quê? Porque você vai ter, se você pegar no livro da Paim, professora, da senhora Zilda Paim, se você pegar no livro dela você vai ver lá, as características, da influência, por exemplo, jeje. Que o que que é? A cobra. Tem um momento que é, por exemplo, o maculelê vai surgir, vai aparecer trazendo elementos do culto à cobra. E o culto à cobra o que é que é, a grande marca dele? É o arco íris. Então a camiseta dos praticantes da capoeira traziam um arco íris cruzado, que na verdade é influência jeje, dos grupos, ou das pessoas que praticavam o maculelê e eram do grupo jeje e eram do grupo que estavam cultuando Dã. Dã. Oxumaré. Que são

esses cultos relacionados, inclusive é até hoje, essa diversidade das cores. O arco íris enquanto a construção da natureza, de diversidade das cores, da tonalidade das cores, isso tudo é simbolizado para Oxumaré, que é o caminho dele, é o caminho da riqueza – que traga a mim, a vocês também, eu não quero as coisas só para mim, mas que traga para todos nós, e isso, axé, né. Que traga para todos nós essas coisas todas. Mas essa simbologia é a simbologia muito relacionada àquela influência jeje-nagô ali na prática do maculelê. Por que que a influência jeje-nagô? É porque os caras que faziam, que praticavam maculelê eram dessa cultura, tinham essa cultura. E é eles que vão tornar predominante dentro do maculelê, porque tem que se adotar a cultura colonizadora para poder estabelecer também enquanto realidade. Porque ninguém falava aquelas línguas lá que eles falavam, todo mundo falava o português já, entendeu. Então isso aí era sempre algo excêntrico. O cara ia cantar lá numa língua jeje, algo excêntrico, e isso poderia levar, olha a inteligência deles na construção, isso poderia levar à morte daquele movimento que eles gostavam de fazer. (Apesar que eles não amavam o maculelê, gostavam de fazer.) Eles vão fazer uma mudança radical que é a questão da língua e vão adotar os cantos do maculelê em língua portuguesa. Isso vai tá onde? Isso vai estar nessa relação do maculelê, fundamental do maculelê... Dá uma paradinha aí.

Vídeo 4 - 147A9631.MOV – 15:27

Eu falei um cara aí, vou pular ele... Falei porque tem um tempo aqui pra gente falar, então, o Popó é o cara principal, né. O Popó é o cara principal do maculelê na nossa geração, o que a gente pega enquanto mais próximo. E o Popó pega um pouco disso tudo ali. O Popó é que vai pegar, vai manter um pouco dessa influência do jeje, do arco íris. E tinha uma academia de maculelê. O pessoal fala “Pô, nunca teve academia de maculelê”. Não, só teve uma, que era dele, porque a dele tinha uma academia de maculelê mesmo, com o arco íris lá atrás na parede, sabe, pintado. É, tinha um processo todo de academia, não de capoeira, de maculelê. Se ninguém abriu academia de maculelê é porque não quis, porque ele tinha colocado que há possibilidade de se abrir uma academia de maculelê. Porque ele achava que, aquela tradição tinha um, estabelecia, a possibilidade de você construir uma identidade para ela no movimento da cultura nacional. Quer dizer, você poderia ensinar só o maculelê. Isso não vingou, esse primeiro projeto dele não vingou.

Porque ele também tinha uma relação com a capoeira, ele tinha uma relação com a capoeira também. Ali começa as ligações com a capoeira. Por isso que eu falo, quando se coloca o mestre Popó, que o mestre Popó trabalhava como guia no trem, entendeu. Era um cara conhecido, passava, era um, tinha os trens, as pessoas que trabalhavam no trem antigamente, no bonde – não era trem, era bonde, que era um trem, pequeno. As pessoas que trabalhavam no bonde tinham uniformes, tinha tudo, então tinha toda uma ligação com a cidade, com essa cidade inteira, né. Popó era um cara famoso. E o Popó era também tido como um capoeira. Não um capoeirista, que tem academia para dar aulas, porque também naquele momento dele também não tinha muito isso. Esse movimento é posterior, entendeu. Esse movimento de valorização das academias, elas se tornarem algo enquanto uma realidade proposta da capoeira, da produção da capoeira, da produção do maculelê, isso aí tava começando. Começando ali, no início do século XX. Então você tem o Popó, esse grande personagem, que ainda se deve uma pesquisa sobre ele. Às vezes eu falo pros alunos fazerem, às vezes não dá para, não, a gente já levantou muita coisa, então a gente tem que pensar que as novas gerações de profissionais também têm que fazer, né. Então é importante que façam, e façam uma boa história do Popó, que nunca foi escrita, nem por mim e nem por as pessoas que estão escrevendo. Então, às vezes muitas coisas se perdem do mestre Popó, que era uma personagem muito interessante do maculelê. E é ele que vai trazer esse maculelê.

Cê sabe a primeira vez que o maculelê sai à rua? Porque o maculelê não podia sair à rua. Só podia ser feito nas fazendas, era feito nas fazendas, não tinha essa permissão, essa liberdade, o maculelê agora vai sair nas ruas, etc. E talvez não tivesse a possibilidade dessa invenção. É quando se inventa em, no primeiro ano, quando o maculelê sai, no primeiro ano, que era o Bembé, que é o primeiro ano de Santo Amaro, primeiro ano de comemoração da abolição da escravidão, em 89. É o primeiro documento que aparece. O primeiro documento que aparece é esse documento. Que é o documento que fala o que? Em 89, você tem, de alguma forma, o maculelê saindo nas ruas. Se apresentando enquanto uma possibilidade de que? De elemento folclórico. Claro que o Popó sabia o que tava fazendo. Claro que todas essas pessoas que tavam ali sabiam o que tavam fazendo em relação àquela arte que eles tavam produzindo. Que era uma coisa única no Brasil, única. E por isso eu

acho que a capoeira quando vai lá resgata o maculelê e isso é algo do mestre Bimba.

Mestre Bimba, que era uma pessoa que tinha um envolvimento muito grande com aquela comunidade toda, era casado com a pessoa do candomblé, dominava no grupo dele, que era o grupo dele, pensar capoeira regional no sentido que a gente pensa hoje, tá. Que é o grupo dele? O grupo que sentava num quintal e fazia roda de capoeira dentro de uma comunidade de pobres. Isso que era o nascimento dessa figura que é o cara que inventa a capoeira regional, porque ele tem que, essa questão, eu vou dar uma pausa, tá?

