

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)
José Luiz Cirqueira Falcão



Performance Negra e Dramaturgias do Corpo na Capoeira Angola



Eis que o jogo gera espaço! Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola - tece e tensiona questões fundantes do saber-fazer dessa arte-jogo-dança-luta em suas dimensões pedagógicas, performáticas e históricas, ao mesmo tempo em que traz para o centro da roda elementos críticos que nos permitem analisar as sendas dinâmicas que compõem e mantêm em movimento as águas das culturas negras. A partir do corpo vivido de Renata Lima (Kabilaewatala) e de José Falcão, bem como da investigação de biografias e genealogias espiraladas apresentadas na obra, acessamos um entendimento de capoeira como estratégia cultural e modo de perceber e significar um mundo em constante e complexa transformação.

Luciane Ramos Silva

Editora da Revista O Menelick2Ato
Professora visitante no IA/Unicamp

Teorizar a partir da experiência sintetiza o exercício proposto pelo presente livro. Os fios que puxam os sentidos aqui aquarelados são tecidos com as performances negras e corpóreas da Capoeira Angola. Girar, brincar e jogar na roda conduzida por Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e José Luiz Cirqueira Falcão, aceitando as pinceladas generosas da ilustradora Érika Kogui, é construir colaborativamente este livro-roda. A experimentação coloca em evidência uma metodologia fundamentada no pertencimento e joga o foco na pluralidade epistêmica. O longo "iê" que abre as rodas de capoeira também é aberto aqui para duas gerações, muitas histórias e duas formações acadêmicas distintas que se juntam no mesmo jogo de ideias. Após uma década de trabalho conjunto, Kabilaewatala e Falcão se debruçam nesta riquíssima produção para teorizar e metodologizar a "capoeiragem". Aqui, as especificidades se somam e os resultados são contribuições para os estudos da Capoeira Angola, das Performances Negras e das Dramaturgias do Corpo. *Performance Negra e Dramaturgias do Corpo na Capoeira Angola* nos recoloca em sintonia com as complexidades que nos constituem e diz sim à produção acadêmica como lugar de encontros e transgressões. Analisar as experiências pedagógicas comunitárias compartilhadas enquanto Performances Culturais traz para a reflexão o corpo e a ancestralidade negra. A "Capoeiragem", enquanto lente de análise, ajuda-nos a compreender muitas mudanças socioculturais e performáticas da capoeira. Para manter a coerência epistêmica é que o "iê" breve e forte encerra este livro-roda.

Luciene de Oliveira Dias

Professora da Universidade Federal de Goiás



Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola

Projeto de Pesquisa:

A dramaturgia do corpo na capoeira: processo de criação histórico-cultural

Edital Universal CNPq 18/2018

Universidade Federal de Goiás

Coordenação e Pesquisa

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

Equipe

Pesquisa: José Luiz Cirqueira Falcão

Assessoria técnica e pesquisa: Jordana Dolores Peixoto

Ilustração: Erika Kogui

Revisão: Luiza Garibaldi

Bolsista Apoio Técnico: Wellington Campos da Silva

Prefácio

Marlini Dorneles de Lima

Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola

**Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)
José Luiz Cirqueira Falcão**



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

SILVA, Renata de Lima (Kabilaewatala); FALCÃO, José Luiz Cirqueira

Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola [recurso eletrônico] / Renata de Lima Silva (Kabilaewatala); José Luiz Cirqueira Falcão -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

338 p.

ISBN - 978-65-5917-305-1

DOI - 10.22350/9786559173051

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Dramaturgias; 2. Capoeira Angola; 3. Corpo; 4. História; 5. Cultura; I. Título.

CDD: 306

Índices para catálogo sistemático:

1. Cultura e instituições / Cultura popular / Antropologia cultural / História da cultura

306

*Primeiramente, pedimos licença a Njila,
depois, a bênção aos demais nkises,
às nossas mais velhas e aos nossos mais velhos;
e dedicamos este trabalho, com amor,
às nossas mais novas e aos nossos mais novos.*

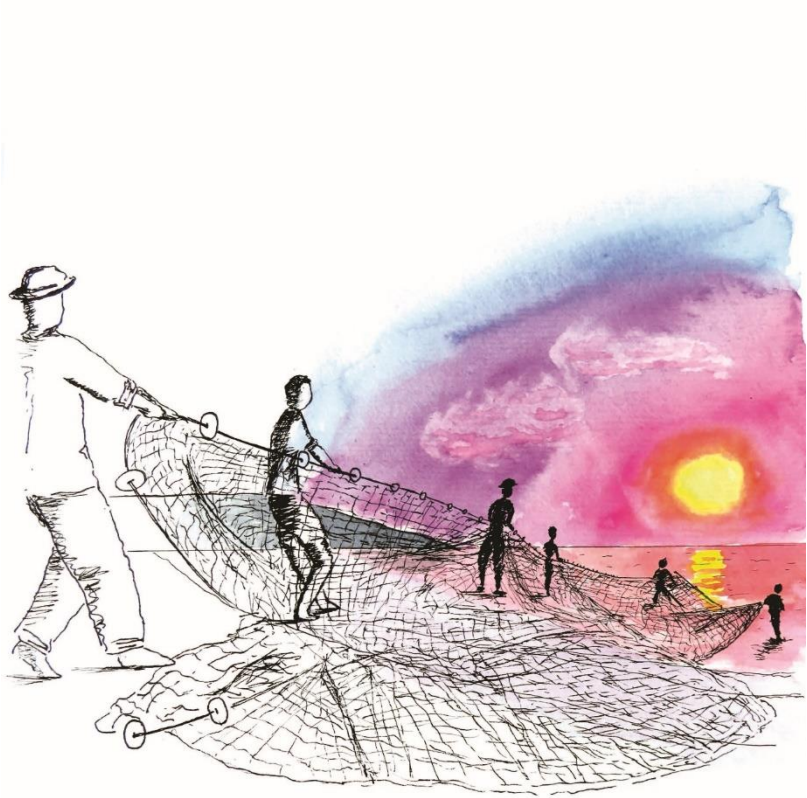
“NÃO É NADA, não é nada, a roda. Se o vazio ou o traço? Bom, do vazio Deus fez este mundão todo. Não é nada o traço? Mas a criatura só existe quando deixa marca, traça. Para mim, o traço, o vazio, a roda é tudo. Não é nada, não é nada, é tudo. Gosto, sim, sabe por quê? Porque, seu moço, a roda não tem começo nem fim. Começo, fim, a mesma coisa, é nada e tudo. Gosto, moço. Nela, meu corpo é meu - parece que nele nem corre sangue, corre mel. O meu corpo, meu corpo/foi Deus quem me deu/na roda da capoeira/Rarrá!/ Grande e pequeno sou eu.”

(Trecho do conto Santugri – histórias de mandinga e capoeiragem, Muniz Sodré, 1988)

Sumário

Prefácio	13
1	26
O jogo vai começar: a nossa reflexão <i>sobre</i> a partir da experiência <i>com</i> a capoeira	
2	39
“Vamos devagar... que a gente está com pressa”, como diz meu mestre	
3	99
Rasantes de um Falcão peregrino pelas rodas de capoeira e da vida	
4	138
Negras Identidades em Movimento	
5	160
A dramaturgia do corpo na Capoeira Angola: processo de criação histórico-cultural	
6	221
Águas de menino: Capoeira Angola no Fundo de Quintal	
7	243
Conversa no pé do Ipeobá	
8	330
Adeus, adeus... Boa viagem	
Sobre os autores	330

Prefácio



Iê.....

*Bahia nossa Bahia
Capital é Salvador
Quem não conhece a capoeira
Não pode dar o seu valor
Capoeira veio da África
Africano quem o trouxe
Todos podem aprender
General também doutor
Quem deseja aprender
Venha aqui em Salvador
Procure o Mestre Pastinha
Ele é o professor¹*

*Iê viva a todos os mestrescamará
Iê viva as todas as mestras camará
Iê viva todas as artes.....
Iê viva a educação....
Iê viva a liberdade....
Iê viva o povo negro....
Iê viva a capoeira camará
(Louvação - Indaiá – Marlíni de Lima)*

Peço Licença...

Com essa ladainha e louvação, peço licença para entrar nesta roda. Preparo-me para entrar, pois é preciso... entro devagarinho, já muito emocionada com o que li em cada página deste livro, sobretudo honrada pelo convite de escrever este prefácio. Meu corpo sentiu e vibrou diante deste desafio, minha memória retomou minhas primeiras incursões na

¹ Esta ladainha foi gravada na voz de um dos alunos de Mestre Pastinha, em 1969, no LP “Capoeira Angola Mestre Pastinha e Sua Academia”.

capoeira, despertando sensações e questões, o mesmo frio na barriga e nas mãos suadas antes de fazer um jogo de Capoeira Angola.

Assim, como uma aprendiz da Capoeira Angola, chego e sento no chão formando um grande círculo com outros e outras camaradas à espera do início dos jogos, ou como a autora e o autor definem o início da leitura desta “escrita-jogo”. E, se tem jogo de capoeira, tem roda, uma roda bonita, uma escrita bonita, com jogos inesquecíveis, mandingueiros protagonizados por minha camarada Renata e meu camarada Falcão e seus convidados e convidadas. Já anuncio que muitos mestres e mestras estarão presentes neste livro-roda, que propõe um gingado teórico-metodológico, uma escrita, segundo o autor e a autora, *com e sobre* a experiência na capoeira.

Na roda de Capoeira Angola, um bom jogo se dá com o encontro de dois ou duas camaradas, é na relação com a/o outra/o, dos mestres e mestras e suas/seus aprendizes, que a capoeira vem sendo construída e reconstruída. Acredito que a relação de camaradagem é construída a partir da cumplicidade, da identificação *do e com* a/o outra/o, não como sua/seu adversária/o, na verdade, pelo contrário, como quem se potencializa mutuamente num exercício gingado de alteridade, de perguntas e respostas, de ataque e defesa, de resistência e resiliência, de avanços e recuos sempre que o jogo pedir. Nesse fluxo, identifico a camaradagem na trajetória individual e no encontro dessas duas pessoas, *gente fina* – como se costuma dizer no popular –, sabidas, uma contramestra e um mestre, sendo esses, somente alguns dos processos identitários que serão narrados e refletidos nas próximas páginas, ou melhor nos próximos jogos.

A emoção do convite de prefaciar este livro-roda, ou então, de entrar nesta escrita-jogo, dá-se por me considerar uma camarada de Renata de Lima Silva (Kabilaewatala) e de José Luiz Cirqueira Falcão. Já realizamos alguns jogos juntas, de vida, de trajetória na formação acadêmica, de

atuação na formação de professores na universidade, de criação, tanto na arte, como a criação de nossos filhos. Enfim, de construções coletivas de modos de ser e de estar com o outro, de compreender o mundo, de ensinar-aprender, de lutar e resistir com o outro.

Assim, encorajada pelo ensinamento de Mestre Pastinha “Na roda de capoeira, grande pequeno sou eu”, respiro fundo, baixo no pé do berimbau, sinto os sons dos três berimbaus, dos dois pandeiros, do atabaque, agogô e reco-reco, ouço com toda a minha corporeidade a ladainha que fala do berço da capoeira, Bahia, e nos lembra que quem quer aprender a Capoeira Angola que chame o Mestre Pastinha, pois ele é o professor. Eu solto minha voz no coro, contribuindo para mais uma roda, esta linda roda intitulada *Performance negra e dramaturgias do corpo na Capoeira Angola*.

Encontros pulsantes nas rodas da vida...

Antes de falar sobre o que li e senti em todos os jogos deste livro-roda, as suas nuances, os seus contornos e os seus ritmos, recheados de movimentos, estéticas, encontros, narrativas, memórias e reflexões que dilataram minha corporeidade, meu jeito de jogar – ou como a autora e o autor nominam, minha “performance de jogo” –, preciso apresentar meu encontro com o camarada, professor, colega, amigo, Mestre Falcão e com a minha camarada, amiga, colega, diretora artística e contramestra Renatinha Zabelê.

No voo de um falcão, o encontro com uma menina que aprendeu a voar e sonhar com a puxada de rede

Na areia da praia de uma ilha, no sul do Brasil, uma menina acorda de um sonho, ou começa a sonhar, não posso afirmar ao certo, mas ela avista ao longe muitos pescadores que juntos num ritmo coletivo entoavam canções que auxiliavam e embalavam seus corpos a puxarem a rede, que se tivessem

sorte, viria com muitos peixes, esse labor era a única fonte de trabalho da comunidade remanescente de quilombo, aquele canto levou a menina cada vez mais para perto da rede e dos pescadores... O som do mar fazia sincronia com a batida dos pés dos pescadores na areia da praia, o lamento das palavras entoadas nas canções lembrava a labuta cotidiana do povo negro. Um encantamento arrebatou a menina, seu corpo começou a dançar e dançar de repente se viu presa na rede dos pescadores, no calor daquela sensação encontrou com um dos pescadores e mestre da comunidade, todos os chamam de falcão, falcão peregrino, a menina sentiu, então, uma força vinda do chão, estava aprendendo a voar mesmo presa na rede, seus sonhos balançavam, de lá para cá, daqui pra lá, memórias e aprendizados ancestrais do povo negro...gingando a menina começou a sonhar

Preciso avisá-los/as que vou utilizar narrativas e fabulações como recurso discursivo para apresentar meus camaradas, assim como fazem os mesmos no decorrer do livro-roda. Este recurso metodológico de narrativas semi-ficcionais tem sido utilizado por Renata de Lima Silva desde 2010, por ocasião de sua tese de doutorado, e por mim, também desde minha tese, em 2016. Esse procedimento vem sendo compreendido como mais um recurso de combate às invisibilidades e aos silenciamentos, seja nas formas hegemônicas de escrita na academia, ou no reconhecimento da oralidade como uma fonte inesgotável de produção de conhecimento, comprometida com a realidade, com os fatos e com as cosmo percepções afrocentradas e dos povos tradicionais.

Entre os pousos atentos do falcão peregrino, narrados pelo Mestre Falcão em um de seus escritos-jogos, eu o conheci. Isso aconteceu entre os anos de 2004 e 2006, no Programa de Pós-Graduação em Educação Física (PPGEF), nas ações do Núcleo de Pesquisa em Educação Física (NEPFE), onde, no momento, realizava meu mestrado, mas foi participando do Simpósio Nacional Universitário de Capoeira (SNUC) na mesma instituição, que me encantei ao ver o Mestre Falcão apresentando a

manifestação cultural da Puxada de Rede², no Centro de Cultura e Eventos da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Do primeiro som dos tambores até a entrada de capoeiristas puxando a rede e entoando um canto de labor e gratidão ao mar e a cultura negra, foram instantes inesquecíveis. Desde esse momento até hoje, Mestre Falcão está pousando em minha trajetória acadêmica e profissional, somos colegas na Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal de Goiás (FEFD/UEFG) compartilhamos memórias, afetos pelo cerrado brasileiro, projetos de pesquisa e, junto com outros e outras camaradas, colocamo-nos em jogo para pensar a cultura, com as práticas corporais, como a dança e a capoeira e uma prática pedagógica comprometida com a luta social, com a superação das desigualdades e das contradições decorrentes de um projeto colonial.