Só não uma pausa, mas vou dar umas aspas, pra falar um pouco que eu acho que é importante isso em relação à capoeira angola e regional, que passam por momentos que tem que se descobrir as relações entre elas. Tem que se descobrir relações entre elas, então essa negação de um para o outro, já foi um processo de construção do século XX. Nós tamos no século XXI, então, como é que se, e já se elaborou reconsiderações, formas de se ver um ao outro, de com respeito e a diferença no que se produz sobre tradições da capoeira. Que ela é vista como totalidade também, por outras pessoas que não são da capoeira, quer dizer, a capoeira também é vista enquanto uma totalidade, tem suas partes, mas é vista também enquanto totalidade. Então a consciência de que essas relações entre os angoleiros, entre regionais, entre os angonais e uma série de invenções que se fazem na segunda metade do século XX em relação à capoeira. A capoeira contemporânea, né, que agora se coloca, que que é a capoeira contemporânea, né? Poucos se atreveram a escrever sobre isso, porque é uma matéria difícil para nós, pesquisadores, para não conceituar de forma errada essas invenções que estão se fazendo. Que são invenções muito importante. Então, se respeitar o nascimento da capoeira regional enquanto algo que traz elementos da africanidade e se respeitar a capoeira angola enquanto também que vai trazer elementos importantes da africanidade, e talvez até elementos importantes que são marcas genuinamente de um passado mais remoto. Todas duas expressões trazem elementos genuinamente de um passado mais remoto. E esse passado mais remoto, muitas vezes é negado de um para o outro. É como se o outro brigasse porque o teu passado é remoto e o meu não, que o teu é remoto e nesse ponto você também não. Então a discussão do que é mais antigo, de que é mais tradicional, é um elemento importante que você

analisa o maculelê. Que você analisa esse papel dos capoeiras, o que deve fazer, os papéis reais dos capoeiras na época que eles existiram.

Então você pega lá mestre Bimba, ele consegue inventar já a partir de 1918, uma série de coisas, né. Uma série de coisas que ele consegue inventar que vai virar esse pacote cultural afro brasileiro e que nós entendemos. Que é o maculelê, as danças afro, o samba de roda, e a própria capoeira. As danças afro como elemento ainda mais vagaroso, mas é o que esses caras tão inventando naquele momento pra se introduzir nesse movimento colocado pela elite, que estabelece os padrões da modernidade. Então, como é que vai se encaixar nos padrões da modernidade? Então você consegue ver que aquelas pessoas estavam praticando o maculelê, praticando a capoeira, eles conseguem fazer isso, eles são bastante inteligentes, foram bastante inteligentes e eficazes na política deles, porque hoje você vê o que? O maculelê, a capoeira, no mundo inteiro. Dificilmente em algum país, as pessoas mais próximas das artes – que tem gente que não consegue nem ver alguém se movimentando – mas se você pegar pessoas mais próximas das artes, das invenções das artes, você vai ter lá, a pessoa conhece sim, a capoeira nem se fala, e o maculelê, que acompanha ela. Que a capoeira e o maculelê vão se reforçar um ao outro, nessa dinâmica real das pessoas poderem viver dessa prática, poderem se expandir pelo mundo.

Então é o grande papel, eu acho que essas pessoas têm um grande papel, eu acho que a Emília Biancardi tem um grande papel nessa expansão pelo mundo, das formas como ela vai construir o maculelê. Ela era uma financiadora também da organização, que viajava para lá e para cá e que de alguma forma aqueles praticantes da capoeira, do maculelê, etc, vivam disso, né. Então o importante eu acho é resgatar essas coisas, voltando um pouco ao passado, né, a questão dessas coisas que não se vê mais. Resgatar em algum momento. Vamo inventar personagens, vamos fazer o jogo das cores, que é proposto tanto pela cultura de João Obá quanto é proposto pela cultura do jeje, na questão da marca do maculelê ser, inclusive, o arco íris, e a cobra. Porque o maculelê, quando ele sai em 89, como é que ele sai? Ele sai assim ó, em dupla né, em dupla. Isso aí sai nos jornais, tá? Sai nos jornais, tô inventando isso não. Se cê pegar o jornal da época cê vai ver nos jornais os movimentos e os caras apresentando o maculelê, em 89. 1889, tá? Então já tava o maculelê lá nas ruas. E tem muito tempo, ele deve ser do início do século

XIX. Por isso que eu digo pra vocês, falamos de que? De três gerações de pessoas ali, três gerações de pessoas que produzem conhecimentos e coisas para apresentar para o futuro.

Essas invenções todas que podem ser retomadas, que podem ser incluídas, retomadas, podem ser. Que eu acho que vai ser fantástico, algo fantástico vocês fazerem, vocês que são jovens fazerem invenções fantásticas. Essas invenções que você pode fazer no palco de hoje, que você pode misturar, que você pode trazer novamente as personagens, inventar histórias em relação a ela, porque os caras inventavam histórias. Muitas vezes, histórias que refletiam a realidade, né. Então, quer dizer, o maculelê é para isso, para refletir histórias dos problemas, da realidade das pessoas, então o maculelê pode ser sempre reinventado. Isso é o que eu coloco pra vocês, então, o que uma tradição é? Tem fundamento? Qual o fundamento dele? Expressar a realidade. Se você expressar a realidade sempre que ela não existe mais, pode ser que esse fundamento filosófico da invenção seja perdida. Seja perdida. Porque quando inventou isso existiam os escravos, existiam os senhores, existiam as senhoras, existia a iaiá, existiam o ioiô, existia o capataz, as pessoas existiam. Então esse é o fundamento filosófico da invenção, as pessoas existiam. Então, quer dizer, as pessoas podem existir hoje também no mundo contemporâneo e se retomar o maculelê não somente com o fundamento das figuras do passado, mas também você pode ampliar pra um entendimento filosófico das figuras do presente, né. Já que esse é que é o fundamento dele. Isso eu falo pra qualquer um. Esse é que é o fundamento dele. Qual o fundamento dele? É que se inventam as coisas relacionadas à sua realidade. Então o maculelê pra existir enquanto tradição, ele tem que tá sempre reinventando e problematizando as coisas. Que essa é que é a arma do maculelê, a de problematizar as coisas, de mostrar o padre, de mostrar a igreja, o confronto, a briga, a prisão do escravo. Isso tudo é o que o maculelê propõe enquanto elemento filosófico da invenção daquelas pessoas do passado. Então perder esse elemento filosófico também é perder o maculelê, talvez seja folclorizá-lo demais. Então é importante se manter essas figuras do passado mas saber que ela tem uma probabilidade e tem uma importância que você vai reinventando esse maculelê também, como sempre aconteceu. A entrada do facão... a entrada do facão é invenção, pô. E mais, e a entrada das pessoas que se pintam e botam a roupa de palha, é uma invenção. Nunca o pessoal do passado fez isso, não. Se

pintar, de botar as roupas de palha, então é uma invenção, bonita? É. Claro que é bonita, pô. Claro que é bonita, uma invenção... Então, isso fundamenta o maculelê, estamos sempre inventando, sempre construindo coisas em torno daqueles elementos fundamentais que são o que? Primeiro, o que é que marca o maculelê?

(Alguém fala alguma coisa)

Sim, mas você tem lá o atabaque, tem a bateria também, a bateria também, a bateria ampla, a bateria do maculelê cabe quase tudo, é amplo. Você tem o xiquerê, que todo mundo esquece.

(Interrupção)

Vídeo 5 - 147A9632.MOV – 7:20

Entrevistadora: Eu queria saber se o senhor lembra nesse maculelê, sobre a presença de mulheres. Não as pesquisadoras, mas as fazedoras, as brincantes.

Entrevistado: Me parece que, me parece muito que não tinha não, assim. A introdução das mulheres dentro dessas práticas culturais, de lutas, inclusive, me parece que não tinha muito, mas em algum momento vai começar a introduzir. Mas assim, nas origens, me parecia uma coisa masculina. Como a capoeira, nas origens dela, é uma coisa muito masculina. É uma luta masculina, né? Me parece que o maculelê também é uma luta masculina, no sentido de que vem de uma origem de treinamento de guerra, dos soldados. Não quer dizer que uma mulher não pudesse ser soldado também, poderia se tornar soldada, como a própria rainha Nzinga, lá nos idos de 1600. Era uma pessoa guerreira, tinha isso também. É porque o maculelê veio de treinamento de guerra, pô. Ele se torna um elemento lúdico não sei se aqui ou lá já tinha, porque os treinamentos de guerra também são treinamentos lúdicos. Nós aqui temos treinamento lúdico. Às vezes eu falei isso e o pessoal falou “não, que é isso”, eu falei “claro que é”. Cê passa na rua, um monte de soldado gritando “bababa”, soldados gritando, né, e cantando, e gritando. Muitas vezes a questão numérica, do processo lá do militarizado, mas é um elemento lúdico deles. E o maculelê, ele vem de uma origem de uma luta lúdica, sem dúvida nenhuma, no qual era um treinamento para a guerra, um treinamento pra guerra. Um treinamento pra aqueles grupos. Porque quando se pensa nas aldeias africanas, parece que as pessoas não pensam, parece que as pessoas não tem necessidade de proteção, parece que as pessoas não têm inimigos, e as pessoas são reais. Então as pessoas

reais têm isso, então os grupos têm isso. Então eles também tinham essa necessidade de defesa sobre outras comunidades que não eram eles. Outras identidades que não eram eles. Possuíam identidades conflitantes, então você tem aldeias que são contra outras, você tem etnias que são contra uma a outra. Então isso aí desde primórdios, inclusive antes da chegada dos colonizadores europeus, isso já tava lá estabelecido. É algo que traz tradições muito anteriores à colonização.

A colonização vai trazer de alguma forma, de alguma forma a colonização traz isso para nós. Traz essas mudanças de possibilidade de construção de coisas novas que vão se incorporando. Então o movimento de construção dessas tradições culturais é sempre incorporação de alguma coisa, e perda de outras. Por algum motivo, como a questão do capuz. Por algum motivo não dava mais pra botar capuz, agora dá. Agora dá, que é até brincar, né, são os negros de capuz. Se eram vocês, agora somos nós de capuz, né, em relação à kukluxklan, etc. Também nós somos também, sabemos bater também, também sabemos nos defender. São elementos simbólicos para o presente, porque no passado lá poderia significar outra coisa. Acredito que era uma imposição de poder também. Do Tiajô, do João Obá, e outros. E outros, que estão aí nesse intermédio de construção também do maculelê.

As mulheres, foi importante, né, você vê que tem influência de 'Tuti', influência da Emilia Biancardi, tem influência, pô. As mulheres no mundo da construção do maculelê, enquanto uma luta lúdica, enquanto um espetáculo. Porque o maculelê se torna o que? Cada vez mais perde sua noção de luta, então é o que? Um espetáculo. Um espetáculo belíssimo, com as pessoas, já vi maculelê com a dança do fogo, misturado com a dança do fogo, então ficou um... "Ah você é contra? É perda de tradição." Não, isso aí é a construção de tradições, porque daqui a cem anos o cara vai achar que isso é algo muito antigo, e vai botar fogo pela boca e falar assim "Pô, to retomando as tradições do passado" Então, é assim que o mundo anda, né. Não vamos ser ingênuos e achar que isso que nós inventamos não vai ser também uma tradição. Então é pensar como inventar a tradição.

Na música, faz o atabaque, você acha que tinha três atabaques. Não tinha, não. Não tinha, não. No início, os três atabaques era muito atabaque, não tinha, não. Naquele início, com o Tiajô e tal, acredito que ele não coloca essa coisa dos atabaques, não coloca. Se tem a palma, como instrumento principal. A palma é sempre o instrumento principal que é esquecido, num é? Já notou, que você bate palma e

acha que não é instrumento? Cê pensa que as pessoas tão vendo o espetáculo, com palma é uma coisa, sem palma é outra, sempre. Até no final da música, não tiver palma, fala “pô, não teve palmas nenhuma”, até o cara que tá tocando fala “caramba”. Até às vezes no bar, eu depois que bebo uma cerveja, eu passo a bater uma palma pro cara, que eu sei que ele, na verdade, vai gostar daquela contribuição. E você imagina quando a palma faz parte do espetáculo. Um samba sem palmas não tem graça. Não é bater palma pro cantor, é bater palma acompanhando, dentro do ritmo, dentro do toque, né. (Bate palmas) É uma batida oriunda dos grupos iorubás, entendeu?