Os voos rasantes, que Mestre Falcão nos relata, despertaram em mim a vontade de voar também, em muitos momentos me peguei sonhando, imaginando, jogando, entre um capítulo e outro, com Mestre Falcão. Assim, foi inevitável lembrar de alguns dos jogos com Falcão, no espaço Águas de Menino, lugar de Capoeira Angola, de arte e educação, de vivacidade cultural, espaço de educação de fundo de quintal, noção que é tecida, ao longo do livro, por Renata e Falcão e que em alguns escritos também entro neste jogo. O Águas de Menino compreende, portanto, um espaço que pulsa cultura e poéticas a partir da cosmopercepção africana, a partir do afeto, da troca e das partilhas, lugar de viver e pensar e sobretudo experienciar estratégias de enfrentamento à desigualdade de gênero, social e racial.

Neste momento, minha corporeidade pulsa um jogo que traduz a noção de ser-sendo-na-roda-com-a/o-outra/o, expressão inspirada no

² A Puxada de Rede é uma dança para-folclórica realizada por muitos grupos de capoeira inspirada no trabalho de pescadores que puxam em trabalho coletivo com a rede entoam cantigas.

entendimento do “estar-sendo-no-mundo-com-os-outros” (ARAÚJO, 2008), experiência que Mestre Falcão sabe nos proporcionar quando jogamos com ele, seu canto marcante quando está no comando da roda, consegue cantar sorrindo, um jogo comprometido com a educação e com a prática pedagógica na capoeira, que ecoam questionamentos acerca das injustiças sociais e cognitivas, tudo isso sem perder a ginga, o sorriso e a generosidade com o outro.

O encontro de seu Firmino e Dona Mélia

O encontro de Dona Mélia, uma raizeira e benzedeira, com o seu Firmino aconteceu no cerrado brasileiro, nos vales entre as chapadas, cercados por rios e cachoeiras. Seu Firmino nasceu na Bahia, região de São Félix, viveu quase toda sua vida em São Paulo e já conheceu muitos lugares neste Brasil. Contaram-me que o encontro desses dois foi meio por acaso. Na verdade, por acaso não foi. Eles se encontraram no pé de uma velha árvore, que dava uma grande sombra, quando os dois decidiram descansar um pouco, nas grandes raízes da árvore. Começaram uma longa conversa e uma bela parceria e amizade. O velho mestre contou quando conheceu a capoeira no porto de Salvador; conheceu aquela luta que, na época, precisava de muita valentia. Lembrou do Mestre Pastinha, mestre que mudou a capoeira, deixando-a mais bela, como luta, ganhou o sentido de um ritual e de uma filosofia de vida. Foi nesse momento que seu Firmino não aguentou, levantou e começou a gingar e a energia da ginga se espalhou pelo lugar como fumaça. D. Mélia sentiu no seu corpo a força ancestral de seus antepassados, e o velho, de cabeça para baixo e olhar atento à sua amiga, continuou falando e gingando (LIMA, 2016, p. 249-251 trecho adaptado da minha tese de doutorado)

Acredito que uma das melhores formas de contar sobre meu encontro com Renata, que ocorreu no ano de 2010 com a sua chegada ao curso de Graduação em Dança da FEFD/UFMG, pode ser traduzida pelo encontro de D. Mélia com o seu Firmino, escrito em 2016, uma espécie de síntese conceitual da minha tese (LIMA, 2016), mas também representa

uma síntese do encontro e diálogo de nossos estudos acerca do corpo, das poéticas populares e da criação e preparação corporal em dança. Aqui, vale enaltecer o encontro das personagens semi-ficcionais, Dona Mélia, nascida na região sul, descendente de indígenas tupi-guarani, e o velho mestre Seu Firmino, mestre de Capoeira Angola, sábio de outras manifestações da cultura africana e afro-brasileira e das religiosidades de matriz africana.

Seu Firmino, personagem criado por Renata em sua tese (SILVA, 2010), performatiza na escrita o corpo negro mandingueiro embrenhado na cultura afro-brasileira. Ele é lembrado neste livro-roda, quando minha camarada escreve sobre a sua trajetória “a caminho de Angola”, ou seja, na construção de seus processos identitários como angoleira, artista, artista-angoleira, angoleira-artista, mulher-angoleira-artista... enfim, um processo sempre em movimento expressando uma trama complexa. Neste jogo autobiográfico, consigo sentir e lembrar de nossas prosas ao longo desses anos. Renata, volta e meia, lembra-nos que o caminho é longo e que o devemos percorrer devagar e atentas a todos os aprendizados e experiências, sejam eles obtidos através da escuta aos mais velhos e às mais velhas, aos mestres e às mestras, aos jogadores e às jogadoras, experientes ou não, a todas as rodas de capoeira, pois são múltiplas as possibilidades da capoeira habitar e significar. Minha camarada vem, já há algum tempo, em suas escritas-jogos e sobretudo em sua práxis, investigando sobre a potência artística do corpo na Capoeira Angola inscrita na performance ritualística da roda.

Meu encontro com Renata foi múltiplo, entre becos, vielas, salas de aula, terreiros, casas de adobe e de pau a pique, compartilhamos possibilidades de existência como mulheres, artistas, docentes da graduação em dança e da pós-graduação, pesquisadoras, capoeiristas, mães. Encontrei sobretudo no trabalho da companhia que Renata dirige, o Núcleo Coletivo 22, um lugar para realizar uma investigação cênica

pautada em poéticas afro-ameríndias – como referências para o corpo dançar, criar e ensinar – em nossos estudos e pesquisas atuais, nos quais nos debruçamos sobre buscar novos sentidos dramaturgicos para as artes da cena a partir de uma perspectiva decolonial. Mais tarde veio o grupo de pesquisas e estudos, hoje Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NUPICC), que agrega estudantes da graduação, pós-graduação, professores e professoras da rede pública e de outras instituições de ensino, capoeiristas, artistas da cidade e do país, mais uma roda viva, que pulsa novos estudos e pesquisas e encontros.

Entre as errâncias que Renata nos relata neste livro-roda, gostaria de ressaltar o Forte Santo Antônio, em Salvador. Foi ela quem me apresentou a ele e não preciso nem contar o quanto me emocionei ao entrar na acadêmica do Mestre João Pequeno, discípulo do Mestre Pastinha. Ver, ouvir e sentir uma roda de Capoeira Angola, naquele lugar, foi uma experiência arrebatadora, também ouvi muito minha camarada contar sobre os dois Joãos, Mestre João Pequeno e Mestre João Grande que com suas corporeidades diferenciadas anunciam jeitos de jogar e ensinar, elementos que somados à complexidade da roda de capoeira – e a partir da trajetória e do legado dos dois Joãos – foram tomados como referência, neste trabalho, para pensar a performance de jogo, e a dramaturgia do corpo na Capoeira Angola.

Foi neste cenário com múltiplas rodas... de capoeira, de samba, de Tambor de Crioula, de Jongo e de outras festas e vadiações, algumas ao redor da fogueira que Renata vem construindo e compartilhando seus saberes, encontrando pessoas, potencializando encontros, porque, sim, ela é hábil em estar em coletivo, e conduzir a/o outra/o a encontrar suas potencialidades, seus rastros de ancestralidade, pôr lenha na fogueira e instigar nossos processos indentitários, pois assim foi comigo. No espaço Águas de Menino, em um desses múltiplos encontros, vi meu filho, então

com 5 anos – que recebeu o nome de capoeira de Tupi –, iniciar os ensinamentos da Capoeira Angola, entre um rabo de arraia e uma negativa baixa, outra negativa alta, vi o comprometimento com os ensinamentos dos mestres Plínio, João Grande e João Pequeno, Jogo de Dentro, Moa do Katendê, e a Mestra Janja, entre outras e outros tantos que vieram a Goiânia, nos eventos onde estávamos lá juntas organizando, fazendo a roda girar com outras camaradas, como o Gíngua Menina, e Dai-me licença aí.

Múltipla também é a própria Renata, seja ela Renata de Lima Silva, Renata Lima, Renatinha Zabelê e Renata Kabilaewatala, todas expressam um processo identitário construído como as histórias contadas pelo Seu Firmino, alicerçadas na história coletiva do povo negro, das mulheres negras, de suas produções de resistência e, portanto, na produção de sentidos de viver e intervir no mundo. Uma mulher negra comprometida com a ancestralidade e a espiritualidade, com a afirmação positiva da negritude, dançando sua bela capoeira, que faz o nosso corpo circular em sua movimentação, entrar no jogo baixo, mas de repente sair num role e logo estrar em uma meia-lua, com o corpo esticado buscando o céu. Ao jogar com Renata minhas raízes se fazem presentes, minhas mãos vão para o chão, sim, é verdade. Já levei uma rasteira e aprendi o ensinamento, que é só caindo que se aprende a levantar. Renata sabe muito bem nos conduzir nesse ensinamento, “a/o outra/o somos nós”!!

E assim, só é possível falar do encontro de Dona Mélia com Seu Firmino, em função da memória coletiva, da potência do nós na construção do eu. Como a cultura coletiva da capoeira nos guia a jogar com suas entranhas complexas, que nos exigem sagacidade, cumplicidade, generosidade, mas também a habilidade de estarmos atentas aos processos diários da descolonização.

Quais fios tecem esse jogo? A/O outra/o somos Nós!!!

Mas afinal que jogos podemos esperar? Quais fios tecem esse jogo? Que histórias a autora e o autor querem nos contar? Que forças desejam evocar? O que desejam resistir e transformar? Entre confluências e divergências, desvelam-se ataques e defesas expressadas na sutileza, leveza de um jogo alegre e, por vezes, malicioso de corpos sábios na sua escrita-jogo. Há em cada jogo-capítulo uma certa malandragem expressada nas palavras e nos sorrisos, e que sorriso tem essa e esse camarada, seus jogos sempre foram muitos propositivos, seja no campo da produção acadêmica, artística, na capoeira, numa roda de samba, ou em uma prosa no final da tarde iluminado pelo pôr do sol no cerrado goiano.

No decorrer desta roda, nos capítulos-jogos, encontraremos uma encantadora escrita poética-reflexiva e gingada, com narrativas autobiográficas da autora e do autor, em pitadas, do primeiro ao último jogo, que até mesmo suas e seus camaradas mais íntimas/os de roda/vida ainda não conhecem, por isso afirmo que temos jogos inesquecíveis, históricos, com contornos de memórias, corporeidades vivas, reflexões e ponderações dos seus processos identitários, de negras identidades firmadas de forma contundente em cada diálogo entre os jogadores. Afirmando as possibilidades de existir e resistir de pensar o corpo negro, da mulher negra, da criança... sobretudo a capoeira do povo preto, como diz Mestre Plínio, que aliás faz um jogo-prosa – conversa de tirar o fôlego com Renata –, inesquecível à sombra do ipeobá.

Quando imaginava que o final da roda se aproximava, somos convocadas a lembrar do fluxo infinito que a circularidade da roda nos ensina, e, então, a roda é finalizada, momentaneamente, com uma boa prosa – outra forma de jogo –, de Renata com Mestre Plínio, e duas cartas

endereçadas à Mestre Janja. Esse momento do livro, faz-me lembrar que no final de uma boa roda de Capoeira Angola, os mestres e mestras nos convidam para tecer boas prosas e reflexões, que traduzem o comprometimento e o engajamento dessa prática da cultura afro-brasileira a dimensões políticas, estéticas e educacionais. Para mim uma boa roda acaba em uma boa prosa conduzida pelos mestres e mestras.

Há tanto em comum, entre uma boa prosa e um bom jogo de perguntas, que potencialmente serão lidas e respondidas nas rodas futuras, surgem-se novos questionamentos e, também, novos detalhes nas narrativas das trajetórias pessoais de Renata e Falcão, que nos convocam a ação de sular pensamentos e práticas comprometidas com questões políticas, educacionais e formativas na capoeira e para capoeira.

Aprendi com a contramestra Renata, que aprendeu com seu mestre, que aprendeu com outros mestres, que para uma boa roda de Capoeira Angola acontecer, precisamos preparar o espaço, limpar e incensar, afinar os instrumentos, vestir a camisa, calça e sapato fino, fundamentalmente se preparar para entrar na roda, estar de corpo e alma presentes no coletivo da roda, contribuindo com a nossa inteireza corporal.

Assim, convido a todas a se prepararem para entrar nesta roda, e juntas nos deleitarmos com este encontro, que em cada linha vai desvelando uma performance de jogo atenta aos ensinamentos dos mais velhos e das mais velhas, atenta à busca por uma compreensão do que venha a ser uma dramaturgia do corpo negro e da performance do jogo na Capoeira Angola...um jogo de camaradas que em cada ginga teimam em não deixar silenciar a cultura afro-diaspórica, a encontrar no chão, e também pela força de tocar o chão, a força da tradição e da ancestralidade. De jogos com mandinga, de denúncias, de ânsia por liberdade, de movimentos de resistência, de contextos de luta, que vibram e comemoram a vida.

Vem jogar mais eu mano meu....

Vem jogar mais eu mana minha...

Marlini Dorneles de Lima (Indaiá), julho de 2021.

Referências

ARAÚJO, Miguel Almir Lima de. *Os sentidos da sensibilidade: sua fruição no fenômeno do educar*. Salvador: EDUFBA, 2008.

LIMA, Marlini Dorneles de. *Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade*. 2016. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

SILVA, Renata de Lima. *O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Samba de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

**O jogo vai começar: a nossa reflexão
*sobre a partir da experiência com a capoeira***

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)
José Luiz Cirqueira Falcão



Este livro expressa, antes mesmo da pretensão de formular ideias sobre a capoeira, a potência do encontro de dois capoeiristas de gerações, histórias e formações acadêmicas distintas que se dispõem a jogar juntos para além da roda de capoeira e da universidade. Nesse jogo de camaradas, como frequentemente acontece em uma roda de capoeira, entre tensões, provocações e harmonia, algo peculiar se construiu. Na roda, essa construção não se perde na efemeridade do momento, pois fica inscrita no corpo e na memória ao adicionar experiência e quiçá malícia ao repertório capoeirístico. Neste caso, o nosso jogo de ideias, realizado ao longo de uma década, gerou, além de algumas produções acadêmicas, que inserimos nesta publicação, outras possibilidades de gingar entre a capoeira e a universidade.