Vídeo 6 - 147A9633.MOV –

Vídeo 7 - 147A9634.MOV – 17:40

Olha, por exemplo, essa questão das mulheres, é importante conversar com a Nalvinha, a mestra Nalvinha. Filha de mestre Bimba, por exemplo, que fazia essas práticas que vocês estão... lá do tempo que ela criança. E ela fazia o que? Fazia o maculelê, fazia as danças afro, fazia o samba de roda. Então, a participação das mulheres nesse ponto de vista, desse conjunto da construção da cultura afro-brasileira, são muito importantes desde o início. Muito importantes desde o início. Quando se constrói a questão dessa possibilidade da cultura afro-brasileira, você vai ver, por exemplo, que você vai ter os próprios batizados de capoeira, que são batizados que vão trazer o que? A madrinha. Que era a estratégia, trazer as mulheres pro movimento, “ó, todo mundo que formar traz uma madrinha”. A namorada, o cara que não tem namorada, traz a prima ou traz a amiga, pá e tal, ‘você vai ser a minha madrinha’, quem não tem ninguém, procura e tinha que tá lá com a madrinha. Então, cê tá lá com 40 pessoas, você tem 80. Olha a estratégia, a construção da cultura. Isso é que tem que respeitar.

É o que mestre Pastinha faz também, pô. Mestre Pastinha – não colocando tanto essas questões, não trazendo essas questões desse grupo de expressões maiores da cultura afro-brasileira, mesmo ele não trazendo pra capoeira angola, ele também tenta fazer o que? A sociabilidade da capoeira angola. Deu a sociabilidade da capoeira angola. Também é algo, inclusive, que ele vai fazer tentando se distanciar da regional, por que? Porque era o momento que eles viviam lá, eles viviam, que era

essa construção importante, que era o que? Que algo se construa em duas possibilidades, né, isso é legal, algo se construa em duas possibilidades, que era a capoeira angola e a capoeira regional. E essas capoeiras tinham elementos grandes de ludicidade, muitos elementos de ludicidade.

(Pausa e pergunta da entrevistadora.)

É, porque o primeiro instrumento são as palmas, agora ninguém usava muitos tambores, isso aí já é uma apresentação artística, que vai trazer os tambores. Agora não é uma apresentação artística que não tenha fundamentações no passado, você vai trazer os três tambores por que? Porque é uma tradição jeje-nagô. Cê vai trazer lá o rum, o rumpi e o lé. Então numa tradição mais, digamos, elaborada do maculelê, você tem os três atabaques, mesmo porque o toque só existe com os três atabaques. É diferente o toque e o ritmo, penso eu. Porque o ritmo, você tá lá... (vocalização). É o ritmo. Os toques, cada um vai fazer num atabaque dentro desse ritmo. Então, ijexá só existe de forma completa quando tiver os três atabaques, cada um faz um movimento, cada um faz um toque. Esse toque, essa coisa completa é que chama ijexá. Agora o ritmo, o cara pode fazer num só, é porque não tem aqui, mas pode fazer num só o ritmo. Mas o toque não, o toque tem aquela complexidade de ter os três, porque um vai marcar, o outro vai florear... e isso aí se traz para o mundo do maculelê.

Vi poucas mães de santo utilizando o xequerê, poucas mães de santos, pais de santos, que utilizavam o xequerê. Poucos que eu vi, mas é uma tradição muito grande. No sentido de importância dele. É grande no sentido de importância dentro dos rituais. O maculelê não pode perder isso. As religiões afro brasileiras perderam muito.. você chega lá e não tem entre os ogãs, muito difícil encontrar alguém tocando o xequerê, muito difícil. Dona Olga gostava, dona Olga do (???), ela gostava que botasse o xequerê, porque ele faz um movimento sonoro, porque tem uma relação entre o mundo visível e o invisível da sonoridade, que a sonoridade também é invisível. Então você tem uma comunicação em relação aquilo ali, né. Você sabe disso, essa comunicação que você tem. Então ali é fantástico o efeito dele naquele movimento todo. E o maculelê, ele deveria retomar isso, mas não retoma. Que também é uma tradição do passado, que o maculelê era composto por essas coisas todas que compõem um pouco, de alguma forma, a capoeira angola, pô. A capoeira angola tem uns elementos trazidos de que? Das religiões afro-brasileiras.

O próprio Pastinha, mestre Pastinha, grande mestre Pastinha, ele era uma pessoa sensacional, era sensacional, que ele traz realmente uma filosofia, ele traz a filosofia mesmo, completa da capoeira. Era um cara muito culto, um grande artista. São duas figuras, mestre Bimba naquela importância que eu tô falando e mestre Pastinha na importância que ele tem também. Porque ele é um dos primeiros a filosofar a capoeira, a trazer elementos na sua fala, transcritas por dr. Decânio, que é o que transcreve essas falas dele. Cê vai ver que, tudo bem que o professor... doutor né, que era médico, Decânio era médico, era um médico poeta. E ele tenha colocado, inclusive, poesia nesse campo de construção dos relatos de mestre Pastinha. Você vê que tem coisas que só mestre Pastinha poderia falar e essa construção da ideia de mestre Pastinha de angola, de angoleiro, de que nós somos parte da mesma coisa, ou seja, o candomblé, o samba de roda... Isso que é elemento filosófico importante de mestre Pastinha: isso tudo é parte da mesma coisa. Entendeu? Nós somos parte da mesma coisa. Nós somos o samba de roda, nós somos também a puxada de rede, nós somos também o maculelê, nós somos isso, nós somos parte da mesma coisa. Mesmo que no grupo dele, ele não produzisse a prática do maculelê, ele achava que tudo era parte da mesma coisa. Isso que é o elemento a se trazer, a se aprender com o mestre Pastinha. Porque se ele também não produziu o maculelê é porque achou que tinha que se diferenciar um pouco nessa construção de uma capoeira. Não por causa de que ele não gostasse do maculelê, ou não soubesse fazer, que ele era uma pessoa de grandes relações com aquele mundo e que o respeitava, né. Então dificilmente alguém ia negar esses conhecimentos a ele e tal. Mas ele achava que fazer um afastamento do processo, digamos, de incorporação, da capoeira enquanto um elemento dentro daquelas diversidades de práticas, como o samba de roda, como o próprio maculelê, como outras práticas que vão se incorporando à capoeira. Ele achava que isso ia perder, a capoeira ia perder aquela projeção do futuro.