Como teorizamos a partir da experiência, nossas identidades anunciam também uma abordagem metodológica calcada especialmente em nosso pertencimento à capoeiragem. O que significa pontuar que nossa não isenção parte da preocupação em assinalar que os nossos discursos sobre nossas práticas não são menos importantes do que os discursos que nos colocam como o “outro”. Pois, conforme exaltou Lélia Gonzalez, “[...] o lixo vai falar, e numa boa” (GONZALEZ, 1984, p. 225).

A relação entre a universidade e a capoeira, entre acadêmicos e capoeiristas, não é nova, e vale mencionar que talvez esteja na própria gênese do que hoje conhecemos como capoeira, em sua diversidade de formas. Essa relação promove ainda um crescente número de significativas contribuições científicas sobre as capoeiras em distintas áreas do conhecimento.

De início, é importante anunciar que a organização deste livro a quatro mãos gerou também alguns desafios do ponto de vista da linguagem textual, pois em alguns momentos falamos as duas sobre construções que foram realizadas conjuntamente (nós). Em outros momentos falamos as duas

sobre a experiência de uma ou de outro (da Renata ou do Falcão), o que exigiu que nos referíssemos a nós mesmas tanto na primeira pessoa como na terceira pessoa do singular. Existem, ainda, passagens, que cada uma de nós fala por si (eu), com o apoio crítico do outro.

A particularidade do que apresentamos aqui talvez seja o encontro de duas pessoas organicamente envolvidas com a capoeira. De um lado, José, nascido em Cristalândia, no interior do Tocantins, em 1960. Do outro, Renata, nascida na capital paulista, vinte anos depois. Esse encontro, que completou uma década no fatídico 2020¹, se consolidou a partir da Universidade Federal de Goiás, mais especificamente, na Faculdade de Educação Física e Dança (campus da cidade de Goiânia). Mas, inusitadamente, teve início na África, na cidade de Maputo, capital de Moçambique, em decorrência da participação de ambos no XIII Congresso de Ciências do Desporto e Educação Física dos Países de Língua Portuguesa, que ocorreu entre 30 de março e 2 de abril de 2010, na Universidade Pedagógica de Maputo, antes mesmo que Renata tomasse posse do cargo de docente na UFG, onde Falcão já trabalhava, também como docente, há 1 ano.

Além do fato de um ter saído do Norte e a outra do Sudeste, na caminhada até o Centro-Oeste do país, outras distintas experiências e escolhas foram construídas. José, mais conhecido como Falcão, iniciou sua relação com a capoeira em fevereiro de 1976, à época com 15 anos de idade, quando ingressou no Grupo Beribazu, fundado pelo Mestre Zulu, no Colégio Agrícola de Brasília (CAB), em 1972, em Planaltina-DF. Sem maiores expectativas se integrou ao grupo do Mestre Zulu, que além de professor de Química, atuava quase como um pai para Falcão, acolhendo-o e orientando-o com firmeza pelos meandros da capoeiragem. Hoje, 45

¹Em decorrência da pandemia por Covid-19 que ceifou a vida de milhares de pessoas em todo mundo, atravessamos uma crise política sem precedentes na história da república brasileira.

anos depois, Falcão ainda se encontra vinculado ao grupo Beribazu, onde recebeu a graduação de mestre em 1984, enquanto Renatinha, com seus 4 anos, dava os primeiros tropeços na vida.

O contato de Renata com a capoeira também acontece na adolescência, no ano de 1994. E depois de algumas experiências variadas com diferentes abordagens se firma na vertente da Capoeira Angola, junto a Mestre Plínio, no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS). Atualmente coordena o Projeto Águas de Menino, vinculado ao CCAASS, uma proposta de educação de Fundo de Quintal, que trataremos mais adiante.

Nessa confluência de trajetórias em capoeira, é importante fazermos alguns apontamentos que já anunciam especificidades e problemáticas relevantes para os estudos sobre capoeira.

O Grupo Beribazu foi criado na então jovem capital brasileira, com inexpressiva tradição capoeirística, pelo mineiro Antônio Batista Pinto Zulu, que chamou para si a responsabilidade de construir um trabalho de capoeira na cidade, com base numa experiência, sobretudo, autodidata. A ação de Mestre Zulu fez coro, no início da década de 1970, com algumas propostas de capoeira que se constituíam em diferentes lugares do país a partir do êxodo de capoeiristas provenientes da Bahia, sem uma preocupação acentuada de vinculação a uma tradição consolidada.

Já o CCAASS é partidário de um movimento que aconteceu nos anos 1990 na capital paulista de afirmação da particularidade da Capoeira Angola. Essa afirmação se constituiu tanto por uma aproximação com a proposta filosófica de Mestre Pastinha (1889 – 1981) e de seus seguidores, que desde os anos 1980, em especial na cidade de Salvador, empreendiam esforços para o fortalecimento da Capoeira Angola, como também firmava-se na diferenciação em relação às vertentes de capoeira consideradas híbridas.

Assim, Renata e Falcão são participantes de vertentes distintas de capoeira. Se observarmos amiúde essa questão do pertencimento identitário, ao longo da história dessa manifestação cultural, veremos que essa distinção poderia inviabilizar esse encontro ou torná-lo um desencontro, já que as construções identitárias que forjam os discursos e práticas das diferentes capoeiras muitas vezes operam como barreiras que fragilizam ou até mesmo negam a possibilidade de encontros.

A despeito de pertencerem a contextos de capoeira distintos, o interesse e admiração de Falcão pela Capoeira Angola possibilitaram a superação de pontos de fricção e tensão. Nesse sentido, na perspectiva de Renata, o encontro também foi possível pela maturidade e sabedoria do mestre, muito pronto e disponível para ouvir, ponderar, problematizar e colaborar de forma engajada em sua formação.

Assim, nossos esforços ao longo desta primeira década de parceria foram dedicados tanto à questão da Capoeira Angola, como a aspectos diretamente ligados à prática docente e de projetos de investigação coordenados por Renata e que contaram com uma efetiva contribuição intelectual e, em algumas vezes, participação presencial de Mestre Falcão.

Nossas diferenças complementares não cessam aí. Enquanto Falcão inicia sua formação acadêmica no campo da Educação Física, Renata fez graduação em Dança. Embora ambos os campos tenham o corpo e a cultura como focos de interesse, as abordagens conceituais por vezes são muito distintas, entre outros motivos, pela vinculação da Educação Física às Ciências Humanas e Biológicas e da Dança à área de Artes. Distinção essa que rende uma histórica disputa entre Dança e Educação Física a respeito do ensino da Dança nas escolas, para citar um exemplo. Mas, novamente, essa distinção gerou uma possibilidade de debate de ideias que nos parece ser extremamente profícua para a produção acadêmica.

Ainda sobre as trajetórias pessoais, é importante mencionar que ao longo de 34 anos de serviço público, entre a Educação Física escolar e o ensino superior, Falcão publicou uma série de livros, artigos e videodocumentários sobre a capoeira e outras temáticas afins, além de ter sido convidado para participar em eventos de capoeira em praticamente todos os estados da Federação e em cerca de 30 países do mundo. Tendo também se destacado como extensionista com projetos envolvendo a capoeira e outras lutas, tanto na UFG, onde se aposentou em 2019, como na UFSC², onde trabalhou como docente de 1997 a 2009, tanto na graduação quanto na pós-graduação.

De sua parte, Renata, recém completando sua primeira década de serviço público no ensino superior, participou da criação do curso de Dança da UFG (2010/2011) e vem construindo sua trajetória acadêmica entre o ensino, pesquisa e extensão, com atuação no ensino de danças populares e Performances Negras, na graduação e também nos programas de pós-graduação em Artes da Cena e em Performances Culturais. Também coordena o projeto Águas de Menino, já mencionado, e é diretora artística do Núcleo Coletivo 22, uma companhia que se dedica à produção e à criação artística envolvendo dança, teatro, música e poéticas afro-ameríndias.

Destas trajetórias, o caboclo, tocantinense (ex-goiano), descendente de maranhenses, José Luiz Cirqueira Falcão, baixa no pé do berimbau com Renata de Lima Silva, mulher preta, descendente de negras do Vale do Paraíba, para mais um jogo. Mas que jogo é esse? Nossa reflexão mais geral é SOBRE a capoeira, a partir de nossa experiência COM ela. Nesse gingado teórico-metodológico abordamos temas como: corpo, identidade, processo de criação histórico-cultural, educação de fundo de quintal e escolarização

² Universidade Federal de Santa Catarina.

da malandragem. Essa noções já foram debatidas em artigos publicados anteriormente que aqui encontram-se compilados com as devidas atualizações e, também, discussões inéditas, vinculadas ao projeto *A dramaturgia do corpo na capoeira - um processo de criação histórico-cultural*, contemplado pelo Edital Universal de 2018, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

No referido projeto, analisamos a Capoeira Angola como Performance Cultural, síntese de um processo de criação histórico-cultural, com interfaces entre conceitos que gravitam em torno dos processos de criação próprios das Artes e da construção histórica dos fenômenos da cultura que agem nas Performances Tradicionais.

Neste contexto, as dramaturgias corporais da Capoeira Angola serão analisadas a partir da relação corpo e ancestralidade, tomando como referência, além de nossas experiências, as trajetórias dos mestres João Grande e João Pequeno e alguns outros mestres, mestras e trabalhos da Capoeira Angola na contemporaneidade.

Na esteira desse debate, problematizaremos a noção de escolarização da malandragem, como uma janela da compreensão do processo de transformação sociocultural e performática da capoeira na virada do Século XX para o Século XXI.

Em uma outra via, mas igualmente concentrados na Capoeira Angola, discutiremos sobre as experiências pedagógicas comunitárias desenvolvidas sobretudo entre 2015 e 2020 no Projeto Águas de Menino, situado na região norte de Goiânia-GO. No referido projeto, a Capoeira Angola constitui a temática central, a partir da qual são problematizadas questões étnico-raciais, intergeracionais, de classe e de gênero. O fundo de quintal constitui uma metáfora que implica a existência de um espaço físico e simbólico que viabiliza a experiência comunitária por intermédio de processos de compartilhamento de saberes.

Assim, discutimos a experiência do Águas de Menino como espaço de afirmação identitária, de politização e de colaboração, em que os fundamentos da Capoeira Angola e de outras manifestações afro-brasileiras são vivenciados numa dimensão popular, em que pensamento, sentimento e ação se interpenetram, assentados num contexto de valorização da ancestralidade, da corporeidade, da oralidade, da afetividade e da vivacidade cultural.

O intuito desta publicação é tanto organizar e atualizar nossa produção, tornando-a mais acessível, como também contribuir com estudos sobre Performances Culturais. Nesse sentido, é importante apontar que ao se inserir no campo das Performances Culturais, na perspectiva da interdisciplinaridade, esse livro é fruto de uma abordagem plurimetodológica, que envolve o campo das Artes, mais especificamente das Artes Cênicas (de onde é possível se pensar a noção de dramaturgia a partir do corpo e no corpo) e aproximações com os campos da Antropologia, da História (com ênfase na História Cultural) e, por fim, dos Estudos Culturais.

A História Cultural, especificamente o trabalho de Roger Chartier, pode fornecer algumas pistas para se pensar o conceito de processo de criação histórico-cultural, sobretudo se considerarmos as noções interpretativas de representação, prática e apropriação.

As estruturas do mundo social não são um dado objectivo, tal como o não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as suas figuras. São estas demarcações, e os esquemas que as modelam, que constituem o objecto de uma história cultural levada a repensar completamente a relação tradicionalmente postulada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como reflectindo-o ou dele se desviando (sic) (CHARTIER, 2002, p. 27).

Para Chartier (2002), são as práticas de apropriação, pluralmente e contraditoriamente, que dão significado ao mundo. Elas são produtoras de ordenamento, de afirmação de distâncias, de divisões etc., que, por sua vez, materializam formas diferenciadas de interpretação.

Por outro lado, como no debate sobre Performance Negra, é fundamental a problematização do conceito de identidade, pensado de maneira dinâmica e não homogênea, recorremos a autores dos Estudos Culturais, como Manuel Castells (1999), Denis Cuche (2002) para construir subsídios para a discussão de identidades negras em movimento.

Neste contexto, o conceito de Performances Culturais é esmiuçado, à luz das formulações empreendidas por Richard Schechner (2002), Diana Taylor (2013), Zeca Ligiéro (2011) e Leda Maria Martins (2002), como comportamento expressivo que, concomitantemente, aciona a memória e produz identidades culturais. Nesse sentido é importante ressaltar a defesa de Diana Taylor (2013), em seu livro *O arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*, sobre a produção e transmissão de conhecimento por meio da ação incorporada. Isto é, do corpo como sujeito performativo, da ação do corpo como performatividade que cria, restaura, agrega, expressa e transmite determinados repertórios.

Destacamos ainda a intenção de discutir dramaturgia do corpo em uma perspectiva negra que não está consolidada nas Artes Cênicas, embora esteja em processo de construção por artistas-intelectuais negras e negros, tais como Carmem Luz, Kleber Albuquerque, Kanzelu Muka, Luciane Ramos Silva, Gal Martins entre outros e outras...A necessidade de realçar o marcador étnico-racial para essa abordagem, advém da compreensão que da mesma forma que não existem epistemologias neutras, não há também expressão cênica isenta de marcas culturais que

as identifique. Sendo que, a pretensa neutralidade representa amiúde os discursos hegemônicos e colonizadores naturalizados.

Apesar de estarmos convencidos de que a capoeira é arte em seu estado pleno e, ainda, que seu repertório técnico, formal e poético pode enriquecer a expressão do corpo nas Artes da Cena, bem como o entendimento sobre dramaturgia do corpo e performatividade, percebemos que esse debate ainda precisa vencer o velho embate entre Arte *versus* Arte Popular, definido a partir de marcadores classistas e racializantes.

O estudo sobre a noção de processo de criação e de como isso se dá na Capoeira Angola nos parece ser uma possibilidade de ruptura do velho paradigma de que a arte do povo não é propriamente arte. Nesse sentido, nos questionamos: Não teriam Mestre João Grande e Mestre João Pequeno criado suas próprias estéticas para a Capoeira Angola? Se sim, o que de fato se diferencia nas propostas estéticas desses dois proeminentes mestres da Capoeira Angola? E, por fim, como essas estéticas se constroem e se expressam em dramaturgias de corpo?

Ao considerarmos a Capoeira Angola como uma Performance Tradicional afrocentrada, intencionamos, neste livro, aprofundar o debate sobre dramaturgia do corpo na Performance Negra.

Por fim, embora as discussões acerca do projeto *Águas de Menino* enfatizem aspectos relacionados à educação, consideramos que trata-se de uma experiência pertinente a ser abordada nesta publicação pelo fato de suas ações serem consubstanciadas por concepções aqui sistematizadas e, ao mesmo tempo, ser plataforma para teorizações, já que trata-se de um laboratório de prática e de investigação.