O mestre Bimba, ele achava que seria impossível detonar, ou tirar, ou a capoeira perder com isso. Então, eram projetos também, bem pensados. Que todos dois deram certo, né. Isso que é importante, todos dois deu certo. Porque você vai ver o projeto de mestre Bimba, dá certo. O projeto de mestre Pastinha, também dá certo. Porque a capoeira dá certo. Então, não é nem por causa deles – desculpa o que eu tô falando aqui em relação a pessoas muito importantes, como mestre Bimba e

mestre Pastinha. Mas não é nem por causa deles, porque a causa não eram eles, a causa era a tradição da capoeira que se tornava algo secular, desde lá do século XVIII, no Brasil. Então isso é que é a causa principal dessa construção cultural, histórica e estrutural na cultura das pessoas. Na cultura dos habitantes, na cultura dos negros e daqueles que se misturam com eles, que se permitem misturar com eles, no sentido de que o Brasil, ele é, sem dúvida nenhuma, ele é um país que tem um conflito racial gigantesco. Então isso tudo aí tá dentro desses questionamentos, dessa problemática, dessa coisa de nós hoje.

É importante hoje pensar o que nós somos, que nós queremos. De valorizar a questão da cor das pessoas, mas isso é um processo de conquista, não é um processo de perda, não dá pra perder a cor, cê ganha em cima da cor e as pessoas ganham em cima desse processo, pra poder essas coisas não serem tão importantes na nossa vida humana. Então, é o ensinamento que a capoeira dá. Que o maculelê dá. É a inserção das pessoas, ou seja, a inclusão das pessoas, porque vivemos uma cultura inclusiva. Nada é mais inclusivo que a capoeira. Não existe nada mais inclusivo que a capoeira e o samba, tudo bem que o samba as pessoas escutam e podem sambar, mas é inclusivo. Mas a capoeira tem que fazer... Ninguém pega assim, bota um CD, pá, da capoeira pra escutar num sábado a tarde, né, só os capoeiristas mesmo, e as capoeiristas. Então, a nossa inclusão, é uma inclusão prática, uma inclusão muito importante, que ela é que mais desenvolve a língua portuguesa, inclusive, no mundo. Nesse sentido, que ela é uma inclusão muito importante. Nesse sentido que é prática. Não dá pra ninguém chegar e ficar escutando, ninguém vai chegar como o samba, né, a pessoa não tem nada a ver, saiu ali do trabalho dela, bota um samba. Agora o cara botar uma letra de capoeira, é difícil, então é uma inclusão prática. E isso a torna o que? Indestrutível como cultura, porque é a inclusão sempre prática. Não é a inclusão que, pode-se falar como a inclusão periférica, no qual as pessoas escutam, as pessoas gostam, claro que as pessoas gostam e escutam, sempre vai ter alguém que goste e escute, mas a capoeira tem que praticar.

Maculelê também. Falta o maculelê, falta uma percepção de retomada da identidade dele separada da capoeira. Isso eu acho que é importante aos capoeiristas, e às mestras e os mestres fazerem. As mestras e os mestres. Tem que ter mais mestras no Brasil também. Tem poucas mulheres mestras na capoeira, então, eu acho que

essa produção, isso aí só vai ganhar. Não vai perder, só vai ganhar, tem gente pra caramba que gosta da capoeira, ninguém vai perder, só vai ganhar, nessa expansão toda. E as mulheres são importante nessa expansão também. Se o movimento cultural da capoeira impedi-las é só por uma questão de mercado, mas você não pegará o mercado delas, no sentido quantitativo nunca. Porque pertence àquela produção de mulheres que vão produzir a cultura para essas mulheres.

Não pode esquecer da roda central, da que mistura todo mundo, sabe? E essa roda é que é a capoeira, que mistura todo mundo, a criança, o preto, negro, branco, amarelo, o cara da classe tal, da classe tal, isso é a roda da capoeira, então a roda da capoeira fundamental não pode ser uma roda só de mulheres, e ela não pode ser uma roda mais só de homens, nem só de crianças. São táticas. Queria voltar à questão da Nalvinha, porque a Nalvinha que fala que o mestre Bimba – ela é que fala, não sou eu, e o que eu fiz foi escrever o que ela falou. Falou que o mestre Bimba achava que, pô, queria umas turmas também só de mulheres, por exemplo. Ele falava. Segundo a filha dele. Eu tô falando pra você aqui porque eu não ia inventar um negócio desse com uma pessoa tão importante, ele falava, ué. Mas falava por que? Falava para o treinamento específico, para a questão de uma cultura específica, que podia se construir ali, mas não pode perder a roda, que é a roda principal, que é a roda que se mistura todo mundo. Se mistura todo mundo. Porque se você faz três rodas na semana, faço duas de dentro, pra treinamento, e uma tem que ser de fora. Na semana, não é no mês, nem no ano, se não você perde a tradição. Se não você perde a questão de que a roda de capoeira é a que absorve, é a que traz os problemas a serem discutidos. Esse é que o fundamento da capoeira, né. Traz os problemas a serem discutidos. Então tem isso aqui, tem isso aqui, tem aquilo ali, vamo resolver. Se você é branco, se você é preto, se você é mulher, se você é assim, se você é mulher assada, se você é o velho, se você é o novo, todos os conflitos sociais, conceituais, de classe, de raça, de gênero, né. Que são as categorias hoje que mais determinam uma forma de se pensar o mundo. No sentido dos conflitos, das mudanças, das conquistas dos seres humanos para o que eles querem viver.

Eu acho que a capoeira tem tudo para apontar para um bom caminho. A capoeira tem uma tradição inclusiva, o que a sociedade não tem. Ela se contrapõe à sociedade na sua cultura, porque ela tem uma tradição inclusiva. Então, essa

tradição inclusiva, é que nós deveremos ver mais na frente, né. Conquistar as pessoas é como aqui, eu te olhando, não importa, é como seres, entendeu? Então eu acho que a capoeira traz isso, traz a questão dos seres humanos. Sem fugir dos problemas, mas serser humano também é importante, o respeito ao ser humano pra poder discutir os problemas, os problemas que nem sempre nós inventamos. Que nem sempre vocês inventaram, da juventude, mas tem que arcar com a história. Por isso que a história é importante, né, tem que arcar com a história. Se não você acaba não entendendo nada, porque tem coisa do passado, quando você nasceu já estão aí, então, arcar com a história. É uma defesa do conhecimento histórico também. E essa defesa em relação à capoeira, em relação ao maculelê. O maculelê... Sim, você perguntou, é a última coisa que eu vou falar, em relação a essa questão dos cantos do maculelê na atualidade. São sempre cantos relacionados a essa questão do culto ao caboclo. Dá só uma pausa, pra gente falar dos caboclos, pra eu pedir uma licença aqui.

(...)