É importante mencionar que este é um trabalho que contou com o apoio do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC), no qual nos encontramos inseridas, juntamente com a professora Marlini

Dorneles de Lima, que assina o prefácio deste livro e a quem agradecemos o afeto e a parceria. Do NuPICC, além das colaborações indiretas por meio de debates, rodas de conversas e apoio moral, contamos diretamente com a colaboração de Wellington Campos, bolsista de apoio técnico e de Jordana Dolores, que com um olhar atento se dedicou ao árduo trabalho de assessoria técnica.

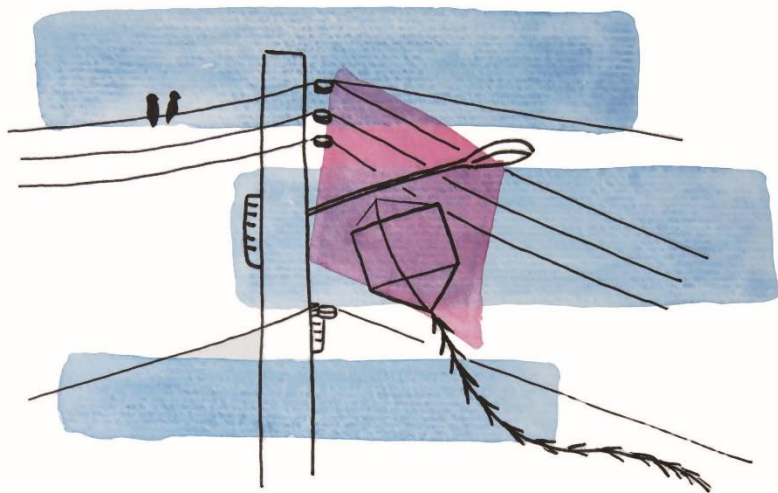
Integram também, este livro, desenhos cuidadosamente feitos à mão, com a técnica de aquarela, pela capoeirista Erika Kogui. Essas ilustrações manifestam tanto o talento da artista como as ideias âncoras deste livro: identidades e performances negras, corpo, dança, Capoeira Angola, ancestralidade e processos de compartilhamentos de saberes.

Por fim, agradecemos ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e à Universidade Federal de Goiás (UFG) que, no âmbito da pesquisa acadêmica, possibilitaram o desenvolvimento deste trabalho com as devidas estruturas e o necessário suporte que a construção de conhecimento exige para contribuir de maneira efetiva e contundente com a ciência, a arte e a educação. Assim, damos início ao jogo de ideias neste livro-roda.



Referências

- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Portugal: DIFEL – Difusão Editorial, 2002.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo: Anpocs, p. 223-244, 1984.
- LIGIÉRO, Zeca. *Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. Performance do Tempo Espiral. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Marcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002. p. 69-92.
- SCHECHNER, Richard. O que é Performance. Tradução de Dandara. *O Percevejo*, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2002.
- SODRÉ, Muniz. *Santugri: histórias de mandinga e capoeiragem*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.



2

**“Vamos devagar... que a gente está com pressa”,
como diz meu mestre**

Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)

O ensaio que desenvolverei nas páginas a seguir não se molda nas fórmulas convencionalmente prescritas para trabalhos acadêmicos e/ou contribuições científicas. Nem está o autor deste interessado no exercício de qualquer tipo de ginástica teórica, imparcial e descomprometida. Não posso e não me interessa transcender a mim mesmo, como habitualmente os cientistas sociais declaram supostamente fazer em relação às suas investigações. Quanto a mim, considero-me parte da matéria investigada. Somente da minha própria experiência e situação no grupo étnico-cultural a que pertenço, interagindo no contexto global da sociedade brasileira, é que posso surpreender a realidade que condiciona o meu ser e o define (NASCIMENTO, 1978, p. 41).

Com postura semelhante a de Abdias do Nascimento, exposta na citação acima, começo este ensaio, assumindo-me como parte do processo investigado, a saber, a Performance Negra e a dramaturgia do corpo na Capoeira Angola.

De 1978, quando o reconhecido militante, artista e intelectual negro Abdias do Nascimento (1978), publicou o livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*, até esse estranho início da década de 2020, os postulados acadêmicos já se expandiram exponencialmente nas Ciências Humanas, no que diz respeito a duvidar da pretensa neutralidade. Na esteira dessa realidade, coloco-me aqui, a partir do meu lugar de fala, analisando o fenômeno da Capoeira Angola como mulher, negra e angoleira. Com isso, considero que, ao revisitar becos e vielas que me levaram à construção de uma identidade angoleira, posso contribuir para a reflexão sobre algumas questões relativas a tal manifestação, que aqui abordo em sua qualidade de Performance Cultural. O que significa analisá-la a partir da percepção de sua constituição no imbricamento de questões relativas à memória, identidade e movimento (ação).

Mas afinal, quem sou eu na Capoeira Angola para contar a minha história? “Sou discípulo que aprende, meu mestre me dá lição”, ou melhor, sou discipula que aprende, meus mestres e mestras me dão lição. Com esse postulado corrente no cancionário popular e na sabedoria da capoeira, quero dizer aqui que: mais importante do que “quem sou eu” é a relação de aprendizado na qual tenho estado imersa ao longo de alguns anos de experiência e contato com a capoeira e que, posta em foco, podem conduzir a algumas reflexões sobre o fenômeno cultural da Capoeira Angola.

Ao considerar a experiência como um lugar legítimo de construção de conhecimento e plataforma de saber, pretendo, ao olhar para minha própria trajetória, trazer à tona reflexões sobre temas nela implicados e que podem colaborar tanto para os Estudos da Performance, como para os estudos da capoeira.

Dito isso e já tendo me apresentado como uma aprendiz de capoeira, gostaria de chamar a atenção para alguns aspectos introdutórios. Embora esse ensaio não pretenda tratar diretamente da problemática do racismo ou do machismo, minha condição de mulher preta me coloca em um ponto de observação e análise que me instiga a lutar politicamente contra essas opressões.

Assim, assumir meu lugar de fala implica em reconhecer a invisibilidade histórica da mulher negra como categoria sociopolítica e denunciar esse apagamento (Ribeiro, 2017) sendo, estando, dançando, gingando, pensando, escrevendo e colocando a cara preta ao sol, como diria Lélia Gonzalez (1984), em um bom “pretuguês”.

E por falar em Lélia Gonzalez, é igualmente importante a percepção de que além de “quem fala” e “do que se fala”, o “como se fala” pode ser algo constitutivo de “um lugar de fala”. Lendo Lélia, Djamilá Ribeiro afirma:

Importante ressaltar o quanto é fundamental para muitas feministas negras e latinas a reflexão de como a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder, uma vez que exclui indivíduos que foram apartados das oportunidades de um sistema educacional justo. A linguagem, a depender da forma como é utilizada, pode ser uma barreira ao entendimento e criar mais espaços de poder em vez de compartilhamento, além de ser um – entre tantos outros – impeditivo para uma educação transgressora (RIBEIRO, 2017, p. 26).

Sobre a questão da linguagem, desde a publicação de minha tese de doutorado em 2010, tenho recorrido à narrativa e à fabulação como recursos metodológicos para falar de um campo vivido. A narrativa é aqui compreendida como um recurso próprio das tradições populares, como por exemplo da capoeira, para a transmissão de conhecimentos por meio da oralidade. Por seu turno, a noção de campo vivido diz respeito às experiências de pesquisa que, embora contenham um recorte cultural específico, são pautadas nas vivências, compartilhamentos e atravessamentos estéticos e interpessoais neste determinado campo (SILVA; LIMA, 2014).

Na referida tese de doutorado utilizo a narrativa semificcional como estratégia para relatar de forma sensível as vivências em campo, partindo de uma cosmopercepção¹ própria do contexto da Capoeira Angola e dos Sambas de Umbigada (ou ao menos de uma interpretação destes) com vistas aos processos de criação artística.

Embora neste ensaio não estejam em pauta os processos de criação artística, recorro mais uma vez à narrativa como uma possibilidade de construção de entendimento, de forma simbólica e imagética, logo performativa. Isso para dizer que essa metodologia de escrita acadêmica tanto faz parte do meu lugar de fala, como é uma alternativa que pode ser lida e compreendida, talvez até de forma empática, por minhas colegas da

¹ Termo utilizado pela epistemóloga feminista nigeriana, Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2016).

universidade, por minhas alunas, como também por minha mãe, irmãs e minhas camaradas da capoeiragem.

Contar uma história, comprometida com a realidade, fatos e a cosmopercepção vigente na Capoeira Angola acompanhada de fabulações, isto é, por intermédio de personagens e situações emblemáticas do campo, mas que não são reais, sempre me pareceu uma alternativa para não correr o risco egocêntrico de uma autobiografia, bem como, os riscos éticos de revelar a identidade de interlocutores que fazem parte da minha vida, sobretudo considerando a capoeira um ambiente eivado de polêmicas e disputas de narrativas.

Foi assim que surgiu Seu Firmino, um preto velho que, em minha tese de doutorado, figurou a representatividade de um mestre na capoeira. Seu Firmino sintetizou em um único ser a personalidade de alguns mestres que tive a oportunidade de conviver durante a pesquisa de doutorado. Nessa história, apareço camuflada tanto na neta curiosa do velho, quanto no homem branco acadêmico que se torna o seu principal discípulo. Embora nunca tenha convivido com meu avô e nem seja homem, branco e estudante da USP, essas duas figuras representam tanto meu trajeto da periferia à universidade, como meus confrontos, conflitos e entendimentos sobre raça, classe e gênero.

A despeito de estar convencida acerca da pertinência da narrativa semificcional para trabalhos acadêmicos no campo dos Estudos da Performance e/ou das Artes da Cena, neste momento encaro o risco do relato autobiográfico com a intenção de fazer o registro histórico dessa experiência. Porém, essa experiência, por mais que seja minha, não é somente minha, já que a capoeira é um fenômeno cultural coletivo. Assim, ao falar a partir de mim, tenho a expectativa de falar de inúmeras pessoas com quem tenho vivido a capoeira.

Ainda sobre a questão metodológica deste ensaio, é importante mencionar que embora os dados e fatos aqui mencionados tenham sido coletados sobretudo a partir da memória e de registros pessoais, não pretendo apontá-los como fontes históricas irrevogáveis e nem verdades incontestáveis. Assim, o recorte temporal desse ensaio é de 1994 a 2020. Incluindo neste período o percurso com a capoeira antes de chegar à Capoeira Angola, e também o de aproximação e discernimento acerca das particularidades das escolas do Mestre João Grande e do Mestre João Pequeno, ambos discípulos de Mestre Pastinha.

Com esse alargado recorte temporal pretendo refletir sobre a construção da identidade angoleira em termos sociais, políticos, mas sobretudo estéticos, para pensar identidades negras em movimento. Esse período de 26 anos de prática com a capoeira veio acompanhado de referenciais teóricos importantes sobre o assunto, já que a capoeira foi também tema de meus estudos de mestrado, de doutorado e de pós-doutorado.

Por fim, esclareço que quando utilizo a palavra capoeira de forma simples e sem letra maiúscula estou me referindo a capoeira de maneira geral, incluindo todas as vertentes de capoeira, da angola à regional, da contemporânea à “capoeira de Jesus”², sem focar particularidades. Todavia, quando me refiro à Capoeira Angola, trata-se de um recorte histórico, identitário e estético específico que é justamente o que me proponho a discutir neste ensaio.

* * *

Já ouvi de alguns mestres que a gente não escolhe a capoeira, que é a capoeira que escolhe a gente. Ou ainda, que a capoeira está para todo mundo, mas nem todo mundo está para a capoeira. É curioso que os dois

² Movimento de apropriação cultural da capoeira realizado por igrejas neopentecostais.

enunciados podem parecer que se opõem, mas, a meu ver, são complementares. Ambos atribuem à capoeira um poder, uma vontade própria, mas o primeiro enunciado a concebe como algo que antecede a ação ou vontade de seus fazedores e fazedoras, enquanto o segundo aponta a necessidade de um engajamento pela e para a capoeira, ou seja, uma ação comprometida.

Mas afinal, eu escolhi a capoeira (decidi estar para ela) ou ela me escolheu? É a partir desta questão paradoxal que inicio a minha digressão pela minha trajetória com a capoeira.

Não posso afirmar que a capoeira me escolheu, pois em um contexto onde o valor é atribuído às pessoas a partir de hierarquias e popularidade, isso seria atribuir demasiada importância à minha pessoa. Faço questão de não esquecer que a capoeira já existia há muito tempo antes de mim e que, certamente, continuará existindo independente de mim. Mas fato é, que a capoeira se materializa no agir de suas fazedoras e seus fazedores e que é um fazer coletivo. Todavia, se não posso afirmar que a capoeira me escolheu, posso com toda a certeza afirmar que ela me acolheu, me afetou e, ainda, me empoderou.

Meu encontro efetivo com a capoeira, isto é, quando comecei a praticá-la sistematicamente, se deu após alguns importantes despertares de consciência. O primeiro que quero destacar diz respeito à negritude, quero dizer, não apenas a conscientização de minha condição de pessoa negra, mas também uma tomada de consciência crítica sobre a experiência com o racismo e, com o que podemos chamar de orgulho negro.

Como pessoa negra de pele retinta, nunca tive dúvidas acerca da minha não branquitude e isso aparece, ainda na infância, como uma anormalidade, sobretudo nos xingamentos de coleguinhas da escola e da rua: “Neginha da favela”, “boneca de pinche”, “nêga do cabelo duro”, “macaca”, “macumbeira” e “neguinha feia” para citar os mais recorrentes.

Embora esses xingamentos fizessem parte de um cotidiano, acho que vale a pena narrar um episódio específico e marcante. Um dia, em uma escola municipal de educação infantil, no ano de 1986, um grupo de meninas conversava com euforia sobre quais meninos elas achavam mais bonitos e que gostavam. Eu, sem pestanejar, indiquei um garoto loirinho e levado que sempre encontrava na hora do intervalo. Para minha surpresa, na hora do recreio o menino surge do alto de um escorregador de concreto me tacando pedras e proferindo os tais xingamentos. Sim, ele ficou sabendo que eu gostava dele e ficou enfurecido. Os xingamentos e as pedras pareciam ter a mesma textura. Felizmente, situações como essa, enfrentadas não só por mim, mas também pelas minhas irmãs, eram ressignificadas quando chegávamos em casa e relatávamos o ocorrido. Nossa mãe, sempre muito firme, nos ensinava a dizer: “sou negra sim, com muito orgulho!”

Embora, até então, fôssemos uma família com acesso restrito à educação e alheia a movimentos políticos, uma concepção de orgulho negro já se aplicava entre nós. Não apenas nessa orientação por parte de minha mãe e no impulso de meu pai de ir resolver a questão pessoalmente, vociferando em favor da nossa dignidade, mas, também, com a nossa relação com a cultura negra. Ouvir meu pai em um domingo de manhã, cantando entusiasmado clássicos de cantores e cantoras negros/as como Almir Guineto, Jovelina Pérola Negra, Leci Brandão, Roberto Ribeiro, Branca de Neve... e ainda ter a oportunidade de folhear as capas dos LP's, parecia construir um sentido positivo de ser negra. A essa memória adiciono ainda os toques de umbanda da casa de minha avó materna, que já faziam o tambor soar em meu coração, despertando-me para o que hoje reconheço como ancestralidade africana.

Mas foi somente nos anos 1990 que a questão do racismo pode ser melhor racionalizada, a partir de nosso contato (meu e de minha irmã

mais velha) com o movimento Hip Hop, que além de um novo jeito de se vestir e de dançar, trouxe também uma nova sociabilidade, outra possibilidade de apropriação do espaço da cidade para além de nossa rua e bairro e, ainda, o acesso a discursos forjados no interior do movimento negro.

Aqui, vale a pena comentar que sou uma artista da dança e que essa escolha pelo corpo e pelo movimento poético se deu também logo na infância, muito permeada por esses ambientes culturais já citados, além de outras experiências. Assim, o movimento Hip Hop, por sua riqueza estética e complexidade na dança, foi algo que me absorveu rapidamente, embora por pouco tempo. Foi nesse contexto que descobri que os xingamentos dirigidos a mim e as minhas irmãs, em situações de brigas, mas também de brincadeiras não menos cruéis, eram apenas uma ponta do *iceberg* chamado racismo e da herança colonial/escravocrata do Brasil.

Minha irmã mais velha, Luciana, que me arrastava para esse novo contexto cultural, apesar de minha pouca idade, transformando-me em uma mascotinha da turma, fez parte, em um dado momento, de um grupo de rap chamado “As irmãs do Rap”, onde dançava e fazia *backing vocal*. Na levada do Hip Hop, minha irmã e um grupo de amigas recorreram à capoeira como uma estratégia de treinamento corporal para melhorar o desempenho na dança de rua, com ênfase sobretudo nos movimentos acrobáticos. Acho que essa foi a primeira vez que ouvi falar sobre capoeira. Dois anos depois, em 1994, começo a praticá-la em uma academia de ginástica do bairro.

Com isso posso dizer que meu interesse pela capoeira tanto teve a ver com um desejo pela dança, como com um movimento consciente de aproximação de manifestações culturais que afirmassem positivamente a minha negritude. Assim como o pagode que meu pai ouvia e tocava, os

tambores do terreiro de umbanda de minha avó, o *bit* do rap soou em meu coração e, logo em seguida, a batida do berimbau também, de um jeito que parecia me fortalecer e me preparar para enfrentar o racismo nosso de cada dia.

Começo então a praticar capoeira numa academia do bairro Rio Pequeno, com um professor³ que iniciava o trabalho na região. Foi com esse professor que soube da existência da Capoeira Angola e da Capoeira Regional, pois ele fazia demonstrações dessas duas vertentes. Um certo dia ele comentou que achava que eu levava jeito para ser angoleira. Eu não fazia a menor ideia do que isso significava, mas lembro que tomei como elogio e me envaideci. Lembro que, sempre que podia, pedia para o professor “passar angola”, o que ali dizia respeito a um jogo mais baixo e lento. De fato, esse costuma ser o mais rápido estereótipo da Capoeira Angola, que só mais tarde pude compreender em sua maior complexidade.

No ano seguinte iniciei o ensino médio em uma escola distante do bairro, mudando totalmente a minha rotina, o que me fez interromper as aulas de capoeira. Esse foi também o momento que finalmente me encontro com a dança (dança afro e danças populares) em que vivi uma efervescente cena cultural paulistana que se apropriava de diferentes manifestações populares de todo o país, tais como o Jongo, o Bumba Meu Boi, o Tambor de Crioula, o Samba de Roda, o Maracatu, o Batuque de Umbigada, para citar as mais frequentes. Em meio a tudo isso, fiquei alguns anos em uma andança errante por diferentes grupos de capoeira procurando encontrar minha “identidade”. É estranho tratar identidade como algo externo a si, mas aqui destaco a palavra entre aspas, porque diz respeito à fala de um mestre que me instigou bastante. Um dia, visitando

³ Mestre Paulão participou do movimento cultural da capoeira na cidade de São Paulo contracenando com capoeiristas como Mestre Miguel do Grupo Cativoiro e Mestre Cavaco do Grupo Negaça Capoeira Angola. Mestre Paulão, que faleceu durante o período de escrita deste livro, no dia 23 de abril de 2021, foi líder do grupo Quilombolas de Luz.

Mestre Alcides⁴ (SP), depois de uma roda ele me disse: “você joga bem, mas está sem identidade de jogo”. O mestre não sabia, imagino eu, que eu já havia passado por duas escolas de capoeira e que naquele exato momento não estava vinculada a nenhuma, apenas fazendo a primeira aula gratuita em vários lugares, mas leu isso no meu corpo e no meu jogo, em sua sabedoria de mestre. Até aquele momento eu nunca tinha pensado mais profundamente na ideia de identidade, ou estilo de jogo, embora já soubesse da existência das duas vertentes de capoeira, Angola e Regional.

O fato de estar, naquele momento, sem um lugar específico para praticar a capoeira, tinha a ver com a circunstância de ter acabado de me desvincular de um segundo grupo e estar com a atenção voltada para estudar e passar no vestibular, almejando a ousadia de estudar em uma universidade pública, o que seria algo inédito na minha família até o momento. Mas as palavras do Mestre Alcides ficaram ressoado na minha cabeça e se misturavam com a voz do meu primeiro professor que me disse que eu levava jeito para ser angoleira. Foi naquele mesmo ano de 1997, que tive meu primeiro contato visual com a Capoeira Angola, em uma festa de Bumba meu Boi, no Morro do Querosene, em São Paulo. Eis que, finalmente, encontro a tal Capoeira Angola, algo que eu havia tanto procurado! Lembro-me que, a despeito do contexto festivo e sonoro, aquele finzinho de roda me capturou como se fosse a única coisa que estivesse acontecendo naquele momento. Quando a roda se desfez, uma mulher, com um berimbau à mão, dava informações e me atendeu gentilmente, comentando sobre seu trabalho com Capoeira Angola. Aquela era a já conhecida em São Paulo, Mestra Janja, pessoa com quem eu

⁴ Alcides de Lima nasceu em 1947, na cidade de Santa Rita da Estrela, em Minas Gerais. Iniciou sua trajetória na Capoeira em 1969, na USP, com o Mestre Eli Pimenta. É conhecido como Mestre de Capoeira e Griô da Tradição Oral pelo Projeto Ação Griô. Fundou em 1988 o Centro de Estudos e Aplicação da Capoeira (CEACA). Atua como coordenador do Ponto de Cultura Amorim Lima/CEACA e do Projeto “Expresse-se com consciência – Faça capoeira”. Disponível em: <https://capoeiraceaca.wordpress.com/mestres/mestre-alcides-de-lima/>. Acesso em: 09 abr. 2021.

cruzaria mais à frente nesta história e que me ajudou a refletir sobre as relações de gênero na capoeira.

Mas aquele ainda não era o momento de imergir na Capoeira Angola. O vestibular se aproximava e eu tinha que intensificar os estudos. O esforço valeu à pena e, em 1998, eu ingresso no curso de Dança da Universidade Estadual de Campinas, no interior de São Paulo, para onde me mudei.

Ao chegar em Campinas, ouvi falar que havia pelas redondezas um mestre de Capoeira Angola, chamado Jogo de Dentro. Cheguei a assistir uma apresentação do seu grupo na universidade, mas, como ainda estava me adaptando à nova vida, passo a praticar capoeira com um mestre que dava aula no mesmo prédio onde eu estudava. Tratava-se do Mestre Jhaça⁵, do grupo Semente de Esperança, com quem me iniciei como educadora em um projeto social que ele coordenava na periferia de Campinas. No final deste ano de 1998, utilizo algumas economias e com a minha irmã mais nova, hoje também capoeirista, vou para Salvador – BA, embebecida no interesse pela capoeira, mas também pelo envolvimento com a Dança Afro, muito expoente na capital baiana.

Na terra de Jorge Amado e de Mãe Menininha, figuras cultivadas no meu imaginário sobre cultura afro-baiana começaram a se materializar. A começar por Moa do Katendê⁶ e Jorge Watusi⁷, que saltaram em minha frente diretamente saídos do livro *Carnaval Ijexá*, de Antônio Risério (1981).

⁵ Jacinto Rodrigues, conhecido como Mestre Jhaça, trabalhou como servidor Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), a partir 1972. Entre 1999 e 2013 trabalhou no Departamento de Artes Cênicas, da mesma universidade, onde ofereceu curso de extensão de capoeira. Na década de 1980, fundou na região dos DICs – Distrito Industrial de Campinas, o Grupo Cultural Semente de Esperança, em que abordava Capoeira e as Danças Populares Brasileiras. Disponível em: <https://www.grupopindorama.com/jaca>. Acesso em: 09 abr. 2021.

⁶ Romualdo Rosário da Costa, Mestre Moa do Katendê, nasceu em Salvador, em 29/10/1954 e veio a falecer em 08/10/2018. Foi um reconhecido compositor, percussionista, artesão e mestre de Capoeira Angola, discípulo de Mestre Bobó (Milton Santos).

⁷ Artista (dançarino e performer) soteropolitano que participou do movimento de ocupação do Forte Santo Antônio na década de 1980.

Mestre Curió⁸, Mestre Lua Rasta⁹, Mestre Bigodinho¹⁰, Mestre Boca Rica¹¹... Mas também lugares como a Baixa do Sapateiro, a Praia de Amaralina, Itapuã, Abaeté, Rio Vermelho, Pelourinho, Mercado Modelo... Movimentos como Ilê Aiyê, Malê Debalê, Korin Efan¹². Pessoas, lugares e movimentos que já faziam parte do meu imaginário sobre capoeira e cultura afro-baiana tornaram-se reais. Nesta viagem, finalmente, tenho a oportunidade de iniciar a prática da Capoeira Angola, no Centro Esportivo de Capoeira Angola, de Mestre João Pequeno de Pastinha, no Forte Santo Antônio.

Chegamos agora em um importante ponto desta narrativa, tendo em vista o meu interesse em discutir as particularidades estéticas de duas escolas da Capoeira Angola. Sendo uma delas a escola do Mestre João Pequeno de Pastinha e a outra a do Mestre João Grande, ambos discípulos de Mestre Pastinha, um importante ícone da história da Capoeira Angola. O que chamo aqui de particularidade estética também pode ser entendido como “performance de jogo”, como discutiremos mais adiante. Todavia, trata-se daquilo que apontou Mestre Alcides, sobre identidade de jogo e que, ao meu ver, implica na dramaturgia do corpo na capoeira.

Chego à escola do Mestre João Pequeno de um jeito bastante curioso. Estava eu e minha irmã no meio do Terreiro de Jesus tentando entender no mapa ali instalado onde estávamos e para que rumo precisaríamos ir para chegar no Forte Santo Antônio Além do Carmo. Como um duende,

⁸ Jaime Martins dos Santos, Mestre Curió, discípulo de Mestre Pastinha, nasceu em 23/01/1937 em Candeias - BA. Iniciou na prática da capoeira ainda criança e fundou, em 1982, a Escola de Capoeira Angola Irmãos Gêmeos, em Salvador - BA.

⁹ Gilson Fernandes, o Mestre Lua Rasta, nasceu 28/07/1950 em Macaúbas, Salvador - BA. É um importante representante da Capoeira Angola de rua em Salvador. Atua também como músico e artesão.

¹⁰ Reinaldo Santana, Mestre Bigodinho, nasceu Conceição da Feira, em 13/09/1933 e veio a falecer em 05/04/2011. Foi criado na comunidade quilombola de Acupe no município de Santo Amaro da Purificação. Iniciou a prática de capoeira em 1950, tendo como principal referência o Mestre Waldemar.

¹¹ Manoel Silva, Mestre Boca Rica, nasceu em Maragogipe, no Recôncavo Baiano, em 26/11/1936. Foi discípulo de Mestre Pastinha e em 1970 fundou a Escola de Capoeira Angola da Bahia que segue em atividade até os dias atuais.

¹² Ilê Aiyê, Malê Debalê e Korin Efan, fundados respectivamente nos anos 1974, 1979 e 1988, os dois primeiros são reconhecidos blocos afros e o terceiro um bloco de Afoxé. Todos são importantes representantes da cultura negra na cidade de Salvador - BA, sobretudo no carnaval.

aparece atrás da gente um *dread-locks* que nos apontou o óbvio no mapa: “Você está aqui!” Um tanto quanto sem graça dissemos a ele que queríamos ir ao Forte Santo Antônio e coincidentemente o rapaz estava indo para lá. O acompanhamos na caminhada pelo Pelourinho abaixo, ladeira do Além Carmo acima e chegamos no Forte Santo Antônio em dia de roda. Esse rapaz praticava capoeira no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, grupo que hoje faço parte.

A casa estava cheia, mal conseguimos entrar. Da porta mesmo fui absorvida por um jogo. Um dos jogadores era o Louva-Deus¹³. O rapaz que nos levou explicou que ele tinha aquele nome porque fazia com as mãos um movimento muito semelhante ao do inseto que tem esse mesmo nome. O jogo me capturou justamente pela gestualidade que naquele momento me pareceu incomum, considerando o que eu já havia visto de capoeira.

Vale a pena mencionar aqui, que aquele era o meu primeiro ano de graduação em Dança, e como eu estava em meio a um processo de redimensionamento da concepção das ideias sobre movimento, corpo e dança, o movimento acabava de se revelar para mim como um pensamento do corpo. E corpo, por sua vez, como algo constituído de um emaranhado de fios da cultura. No que diz respeito à dança, dois aspectos são importantes: 1) o de compreendê-la não apenas em sua dimensão objetiva, isto é, em sua fisicalidade de corpo em movimento, mas em sua potência comunicadora, de linguagem estética que cria sentidos. Sentidos esses que podem ser significados ou apenas sentidos (de sentir); 2) a compreensão de que dançar pode ser algo além da reprodução de modelos, do repetir passos, isto é, códigos fechados de movimento corporal, com forma determinada por certo padrão estético-cultural.

¹³ Antônio Lázaro Alves dos Santos, Mestre Louva-Deus, nasceu em 17/06/1967 na cidade de Salvador – BA e iniciou a prática da capoeira no Centro Esportivo de Capoeira Angola de Mestre João Pequeno em 1984. Atualmente responsável pelo Grupo Angoleiros no Novo Tempo, em Presidente Prudente – SP.