Vídeo 8 - 147A9635.MOV – 19:01

Queria falar um pouquinho mais, é importante isso que eu quero falar. Sobre essa questão das músicas, dos cantos, da prática de ritmos, que eu já falei um pouco, mas mais dos cantos. Os cantos são todos hoje relacionados ao candomblé de caboclo. E isso é interessante porque ele faz um giro das etnias. Um giro inicial da construção deles, das etnias jeje-nagô, e dá um giro numa cultura banto, que é uma cultura do culto aos caboclos, que tem uma origem também banto. É antiga, incorporada, inclusive, pelas tradições que chegam aqui, tanto dos nagô, dos iorubás, todos eles vão incorporar essa tradição, pô. Tradição dos caboclos.

(Canto: “Eu disse camarada, eu vinha, na sua aldeia, camarada, um dia. Eu disse camarada, eu vinha, na sua aldeia, camarada, um dia....”)

O que é que é? Cantiga do caboclo. Cantiga do caboclo, tá ali a energia que dá, né. Cantiga do caboclo, pô. O caboclo é que é... o culto aos caboclos é o que vai começar a fundamentar todo esse processo de construção das cantigas do maculelê. Obviamente tem invenções, que os caras da capoeira inventam também, né. O capoeirista é muito inventivo, a cultura da capoeira, e tal. Então, quando ele pega o maculelê, ele bota também um monte de letra que ele inventa. Isso aí é

bacana, pô. É bacana, né. Porque já teve cantigas propriamente, genuinamente, dos iorubás, ou jeje. (*Canto*) Que eram cantigas por conta da língua. E quando ele vai trazer, ele começa a se aportuguesar, porque a cantiga tem que entrar na língua portuguesa pras pessoas poderem cantar, e poderem gostar, e poderem, né? Se não você vai ficar enquanto elemento perdido no passado, então essa invenção é que é.. tá entendendo o que eu tô falando? Quando passa é para você se arrepiar, para você sentir aquele canto. Para você não é para você todo mundo. Não é para você todo mundo assim, não. Não é isso, não. É para você no sentido daqueles que procuram aquela cultura, daqueles que se apaixonam por ela, então não é assim. Não é uma cultura que se propõe também a se tornar expansiva. Na prática, não. Porque você leva o maculelê pra tudo que é lugar, mas na prática, ninguém faz. Pouca gente faz, e tal. Mesmo na capoeira, pouca gente faz. As pessoas que desenvolvem o maculelê, que salva o maculelê, que salva, são os capoeiras, os mestres da capoeira. Assim mesmo, o ??? enquanto elemento secundário, a mais, no mundo da capoeira. Não se engane em relação a isso, nem eles devem se enganar. Porque eles trazem o maculelê, ele entra na capoeira como elemento secundário, claro, pois eu sou um mestre de capoeira, maculelê eu faço também. Não existe mestre de maculelê. O único mestre de maculelê foi Popó, né. Não existe mestre de maculelê, pô. Quem fala que é mestre de maculelê? Porque ela também não retoma esses processos todos do que o Popó proporcionou enquanto possibilidade, que o que que é? Que é você fazer as academias de maculelê, ou você fazer junto à capoeira, mas fazer o maculelê enquanto elemento formalizadamente diferenciado. Significa tirar muitos movimentos, quase induzidos pela ginga do maculelê, uma série de coisas, que têm que ser refeitas, uma série de coisas que têm que ser reformuladas, nesse trabalho que os grande mestres da capoeira fazem e fizeram e é sensacional. Se não o maculelê não existiria dessa forma que ele existe.

Os cantos, voltando aos cantos, os cantos do maculelê então, estão sempre ligados ao caboclo. Sempre ligado, atualmente. (*Canto: Ele atirou, ele atirou, ele atirou a sua flecha, ele atirou.*) Atirou a flecha pra onde? Pô, o maculelê traz os cantos simbolicamente produzidos pelos caboclos. Hoje tem um movimento muito grande de inclusão dessa cultura dos caboclos, né. Dessa cultura do caboclo, principalmente, pra capoeira angola. Porque você não inventa coisas de energia, se

não for no passado, se não voltar a uma tradição pra resgatar elementos importantes, mesmo sendo transformados, se não traz energia. Então, o cara tem que ir ao passado, vai lá no samba de roda, vai no maculelê. O samba de roda é um dos grandes núcleos de absolvição, de construção de cultura para os capoeiras. *(Canto)* Cê vai lá, é outro ritmo também, o caboclo ele canta. Nas festas de caboclo, não é esse ritmo da angola. É uma adaptação porque o cara tá ali batendo os atabaques pro caboclo e a velocidade do ritmo é totalmente diferente, né. Tá tudo bem com você aí?

(Canto) É Caboclo. Caboclo, po. E o que é que tem? Qual o problema? O problema não está nisso, o problema é o cara ter consciência que ele tá trazendo algo, incorporando a capoeira, que a capoeira tem que crescer assim. Pra manter a energia que ela tem, ela tem que crescer assim. Seja na capoeira angola, regional, contemporânea e blá, e o que vocês quiserem falar. Isso se vocês verem como uma totalidade, vai ter que se manter assim, trazendo coisas. Trazendo coisas. *(Canto)*

Então, quer dizer, o maculelê, as mensagens lúdicas e de construção de versos e construção literária, porque eles escrevem também as letras atualmente. Então você tem uma construção toda que é construção baseada no culto de caboclo. O maculelê dos caboclos, atualmente. Os caboclos são inteligentes. Eles falam "Pô, ninguém quer o maculelê não? Deixa comigo. Só tem os capoeiristas querendo? Deixa comigo também. Eu também quero." Aí os capoeiristas tem que fazer o quê? Tem que resgatar lá a dança dos caboclos. Eles têm que resgatar. Isso é que os mestres e as mestras da capoeira têm que resgatar, pra o maculelê ser resgatado, os seus cantos, é aprender os cantos do caboclo. *(Canto: "Oi tu num faz como o passarinho, vai de galho em galho desfazendo o ninho...")* Quando vai embora, né. Aí o maculelê vai embora, entendeu? Ele faz aquela cantiga, fundamentada dos caboclos, porque os caboclos que vão cantar isso. Os caboclos é que vão cantar quando vai embora. Aí quando vai embora o cara canta e o maculelê vai lá e traz. Que ele não pode cantar na hora que tá chegando. Se não tem fundamento, o cara vai cantar na hora que tá chegando. *(Canto)* Aí você bota lá no começo do show, bota no começo do maculelê. Não pode, pô. Se o cara tá indo embora então você vai cantar... tudo tem fundamento na construção do que nós vamos fazer com essa pesquisa que as mestras e os mestres vão fazer em relação à prática do maculelê. Em relação ao que vocês vão inventar, pô. Não vão inventar coisa que

não tem fundamento, entendeu? É como cantar o samba de roda, que hoje a capoeira pega muito samba de roda, né. Então você vai cantar no samba de roda, aí tá lá o cara pá e tal, você tá na roda e canta. (*Canto: “oi nega do mulele, oi mule...”*) Aí o cara todo afobado entra na roda. Pô, falou “nega do mulele”, você é nega do mulele? Então você não entra na roda agora. Porque se não existe, entendeu? Se não existe tem fundamento o cara tá cantando, se não você tá escutando por escutar. Escutando por escutar. É como na capoeira, o cara canta (*Canto: “eu quero ver bater, eu quero ver pegar...”*).