No meu caso, isso significou não me movimentar apenas repetindo o que o professor ou coreógrafo estavam me pedindo, mas de construir o movimento no meu corpo a partir de uma consciência sobre meu próprio corpo, alcançando determinada forma, ou não, isto é, podendo utilizar essa consciência para formas pré-determinadas (modelos oferecidos) mas, também, para investigar e anunciar meu próprio movimento, no tempo e no espaço.

Lembro-me que isso foi tema do “teste de aptidão” necessário para o ingresso no curso de Dança da Unicamp. Aqui me dá vontade de esbravejar contra essa ideia de aptidão e como isso pode favorecer escandalosamente pessoas com privilégios socioeconômicos, mas não entrarei nessa discussão para não perder o fio da meada. O fato foi que, no dito teste, me pediram para improvisar determinados temas e foi muito curioso como eu não conseguia fazer mais nada a não ser repetir determinados passos que eu tinha aprendido na Dança Afro, ainda assim, me sentindo bastante perdida e insegura. Bem, somando isso a meu fracasso no teste-aula de dança clássica, o resultado não foi outro, uma das piores notas, o suficiente apenas para não ser desclassificada. Mesmo assim, eu passei e tiveram que me aturar, porque eu dei trabalho com a minha consciência e identidade periféricas. E foi justamente isso que me conduziu a estudar o movimento Hip Hop em dois projetos de iniciação científica com bolsa do CNPq e engatar a graduação em um mestrado, no ano de 2002, discutindo as relações entre Hip Hop e capoeira e suas reverberações em um processo de criação em dança.

Pensando bem, talvez entre meus 18 e 19 anos, eu ainda não formulasse as coisas exatamente assim, mas a desconfiança da existência de um algo a mais, que hoje consigo conceituar, já estava presente e quando vi aquele jogo, naquele momento de minha vida, intui que o que estava acontecendo naquele aqui-e-agora daquela roda, era resultado de

um processo histórico-cultural que vinculava aquela roda à ancestralidade africana e que, do ponto de vista estético, me parecia genial, porque se tratava de uma dança, fruto de uma consciência que não era apenas corporal, mas também cultural. Olha só: uma “consciência cultural”!

Talvez fosse essa “consciência cultural” o que fazia aqueles corpos expandirem-se naquele espaço-tempo a partir do jogo. Fiquei encantada e, sim, acho que a ideia de encantamento é um conceito adequado para essa experiência de arrebatamento que a cultura de matriz africana mobiliza em tantas pessoas que com ela se identificam. O meu encantamento diz respeito a uma compreensão do quão simbólico é se anunciar no mundo a partir do seu próprio movimento, fazer isso na relação com o outro (jogo/roda) e, ainda, atado a uma rede de significados tecida por africanidades brasileiras me pareceu muito potente, no sentido de ser insurgente.

Assim, começar a praticar Capoeira Angola ali, naquele momento, foi encontrar um outro caminho para a construção de minha autonomia de movimento, por trilhas que eu me identificava mais, porque parecia que me pertenciam, que eu já conhecia.

Ao final daquela enigmática roda, o próprio Louva-Deus me informou, ainda suado e ofegante pelo esforço despendido no jogo, acerca dos horários de treinos e os respectivos valores.

Antes de dar continuidade à narrativa, nessa perspectiva pessoal, faço uma interrupção para trazer alguns dados e informações sobre Mestre João Pequeno, já que chegamos à porta de sua casa.

Mestre João Pequeno de Pastinha: “o velho capoeirista”

Quando, lá em Mata de São João, quem me deu o primeiro treino, ele chamava Juvêncio, era Juvêncio, me deu o primeiro treino. Depois eu ajuntá lá com os meninos que sabiam capoeira também e ia brincar capoeira. Quando cheguei

em Salvador já tinha já um misto de capoeira. Na obra que eu trabalhava, eu trabalhava de servente de pedreiro, tinha um cara lá chamava Cândido, que trabalhava na maceira mais eu, e ele tomava umas pinga depois ficava cantando, batia palma, sapateava e dava pulo de capoeira. Quando foi uma vez num pulo daquele que ele foi dá, eu entrei pra dar uma cabeçada e recebi uma joelhada por aqui (risadas). Aí ele veio me abraçou e disse ‘num se importe não, vou lhe botar na roda de capoeira’. E Barbosa era amigo dele. Aí ele falou com Barbosa pra me ensiná capoeira. Naquele tempo não tinha academia, num tinha nada, as rodas de capoeira era na rua. E Barbosa me levava pra roda de Cobrinha Verde no Chame-Chame. (Depoimento de Mestre João Pequeno, 2000)

João Pereira dos Santos (João Pequeno) era filho de Maria Clemença de Jesus e de Maximiliano Pereira dos Santos e nasceu na cidade de Araci/BA, no dia 27 de dezembro de 1917. Embora tenha tido outras experiências com capoeira, em vida sempre se reconheceu como discípulo de Mestre Pastinha, assim como Mestre João Grande. Mestre Pastinha, por sua vez, em alguns relatos destaca os dois como seus principais discípulos, chamando a atenção para o potencial de ambos para a continuidade do seu legado.

João foi chamado de Pequeno pelo próprio Pastinha, por ser menor do que o outro João, o Grande. Começou a aprender capoeira na década de 30 do século XX, com Juvêncio, tendo passado também pelas mãos de Barbosa, antes de chegar à casa de seu Pastinha e rapidamente tornar-se seu *treinel*, isto é, ser reconhecido pelo mestre para “puxar os treinos”.

Chegando lá eu me registrei, não era academia, era uma sociedade: o Centro Esportivo de Capoeira Angola que o Mestre Pastinha recebeu das mãos de um guarda civil chamado Amorzinho, no Gingibirra um bairro lá no Largo do Tanque. [...] Eu me registrei lá como aluno e não deixei mais o Mestre Pastinha [...] Quando eu cheguei na capoeira dele, ele me deu logo o cargo de *treinel*. [...] Na época que ele já não podia mais jogar capoeira, em 1967 para 1968, ele dizia:

João, você toma conta disto, porque eu vou morrer, mas eu morro somente o corpo e em espírito eu vivo, enquanto houver capoeira meu nome não desaparecerá. (Depoimento de Mestre João Pequeno, in ALVES, 2017, p. 38)

No final da década de 1960, João participou do filme *Dança de Guerra* (1968), com pesquisa e direção de Jair Moura, em que um jogo seu com o seu parceiro João Grande se tornaria emblemático na Capoeira Angola. É no início dos anos 1980 que estabelece seu trabalho no Forte Santo Antônio, que posteriormente se tornaria o “Forte da Capoeira”, onde quatro décadas depois a semente plantada por João Pequeno continua a ser regada por sua neta Nani de João Pequeno¹⁴ e alguns de seus discípulos, dos quais cito Aranha, Zoinho e Jurandir (filho de João Grande).

No filme *Dança da Guerra*, João Pequeno fez parte de uma cena de capoeira em que contracenava com reconhecidos mestres, entre eles o já citado João Grande, sendo um nome conhecido e respeitado em todo o contexto da capoeira, principalmente da Capoeira Angola.

O Mestre João Pequeno morreu no dia 09 de dezembro de 2011, na Bahia, no mesmo estado e no mesmo mês em que nasceu. Chama a atenção em sua trajetória o fato de ele ter ficado na Bahia e não ter alçado maiores voos, a exemplo de Mestre João Grande e outros mestres que partiram para outros estados, ou mesmo países, em busca de maior reconhecimento e sucesso financeiro. Antes de se dedicar exclusivamente ao ofício de Mestre de capoeira, trabalhou como chamador de boi, cobrador de bondes, feirante, carvoeiro, mas principalmente como pedreiro e, posteriormente, como mestre de obras.

¹⁴ Cristiane Santos Miranda nasceu em 02/06/1983 na cidade de Salvador/BA. Começou a praticar capoeira na década de noventa na casa de seu avô, Mestre João Pequeno, que a estimulou a dar aulas de Capoeira Angola a partir de 2007. Em 2018 foi reconhecida como Mestra por Mestre Ciro e um coletivo de mestres.

Retomando a narrativa no caminho da Angola

Quando cheguei ao Forte, naquele dia de roda, João Pequeno estava lá, sentado em sua cadeira cativa com uma baqueta¹⁵ (ou vaqueta) na mão, comandando a roda. Parecia um homem satisfeito e sereno. Me chamou a atenção o fato de a bateria (conjunto de instrumentos empunhados por seus tocadores) e a roda como um todo (conjunto da bateria somado com outros jogadores) não acontecer com as pessoas em círculo em pé e sim com todos sentados em bancos, transformando a roda em algo mais quadrangular.

Aquela roda, cheia de jogadores e com muitos turistas apreciando, tinha uma atmosfera de seriedade grande. Embora dela borbulhassem, vez ou outra, risos e “molecagens”, a maior tônica, sem dúvida, era a de seriedade. Da direita para a esquerda estavam dispostos três berimbau – o gunga, de som mais grave e cabaça maior; o médio, com a cabaça mediana e o viola, mais estridente e com a cabeça pequena. Um pandeiro, um agogô, um reco-reco e o atabaque na extrema esquerda. O ritmo era lento e mantinha o mesmo andamento a maior parte do tempo. Ali, os jogos seguiam, de fato, a cadência da música, embora com variações de tempo necessárias para a execução de defesas e contra-ataques. Em termos de espaço, os corpos estavam quase sempre colados ao chão e se movimentavam com tanta leveza que me lembro ter ficado muito surpresa no primeiro dia de treino ao perceber que fazer uma negativa não era tão fácil como os jogadores haviam me passado a impressão, tamanho o controle técnico.

Embora esteja descrevendo aqui as minhas primeiras impressões acerca da Capoeira Angola praticada na casa de João Pequeno, é

¹⁵ A baqueta, também chamada de vaqueta ou vareta no contexto da capoeira, é uma fina haste de madeira utilizada para tocar o berimbau.

importante dizer que naquele momento essas características gerais, que talvez possam ser pensadas em termos de “normas estéticas” não me pareciam uma padronização homogeneizadora. Naquele janeiro de 1999, vi corporeidades muito diversas, mais do que estava acostumada a ver nas rodas da capoeira que praticava até então. Mas é bem interessante notar que, com o passar dos anos e com o meu engajamento na Capoeira Angola, eu fui aprendendo a distinguir no corpo e no jogo do capoeirista de qual escola ou linhagem ele pertence, sendo capaz até de fazer imitações estereotipadas como forma de brincadeira. Ou seja, fui percebendo paulatinamente os distintos estilos existentes no próprio interior da Capoeira Angola. É claro que a minha formação em Dança chama meu olhar para isso, todavia essa não é uma habilidade exclusiva. Os angoleiros e as angoleiras se conhecem e afirmam suas identidades ao reconhecer as alteridades, já que é comum no contexto global da capoeira que diferentes grupos se encontrem, seja em eventos abertos ou por meio de visitas às rodas. Atividade essa que faz parte tanto da formação do/a capoeirista, como de um jogo político que alimenta a cultura da Capoeira Angola.

Faz parte da cultura da Capoeira Angola a amizade, mas também as disputas e inimizades. As inimizades declaradas não se visitam, mas podem se encontrar em rodas de terceiros. Esses encontros podem ser pacíficos ou podem gerar tensões, mas essas tensões não são totalmente indesejadas, pois elas “apimentam” as rodas. E a Capoeira Angola é como comida baiana; é boa com bastante, ou pelo menos, com uma pitada de pimenta. Mesmo entre as amigáveis visitas têm pimenta, afinal a capoeira, como Mestre Pastinha já explicou certa vez, é “maliciosa”.

Por falar em Mestre Pastinha, talvez esse seja um bom momento para apresentar esse distinto senhor, mestre dos dois Joãos. Pastinha nasceu no dia 5 de abril de 1889, em Salvador/BA, e foi iniciado na capoeiragem por um negro de Angola, chamado Benedito, que se interessou em ajudá-lo a

aprender a se defender. Ao longo de sua vida, Pastinha trabalhou em diferentes funções, mas consagrou-se como mestre e defensor da capoeira, buscando enaltecer essa atividade como uma prática cultural herdada dos povos africanos. Pastinha chamou a atenção da sociedade baiana pela sua capacidade de propor um modelo organizacional e pedagógico e, também, um pensamento sobre capoeira, eternizado a partir de seus discípulos, mas, também, pelos seus emblemáticos manuscritos, pelas entrevistas e pelos depoimentos registrados. Pastinha morreu aos 92 anos, no dia 13 de novembro de 1981. Vicente Ferreira de Pastinha, seu nome de registro, tinha muita consciência de sua importância para o contexto da Capoeira Angola, tendo atuado como um importante líder, pacificador desta arte, condenando a violência, embora admitindo que a capoeira, a qualquer momento, poderia se transformar em uma luta perigosa.

Embora em seu discurso Pastinha utilizasse tanto a ideia de “esporte” como de “arte”, ele chamava a atenção mais para o aspecto de beleza, de sagacidade e de elevação do espírito, do que para os aspectos competitivos.

Além de João Grande e de João Pequeno, muitos outros capoeiristas passaram pelas mãos de Seu Pastinha, como também era chamado. Alguns deles criaram também suas próprias escolas, tais como Mestre Curió, Mestre Bola Sete¹⁶, Mestre Bigo¹⁷, para citar alguns que tive o prazer de conhecer e ver os jogos deles e de seus respectivos alunos. Nesta observação noto que, embora esses mestres tenham todos passado pelas mãos de Pastinha, a capoeira que eles jogam e ensinam são significativamente distintas entre si. O que me parece dizer respeito ao fato

¹⁶ José Luiz Oliveira Cruz, Mestre Bola Sete, nasceu em 31/05/1950. Iniciou a prática de capoeira em 1962 nas ruas de Salvador e em 1969 começou a treinar com o capoeirista Pessoa Bababá. Em 1968 ingressou na academia de Mestre Pastinha e em 1980 fundou sua própria academia, hoje chamada Centro de Cultura da Capoeira Tradicional Baiana (CRUZ, 2006).

¹⁷ Francisco Tomé dos Santos Filho, Mestre Bigo, ou ainda, Seu Francisco 45, baiano, nascido em 24/03/1946 na Ilha de Itaparica, foi discípulo de Mestre Pastinha. Em 1999 fundou a Academia de Capoeira Angola Ilê Axé, no Jardim Selma, bairro localizado na zona Sul da cidade de São Paulo. Atualmente o Ilê Axé desenvolve suas atividades na Vila Chabilândia – Guaianases, na periferia da zona Leste da mesma cidade.

dos alunos de Mestre Pastinha terem se dedicado mais à criação de padrões estéticos para a Capoeira Angola do que o próprio Pastinha, para quem era preciso “ensinar sem forçar a natureza da pessoa”. O grande mestre ainda dizia que “cada um é cada um e ninguém joga do meu jeito”¹⁸ parecendo estar aberto e interessado nas singularidades que podem surgir no jogo da capoeira.

Cumprir notar que os padrões estéticos específicos são bem marcados no jogo da Capoeira Angola na atualidade. O que significa dizer, que hoje em dia, em alguma medida, se minimizam singularidades para a admissão de padrões. É importante que se diga que esses padrões não anulam completamente as singularidades, mas dão mais ênfase a uma identidade de grupo, de escola ou de linhagem de capoeira.

Mas o que mudou da época de Mestre Pastinha para cá, sobretudo considerando o compromisso que seus discípulos têm com a memória do velho capoeirista e com os seus ensinamentos? Esta questão de fundo discutirei, em jogo com meu colega Falcão, mais à frente, por intermédio do conceito de “assinatura de mestres e mestras”.

Dito isso, volto para à narrativa de minha chegada na escola de Mestre João Pequeno de Pastinha, no final da década de 1990. Nos treinos conduzidos por Louva-Deus, Aranha, Zoinho e Jurandir, pude compreender rapidamente que havia ali uma metodologia muito clara de ensino, pois todos os treinos seguiam a mesma dinâmica e os mesmos procedimentos, tanto em termos de organização espacial como no sequenciamento de exercícios, embora pudessem ser verificadas variações e estilos próprios de condução das atividades.

¹⁸ “Capoeira de Angola só pode ser ensinada sem forçar a naturalidade da pessoa, o negócio é aproveitar os gestos livres e próprios de cada qual. Ninguém luta do meu jeito, mas no deles há toda a sabedoria que aprendi. Cada um é cada um” (PASTINHA, 1967). Entrevista que Mestre Pastinha concedeu a Roberto Freire para a revista Realidade.

A negativa, movimento de defesa em que o corpo fica rente (paralelo) ao chão com o apoio das mãos e dos pés, foi, sem dúvida, meu maior desafio naquele momento. Me espantava a maneira com que os jogadores¹⁹ mais experientes faziam aquilo repetidas vezes, como se estivessem fazendo um esforço cotidiano de caminhar ou sentar-se. Apesar de já ter um corpo treinado com capoeira, aquela relação com o chão me pareceu distinta, pois o solo não era apenas um lugar para se correr em caso de necessidade (realizar uma defesa), e sim um nível espacial para ficar e desenvolver a movimentação. No chão, a negativa é a principal peça do jogo, seguida do rabo de arraia e do rolê.

Os treinos baseavam-se em sequências elaboradas pelo Mestre João Pequeno e combinavam os seguintes movimentos: negativa, rabo de arraia, meia-lua de frente, meia-lua de costas, rasteira, aú, chapa de frente embaixo e chapa de costas, também embaixo. A chapa de frente alta, também conhecida como benção, embora aparecesse nos jogos, não era treinada sistematicamente. Claro que minha memória pode estar me traindo, mas como esse era um movimento que eu até então usava muito, lembro de ter sentido falta. Percebi que ali, a ginga era muito diferente de como eu havia aprendido, mas recordo de não ter me preocupado em modificar a minha ginga, talvez por apego, talvez por falta de compreensão, mas não tive escolha, pois em um dia de roda, o próprio João Pequeno levantou de sua cadeira e interrompeu o meu jogo para me ensinar a gingar corretamente, sem “saltinhos”, na transferência de peso e com os braços girando circularmente na frente do corpo. Na ocasião fiquei um pouco constrangida com a exposição, mas rapidamente compreendi que achava que sabia mais do que de fato sabia sobre Capoeira Angola. Para aprender de verdade precisaria “esvaziar meu copo” e

¹⁹ Uso apenas o masculino por que, de fato, as referências femininas foram bastante escassas naquele momento.

começar desde o início, desde a ginga. Além disso, percebi que aquele padrão de movimento que meu corpo estava imprimindo, naquele momento, causava incômodo.

Hoje, tenho a impressão de que o mestre se mobilizou a levantar da cadeira para me orientar porque já havia me visto nos treinos, inclusive vestindo a camisa da escola, pois outros visitantes não envolvidos com aqueles padrões ensinados pelo mestre, tampouco com a Capoeira Angola, passavam pela roda e nem sempre o mestre fazia comentários a respeito de suas movimentações.

Foi lá no Forte Santo Antônio que tive o prazer de conhecer pessoalmente o Mestre Jogo de Dentro, ironicamente apresentado por um colega francês, que já treinava com ele, cujo apelido de capoeira era Tomate. Eu disse ao mestre que também estava morando em Campinas, onde fazia faculdade, e que quando retornasse gostaria de continuar praticando Capoeira Angola, sob a orientação dele. O mestre foi gentil, disse que eu o procurasse e foi o que eu fiz tão logo começou o semestre letivo daquele último ano do século XX.

Mestre Jogo de Dentro, cujo nome civil é Jorge Egídio dos Santos, iniciou sua trajetória com Capoeira Angola no Forte Santo Antônio, com o Mestre João Pequeno de Pastinha, tendo sido reconhecido como mestre de capoeira em 1994 pelo próprio João Pequeno. Em Campinas, iniciou suas atividades com capoeira no ano de 1996 e esteve à frente do trabalho por cerca de 12 anos, deixando por lá alguns discípulos.

Treinar com o Mestre Jogo de Dentro depois de ter passado um mês e meio em Salvador praticando capoeira no Forte Santo Antônio, ajudou a “esvaziar o copo” da outra capoeira na qual fui iniciada. Quando retorno para Campinas já havia entrado em contato com alguns dispositivos e compreensões importantes, tais como: o modo de gingar e de fazer a negativa; que os golpes, em sua maioria, são baixos, não havendo a

necessidade de levantar muito a perna, pois, “quanto maior é altura da perna, maior é a queda” e, também, de onde os movimentos partem e onde eles finalizam, coisa que pode diferir de uma escola para outra. Embora Mestre Jogo de Dentro tenha seu próprio estilo de jogar e ensinar capoeira, a sua origem e o seu compromisso com a memória e com os ensinamentos do Mestre João Pequeno são muito explícitos e facilmente reconhecidos no discurso, em seu repertório de movimentos, na técnica utilizada e na sua pedagogia.

Aqui, acho interessante destacar a relação entre a capoeira que se joga e a capoeira que se ensina, pois nem sempre a escola que determinada/o capoeirista se encontra vinculada/o é a escola em que a pessoa efetivamente aprendeu ou começou a aprender capoeira. Já que os aprendizados envolvendo essa arte são infinitos, como já dizia Mestre Pastinha (retomarei essa discussão mais adiante), pode acontecer, como inclusive talvez seja o meu próprio caso, uma incongruência entre a capoeira que se joga e a capoeira que se ensina e, ainda, uma hibridização de estilos e metodologias.

O processo de aprendizagem da capoeira não envolve apenas as referências internas ao grupo, sobretudo considerando o advento contemporâneo de grande circulação de informações e imagens de capoeira pelas mídias e redes sociais. Além disso, existe uma frenética dinâmica de eventos e oficinas que fazem circular uma economia da capoeira e coloca diferentes grupos em contato. Todavia, parece-me que mesmo que ventilada por muitas referências a “capoeira que se joga” é constituída sobretudo da “capoeira que se treina”. Por exemplo, uma pessoa pode se identificar com um jogo mais baixo, tão valorizado em alguns discursos sobre Capoeira Angola, todavia se ela não efetivamente treinar para realizar esse jogo, ou seja, desenvolver habilidade para tal, na hora que o bicho pegar ela vai subir o jogo. Essa parece ser a razão, para a

tal negativa ser repetida ostensivamente tanto na escola de Mestre João Pequeno, como também pude experimentar na escola de Mestre Jogo de Dentro.

Sobre o meu encontro com a Capoeira Angola e passagem pelo Semente do Jogo de Angola, grupo do Mestre Jogo de Dentro, considero importante o fato de ter sabido da existência da Capoeira Angola no ano de 1994 e só ter tido condições objetivas de integrar um grupo no contexto da universidade. Embora isso tenha a ver com a minhas condições de acesso a essa prática, pois é importante considerar que não existia informações disponibilizadas como acontece atualmente em função da internet, o que quero chamar a atenção aqui é sobre a maneira com que a Capoeira Angola se difundiu para fora do estado da Bahia, encontrando, especialmente nas universidades públicas, um espaço físico e político para acontecer.

Como a minha busca pela Capoeira Angola já tinha a ver com uma sensação e uma compreensão de que a cultura negra me fortalecia, em termos de ajudar a afirmar positivamente a minha identidade, não pude deixar de reparar que entre as/os aprendizes as pessoas de pele preta eram poucas. E isso ali naquele contexto se explicaria pelo reduzido número de pessoas negras com acesso à universidade pública naquele final dos anos 1990 e início dos anos 2000.

Logo em 2001, ano que eu concluiria a graduação, não consegui permanecer treinando assiduamente devido às demandas da faculdade e depois da vida: trabalho, casamento, filho... Treinar assiduamente, ou ainda treinar muito, é tido, por vezes, no interior da Capoeira Angola, e eu diria até da grande maioria dos grupos de capoeira, a maneira ideal de ser capoeirista e de conquistar espaço de reconhecimento.

Se no treinamento assíduo temos a possibilidade de aperfeiçoamento da nossa capoeira e, com isso, da própria capoeira como movimento

cultural, temos aí também um crivo. Quem efetivamente pode treinar muito? Em termos de tempo, em termos de condição financeira, em termos de possibilidade corporal? Parece-me que esse processo de eleição da boa ou do bom capoeirista pela quantidade de tempo dedicada ao treino foi aos poucos favorecendo o homem branco e jovem, que expande seus privilégios também para o espaço da capoeira. Essa não é a realidade da capoeira em todas as cidades, ou mesmo em todos os grupos, mas pode ser observada a olho nu em algumas capitais.

Embora tenha demorando um certo tempo em minha história de capoeira para refletir sobre questões de gênero, as questões raciais, nunca passaram despercebidas por mim. Um dia, assistindo televisão, eu e meu filho, que à época devia ter uns 10 anos, vimos uma pessoa negra numa situação de protagonismo. Meu filho virou para mim e disse: “Oh, a neguinha!” numa mistura de surpresa e orgulho. Na hora dei risada e fiquei reflexiva, por que a frase e entonação era a mesma utilizada por minha mãe, ou meu pai, quando viam um “patrício”, como diz meu pai, em situações de protagonismo na televisão. Meu filho, provavelmente havia aprendido aquilo comigo, que assim como fizeram meu pai, também chamava a atenção de meu filho para a presença de pessoas negras em situações de destaque, já que essa não era uma cena cotidiana.

O início da vida adulta gerou alguma dificuldade para que eu permanecesse efetivamente na Capoeira Angola, dentro dessa lógica de que pertencer é treinar assiduamente. Mas em meio aos processos da vida, continuei na capoeira e a capoeira em mim. Tentei buscar outras formas de ser e estar na capoeira, que só mais tarde pude refletir que são fundamentais para a permanência de mulheres pretas. Vale mencionar que a categoria mulher preta, numa sociedade desigual como a brasileira, está prensada na base da pirâmide do capitalismo, equilibrando sobre sua

cabeça e força de trabalho o homem negro, a mulher branca e o homem branco.

Depois que terminei a graduação, mesmo tendo dado continuidade aos estudos na Unicamp, voltei a residir na cidade de São Paulo, continuando por algum tempo vinculada ao Semente do Jogo de Angola, treinando com Fábio Formigão, hoje também mestre. Mas a grande distância entre o lugar em que eu morava e o espaço onde aconteciam os treinos foi se tornando inviável na dinâmica de uma mulher, mãe e trabalhadora. Resisti enquanto pude, pois trocar de grupo de capoeira é algo que pode ser delicado e mexer na própria identidade. Essa transição requer jogo de cintura e habilidade política para evitar rompimento drástico e desafetos e, por outro lado, disponibilidade para se “esvaziar o copinho” para aprender de outras formas. No limite da situação, de encarar as longas distâncias e administrar com a rotina de estudo, trabalho e da maternidade, conversei com Mestre Jogo de Dentro sobre o interesse de começar a treinar com o então Contramestre Plínio, que tinha seu espaço na mesma região da cidade em que eu morava. Plínio e o Mestre Jogo de Dentro, além de serem compadres e muito amigos, o primeiro recebeu o reconhecimento de contramestre e depois de mestre pelas mãos do segundo. Mestre Jogo de Dentro abençoou minha nova caminhada.

A mudança de grupo gerou um pequeno rebuliço na minha identidade pessoal e de capoeira. O exercício de mais uma vez “esvaziar o copo”, depois de ter aprendido conhecimentos que me pareciam tão sólidos, foi desafiador. A solidez daquela capoeira que impregnou meu corpo, havia sido apreendida por meio de um processo pedagógico muito claro e consciente e que conduzia à uma determinada estética, com a valorização de um jogo baixo e preferencialmente lento, constituído a partir da combinação dos movimentos básicos da capoeira, citados anteriormente, mas que vale a pena destacar o rabo de arraia e a negativa

baixa, rente ao chão e acrescentar o aú bem fechado, o aú de cabeça e a tesoura. Essa característica de jogo foi assimilada, sobretudo, a partir de um treinamento baseado na repetição, numa consciência corporal e domínio de movimento apurados e, também, nas dinâmicas de duplas, na própria experiência de roda, na escuta atenta às palavras do mestre que também estimulava o estudo da história da capoeira. Todavia, é importante salientar que essa proposta pedagógica, não me parecia utilizar a repetição como mero exercício muscular e sim como a introdução da ideia de resistência, no seu sentido mais amplo.

Metaforicamente, a busca incessante pelo “chão” revivifica a ideia simbólica de enraizamento, logo de relação com o passado, acionado pela tradição que também se impõe por meio da organização e da estrutura hierárquica da relação mestre/a-discípulo/a.

O que move essas raízes a se embrenharem no chão, na verdade não é exatamente o passado. Embora tenha um sentido de anterioridade, diz mais respeito à questão da ancestralidade, que começa a ser acionada desde a relação de respeito e aprendizado que se estabelece com uma camarada que tem mais tempo de capoeira, passando por *treinéis*²⁰, contramestres e contramestras e se consolidando na relação com mestres e mestras. Na relação mestre/a-discípulo/a e no cotidiano de aprendizado da escola de capoeira essa raiz vai mais longe e chega, por exemplo, em Mestre João Pequeno que, vale lembrar, esteve entre nós até o ano de 2011. Essa raiz, portadora de memória, chega até a imagem emblemática do Mestre Pastinha e ainda não para por aí, atinge com nostalgia o Velho Continente. Pois Mestre Pastinha mesmo fez questão de frisar em seu discurso, a ancestralidade africana da capoeira, inclusive tendo ele sido aprendiz de um negro de Angola, o Tio Benedito.

²⁰ Alguns segmentos da Capoeira Angola utilizam a palavra “*treinela*” na flexão de gênero de *treinel*, como forma de enfatizar a presença feminina, outros utilizam a palavra *treinel* como substantivo para ambos os gêneros.