Seja na angola, seja na regional, seja o que for, o canto determina. Isso fala também o caboclo, a cultura que vem, por isso que o mestre Pastinha falava que era uma cultura interligada, porque o caboclo, ele é que manda, pelo que? Pelo canto. Não vai ficar conversando com você toda hora, ele manda pelo canto. Ele manda o mundo do sotaque do caboclo, do sotaque. Que que é o sotaque? É uma passagem de uma comunicação para o outro. Fiz o sotaque, né. Já ouviu falar do sotaque, né? Tem o sotaque. E o que que é o maculelê? O maculelê tem sotaque, a capoeira tem sotaques. Ou seja, é a passagem do conhecimento pelo canto, que fala “ó, agora tem que ser assim”. Agora tem que ser assim. Pena Branca fala se é pra cantar, e é pra cantar pro caboclo. Pra cantar pro caboclo tem que saber qual é o caboclo, se não você vai cantar errado, se você não sabe. Entendeu o que eu tô falando, sobre essa construção, vocês que são pessoas jovens e interessadas nesse movimento? Vai cantar pro caboclo, canta pro caboclo errado, não adianta. Cê tá cantando pro caboclo de couro, na hora de cantar pro caboclo de pena. Então tudo isso aí tem que ser visto no maculelê, porque o maculelê tem o vaqueiro, o maculelê tem o que, o vaqueiro e tem o laçador, que são o que? Os elementos do caboclo do candomblé de caboclo, da umbanda de caboclo, que vai construir essas imagens, do laçador. (*Canto: “oi laçalaça, laçador, eu também quero laçar...”*) É o maculelê, mas é o canto do caboclo. Vai lá o cara pra laçar, vai lá aquele teatro do vaqueiro que laça o boi, o boi é uma pessoa, é o capataz que laça o escravo.

A reprodução nesse momento é a reprodução dos elementos do que? Do fundamento do caboclo. Cê tá me entendendo? Aí que tá o fundamento do caboclo, o caboclo determina o que é que é, o que vai se fazer, o que vai se cantar, como vai se comportar. Então é um elemento que foi incorporado no mundo do maculelê, que você pra construir em cima dele, você tem que conhecer. Tem que conhecer.

Porque são várias coisas, cada canto traz uma coisa, cada canto tem um fundamento. Ou então você faz uma coisa ali, folclórica, não tá nem entendendo o que tá fazendo, tá batendo por bater. Que eu acho que não é isso que acontece, não tô falando que isso aconteça, não, eu acho que as pessoas estão interessadas em saber o que é que eles estão fazendo, o que é que significa o toque, o que é que significa o ritmo, o que é que significa de forma simbólica, essas coisas que as pessoas tão fazendo. O que é que significa o canto, né, que a gente tava falando aqui, o que significa o canto.

Um dia perguntaram pra mim “Ah, o maculelê, ele bate no chão?” Eu falei “Bate. Bate” “Ah, por que bate no chão?” Porque eu vi dentro de um jornal de 1887... 92, era em 92, esse jornal, que vai trazer o que? Os caras batendo no chão, entendeu? Eles pegam o pau e bate no chão. Tipo isso ó. Quer pegar a batida? Tipo isso. Ele bate no chão. Eles vão bater, vão fazer o ritmo no chão. Por que que eles faziam? Pô, sinceramente, eu não sei porque que eles faziam, não. Vai ver tavam com vontade de se abaixar, vai saber porque que eles faziam. Eu acho que eles faziam para mostrar um impacto para o público que estavam vendo. Porque eles estão batendo no chão lá, é uma roda, é uma roda. O maculelê aparece na fotografia como uma roda, as poucas vezes que eu vi que ele aparece como uma roda, porque geralmente ele aparece como uma fila, de um para o outro assim, sabe? De frente para o outro e vai fazendo os movimentos, qual cobra. Mas nesse momento ele tá uma roda, essa roda do maculelê, que vai nos determinar hoje o formato atual dele, do maculelê, que é a roda, e tem hora que aparece todo mundo batendo no chão. É uma fotografia, então perguntar “qual era o ritmo que tava?” Po, na fotografia não tem som, então eu não posso saber. Desculpa, não posso saber qual era o ritmo que tinha na batida. Eu sei que eles tavam batendo no chão, todo mundo numa roda. *(Demonstração da batida)* Ou seja, a batida ali, tudo bem que é uma invenção que eu tô fazendo, eu não sei qual é a batida que tinha lá. Sinceramente, não sei. O cara perguntar, “Ei, professor... sabe como é que é?” Po, não tinha som, ninguém gravou, então eu só vi que as pessoas tavam batendo no chão. Faz parte da tradição? Faz, se não eles não bateriam. Então, obviamente, você pode chegar e fazer uma apresentação do maculelê com ritmo no chão. Tem que saber os ritmos, pô. Quais ritmos que tavam no entorno deles? Que é uma mistura jeje nagô banto. Que o maculelê ele traz uma mistura étnica nos ritmos. Jeje, nagô, banto.

Vídeo 9 - 147A9636.MOV – 9:01

Eu acho, por exemplo, que o maculelê, ele tem a ver muito, talvez, com essa tradição dos guerreiros. Que você tem os guerreiros... Que a gente pensa em África, a gente pensa sempre “Pô, como é que eram os escravos?” Os escravos eram guerreiros que perderam. Porque tinha uma resistência contra a escravização deles, uma resistência organizada. Então, essa resistência organizada é antiga, é uma resistência muito antiga, organizada muito antigamente. A resistência tinha o que? Soldados. São soldados, entendeu? Quando a gente fala guerreiro... é soldado. Que que é o soldado? Que tem uma disciplina militar e tem o domínio da psiquê, do conflito e da morte. Da morte, de você poder executar alguém. Então, por exemplo, esses escravos, que chegou aqui, ele era um perigo. Os caras que fizeram Palmares, eram um perigo, porque eles eram militarizados. Eles sabiam fazer as barricadas, sabiam fazer as coisas todas para enfrentar os inimigos. Então você tem toda uma relação, então o maculelê vem desse movimento, desse conhecimento militar, de grupos étnicos africanos. Acho que isso é que tem que se entender. E por isso em algum lugar ele é preservado, não em todos, porque é onde esse grupo que dominava esse tipo de luta vai se encontrar no Brasil.

Você tem em outros lugares? Tem. Tem coisas semelhantes? Tem. Na Martinica, em relação à capoeira, tem na Martinica, tem em Cuba, o Mani cubano. O mani cubano também é algo... Então por exemplo, essas expressões dos africanos, eles trazem coisas específicas do Brasil, mas semelhantes a outras coisas que foram inventadas em outros países das Américas. Porque eles são a diáspora. Eles são a diáspora cultural, então eles não podem também inventar uma coisa aqui e outra coisa que não tem nada a ver. Não, se inventam coisas próximas. Quer dizer, a diáspora africana, ela inventa coisas próximas. Coisas bem próximas. Coisas bem, digamos, que você pegar, por exemplo, o (???) da Martinica, não tem como você dizer que não tem semelhança com a capoeira. Você pegar o próprio n'golo do sul de Angola, quase extremo sul de Angola, você pegar lá o n'golo, não tem como não pensar que não tem a ver com a capoeira. Obviamente vai ter a ver com a capoeira. Obviamente vai ter. O n'golo então, tem canto. Não tem atabaque, não tem, berimbau também não. Então o Mathias, o Mathias Assunção e o Cobrinha, mestre Cobrinha, fizeram um trabalho sobre o n'golo, que é um trabalho muito bacana. Eles foram lá no sul de Angola, filmaram tudo com investimento, que o Mathias lá

conseguiu também, eles conseguiram, né, foi bacana. As coisas principais aí nesse filme, em relação ao n'golo. Então você vai ver lá a ludicidade, vai ver. Tem a luta parecida? Tem. Se bem que toda luta é parecida, né, porque as pessoas, nós, humanóides, primatas, nós temos os membros, o tronco e tal. Então não pode ser diferente, você tem que usar essas coisas. Não pode ser diferente, mas obviamente, essa semelhança com a capoeira, também é fantástica. Ah, tem salto? Não tem não. Ah, a capoeira tem salto. Outras etnias no Brasil, que foram misturando. O maculelê é a mesma coisa, é uma construção étnica, tá, uma construção dos africanos no Brasil, que vão incorporando coisas, até o saco de açúcar o cara bota na cabeça. Que invenção. Não tinha nada, primeiro inventou o que? O saco de açúcar, sensacional. Como é que cê vai refazer isso? Como é que ce vai trabalhar com isso?

Mas a musicalidade é a principal, como você sentiu, de passar energia. De passar energia, é fundamental, porque sem a música do caboclo, o maculelê não teria energia nenhuma. Viraria uma brincadeira de falar um do outro, folclórica. Então, o que determina o movimento e a construção do maculelê é o conhecimento dos caboclos. Um conhecimento sobre a umbanda, sobre os candomblés de caboclo do Brasil, que também tem no Recife. Culto ao caboclo é em todos os lugares. Isso aí é que incorpora a coisa à capoeira. À capoeira e ao maculelê, principalmente, porque traz as letras na íntegra, traz as letras ali pra ser cantada. Aí isso é que faz as pessoas sentirem, tremerem, terem relações com esse mundo que nós não conhecemos, os mundos invisíveis, que é o mundo físico né. Que é o mundo físico. É um mundo de que nos toca, é o mundo que nos faz sentir, mas também nos toca, pra dentro das leis físicas. Então é pensar na existência desse mundo invisível que nos cerca, só tem fundamento se pensar na lei física, da física. Não tem fundamento, se não elementos psicológicos. E não é. Então nós temos que pensar, vocês que são jovens têm que pensar essas experiências que você tem no mundo da lei física. Da lei da existência dos seres vivos, que podem ser variados, que podem ser diversificados. O que é que nós sabemos disso, né? Fala a verdade, o que é que nós sabemos disso? É como você falou "Pô, tô descobrindo, tô até assustada". É um mundo grande, vasto. Mas o entendimento sobre ele no início, o entendimento sobre o que você vai ter é a certeza que você vai ter da construção de

uma realidade. Isso nenhum iniciado pode perder. Se não se perde na história em relação a esse mundo.

**ANEXO K – TERMO DE PERMISSÃO PARA USO DE IMAGEM DE
RAYANNE MORAIS**

**CARTA DE ANUÊNCIA/TERMOS DE PERMISSÃO PARA USO DE IMAGEM OU
OBRA**

Eu, Rayanne Morais Borges, portador(a) do CPF 097.143.694-01, residente na Rua Antônio Valdevino Costa, 280, bloco 01, apto 201, Cordeiro – Recife – PE, CEP: 50.721- 790, declaro, para os devidos fins, que estou ciente e autorizo a utilização de minha imagem, bem como autorizo a utilização das minhas obras (fotografias e vídeos) que estejam relacionadas à dissertação de mestrado intitulada “Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê”, produzida por Bruna Mascaro Seabra de Melo.

Recife, 13 de abril de 2023.

Rayanne M. Borges

ANEXO L – TERMO DE PERMISSÃO PARA USO DE IMAGEM DE DÉBORA BITTENCOURT

CARTA DE ANUÊNCIA/TERMOS DE PERMISSÃO PARA USO DE IMAGEM OU OBRA

Eu, Débora Calderón Bittencourt, portador(a) do CPF 09598031497, residente na Rua Brasiliano Queiroz Monteiro, 240, Cajá, Vitória de Santo Antão - PE CEP: 55610-250, declaro, para os devidos fins, que estou ciente e autorizo a utilização de minha imagem e das minhas obras (fotografias e vídeos) que estejam relacionadas à dissertação de mestrado intitulada “Saberes e fazeres em cruzeta: olhares multifacetados sobre o Maculelê”, produzida por Bruna Mascaro Seabra de Melo.

Vitória de Santo Antão, 13 de abril de 2023.