Mas o que estava em jogo nessa minha mudança de ambiente de aprendizagens e vivência da capoeira? Independente de que grupo que eu tivesse sido, passaria novamente pelo processo de estranhamento, já que de um grupo para outro, ainda que pertencentes a uma mesma linhagem, há sempre particularidades vinculadas ao contexto, à pedagogia e ao encontro com as pessoas. Todavia, nesse caso específico, estava em jogo o fato de que apesar de Mestre Plínio ter sido reconhecido contramestre (e depois mestre) por Mestre Jogo de Dentro, sua principal referência de capoeira era (e é) a proposta e a figura de Mestre João Grande. Ou seja, a partir desta referência, eu iria reconstruir minha performance de jogo de capoeira por meio de outra ramificação da linhagem de Mestre Pastinha.

Esse desafio de mudar de grupo era também bastante instigante. Já tinha tido o prazer de conhecer Mestre Plínio e simpatizado bastante com ele e o Mestre Jogo de Dentro o havia me recomendado fortemente. Antes de começar a treinar com Mestre Plínio, fui em algumas rodas e tudo me parecia muito diferente, a começar pela estrutura da bateria, os berimbaus ficam no centro da bateria e não do lado direito como era no Forte Santo Antônio e na escola do Mestre Jogo de Dentro. Os jogos me pareciam mais soltos, um pouco mais “pegados” e mais rápidos. Esse era um novo conceito de Capoeira Angola para mim.

Vale mencionar que, até aquele momento, meus conhecimentos sobre Capoeira Angola ainda eram consideravelmente restritos. Embora conhecesse outros mestres e mestras e outras escolas, ainda não tinha refletido profundamente sobre as “identidades de cada grupo” e isso realmente começa a se aprofundar a partir de meu ingresso no Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô (CCAASS), de Mestre Plínio, em São Paulo, em 2007.

Depois de ter ido em algumas rodas, precisava tomar uma decisão. Foi então que numa quinta-feira, dia de roda, me arrumei, peguei o meu

pequeno filho, uma criança de 3 anos de idade, e fui para o CCAASS, à época situado à rua Turiassu, bairro Perdizes, São Paulo. Disse para mim mesma que aquele era um dia de decisão e que eu ouviria a minha intuição. Que se aquela capoeira tocasse o meu coração, eu compraria a camiseta e começaria a treinar no dia seguinte. Sim, pois “vestir a camisa” literalmente é um símbolo de pertencimento ao grupo.

Naquele dia, vinha caminhando na rua da escola, de mãos dadas com Zabelê e, de repente um vento bateu, trazendo o *Iêeee* bem afinado do Mestre Plínio. A roda estava começando e eu, antes mesmo de entrar no espaço, já estava com o coração tocado. Além de sensibilizada pela potência musical e pela simpatia do Mestre Plínio, aquele espaço, naquele momento, tinha outra coisa que para mim era fundamental, a presença de crianças.

Assim, a escola do Mestre Plínio se configurou em um ambiente onde o menino Zabelê tinha o prazer de estar, correndo e brincando com os/as camaradinhas. Sem dúvida, isso foi importante para a minha continuidade e permanência na capoeira. Zabelê também gostava de me acompanhar nas aulas e rodas no espaço do Formigão, isso porque gostava de andar de trem, mas lá não se envolvia com a capoeira, nem havia outras crianças. Eu tinha consciência de que aquele longo trajeto e o tempo de espera não eram saudáveis para o pequeno e nem para a minha relação com ele, muito menos para a relação dele com a capoeira.

O CCAASS é um grupo grande, fundado em 1993, que participou, juntamente com outras escolas, do estabelecimento da Capoeira Angola na cidade de São Paulo. Atualmente acontece em outras cidades do Brasil e também no exterior. Foi criado e é coordenado desde o início por Mestre Plínio, que apresentarei mais adiante.

O processo de adaptação aos treinos foi mais tranquilo do que eu imaginava e com um ano de casa meu jogo já começava a mostrar sinais

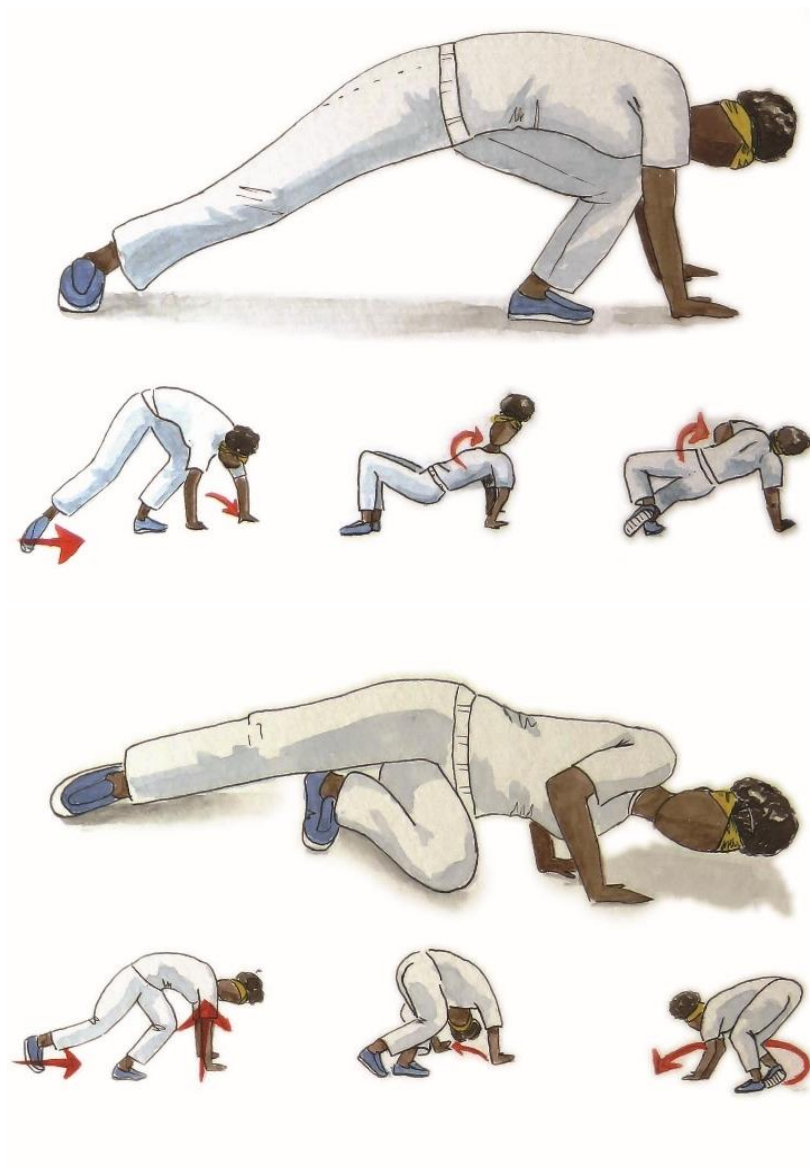
de uma outra performance de jogo. O que exatamente seriam esses sinais? Bem, primeiramente, conforme já mencionado, tratava-se de um jogo mais solto, o que pode ser compreendido como uma combinação de um jogo mais alto e mais rápido. Digo isso em relação ao tipo de jogo que eu praticava anteriormente, em que a grande adesão ao chão estabelece uma densidade maior para o movimento, embora, eventualmente, a dinâmica possa se alterar em função de uma necessidade de defesa, contra-ataque, ou mesmo pelo elemento surpresa.

Parece que essa qualidade de jogo mais solto se dava para mim, ali naquele momento de aprendizagem de um novo vocabulário, a partir de um outro jeito de “negar” o golpe, a negativa alta, em que se enraíza menos o corpo no chão. Isto é, o peso do corpo fica mais uniformemente distribuído nos quatro pontos de apoio (mãos e pés). Esse modo de negar o golpe do outro também é prosseguido de um tipo diferente de rolê.

Ah! O Rolê! Ainda não comentei nada sobre ele, mas esse movimento é fundamental nessa discussão. Essa palavra que hoje em dia faz parte de um vocabulário jovem e malandreado, para se referir a liberdade de transitar, ou de passear, na capoeira, é um movimento que não é de ataque e nem apenas de defesa. Trata-se de um passo de transição do jogo baixo, ou então, um mover-se no nível baixo sem soltar golpe. O rolê tem algumas possibilidades de acontecer em termos de técnica e forma, variando a distribuição do peso, a direção do tronco, a flexão dos braços e pernas e, ainda, a direção do movimento no espaço.

Da negativa alta, que estava aprendendo com Mestre Plínio, em geral, se rola para fora. Da negativa baixa que praticava com Mestre Jogo de Dentro, se rola para dentro, isso considerando tanto a frente do próprio corpo como o posicionamento em relação ao outro jogador, que sempre estará posicionado à frente. Essa relação com a negativa e o rolê é, a meu ver, fundamental para a construção da dramaturgia do corpo no jogo, já

que uma, a negativa baixa com rolê para frente engata um dispositivo de jogo circular enquanto a outra, a negativa alta com rolê para fora, parece engatar o dispositivo que incide mais em uma dinâmica linear “sair e entrar”. Embora essas sejam características que me parecem importantes para a compreensão das distintas estéticas de jogo de Capoeira Angola, é fundamental ponderar que tais padrões não são formas e que na vivacidade do jogo e do corpo de cada um ou cada uma são elementos flexíveis.



Vale mencionar que essa concepção de que havia duas negativas se abriu para mim como uma possibilidade de repertório apenas na escola de Mestre Plínio. Antes eu só conhecia a negativa, sem necessidade de adjetivo por ser a única utilizada no contexto da escola do Mestre João Pequeno.

Outros pontos de diferenciação percebidos por mim nessa transição de grupos, dizem respeito aos “floreios” e o ritmo. Em princípio, os floreios me causaram bastante estranhamento mas, depois passaram a fazer parte do meu repertório corporal e, portanto, de minha performance de jogo e depois, da minha metodologia de compartilhamento da capoeira, tendo em vista sobretudo meu interesse por dança.

No que diz respeito ao ritmo, tanto no Semente do Jogo de Angola como no CECA, os ritmos tocados nos berimbaus eram basicamente Angola, no berimbau Gunga, São Bento Pequeno, no berimbau Médio e São Bento Grande, no berimbau Viola. Esse último, ficava mais livre para fazer maiores variações. Nessas escolas, em minha experiência, puder perceber que a ginga era praticada a partir de uma forma predeterminada, não se aplicando muito a ideia de variações ou de quebra de ginga, embora ela contenha em si a ideia de liberdade de movimento.

No CCAASS, tanto a combinação de ritmos poderia ser outra e em geral o é, como se estimulava mais uma ginga com variações, sejam elas livres ou padronizadas, como finta de movimento (fingir que vai soltar o movimento e não fazer), dar pequenos saltinhos e tocar as mãos no chão como se estivesse em uma brincadeira-oração com o firmamento. Esta última é uma movimentação bastante conhecida como uma das características do jogo de Mestre João Grande.

Nesse momento é importante dizer que minha intenção não é a de comparar a escola do Mestre Jogo de Dentro com a escola do Mestre Plínio e sim refletir como essas diferentes “formas-fôrmas” ampliam o entendimento do que pode ser a Capoeira Angola.

Mestre Plínio cresceu em São Paulo e iniciou a capoeira, ainda criança, com colegas na rua, como forma de brincadeira. Sua primeira referência de mestre foi Mestre Gato, que passou um tempo em São Paulo, despertando em Mestre Plínio uma acuidade em relação ao berimbau e a uma diversidade de ritmos. Entre outras referências, encontros e aprendizagens que Mestre Plínio teve em sua história com a capoeira e com a cultura negra de maneira geral, estão Mestre Moa do Katendê, Mestre Gerson Quadrado²¹, Mestre Ananias²², Mestre Gaguinho²³, Mestre Bigo, Mestre Limãozinho²⁴, entre outros. Todavia, a “identidade negra em movimento” da escola de Mestre João Grande sempre foi perseguida por Mestre Plínio. Tanto é que apesar de ter recebido o título de mestre do Mestre Jogo de Dentro, Plínio continuou a seguir as bases de Mestre João Grande, tanto no que diz respeito à estrutura de roda como de metodologia de ensino da capoeira, embora tenha muitas influências de seu amigo e compadre.

O contato entre os dois mestres, Plínio e João Grande, depois de 2010, quando me mudei para Goiânia, para trabalhar na Universidade de Federal de Goiás, no recém criado curso de graduação em Dança, intensificou-se consideravelmente, graças as muitas viagens de Mestre Plínio para Europa, onde passou a encontrar o Mestre João Grande. Menciono esse fato, porque é algo que me provocou novas reflexões. Depois de três anos de convivência cotidiana no CCAASS, passo a ser discípulo de Mestre Plínio de um jeito diferente, à distância. Ao passo que

²¹ Gerson Francisco da Anuniação, Mestre Gerson Quadrado (1925 - 2005), nasceu na Gamboa, Ilha de Itaparica-BA e foi um reconhecido capoeirista e sambador. No ano de 2005 gravou o CD *Samba Tradicional da Ilha - Aruê Pã*.

²² Ananias Ferreira, Mestre Ananias (São Félix, 01/12/1924 - São Paulo, 20/07/2016), foi uma das importantes referências baianas para a capoeira e o samba de roda da cidade de São Paulo.

²³ Raimundo Daniel de Paula, Mestre Gaguinho, (Itaparica-BA, 20/07/1935 - São Paulo-SP, 24/08/2019), foi discípulo de Mestre Pastinha.

²⁴ José Carlos dos Santos, Mestre Limãozinho, nasceu em Salvador em 15/09/1957, aprendeu capoeira com seu tio, Mestre Paulo Limão, e atualmente desenvolve um trabalho com capoeira na cidade de São Paulo-SP. no grupo TOCA - Terreiro Original de Capoeira Angola Centro de Cultura e Arte.

começo a ensinar capoeira, no projeto Águas de Menino. Nesse processo, a Capoeira Angola se mostrou para mim, novamente, viva e serelepe. Tive a oportunidade de conhecer a Capoeira Angola de Goiânia que em sua história também atravessa a trajetória de Mestre Plínio²⁵ e de, à distância, ver a proposta de Mestre Plínio se modificando à medida que estreitava seu contato com Mestre João Grande.

Embora nos mantenhemos conectados tanto pelo afeto como pelas redes, os encontros com Mestre Plínio passaram a ser esporádicos, basicamente ocorridos de forma pontual em Goiânia e em São Paulo, em visitas minha à casa mãe ou em visitas dele ao Espaço Águas de Menino, em Goiânia. A cada novo encontro, percebia algumas mudanças na forma de realização de alguns movimentos. Confesso que essas mudanças me perturbavam um pouco, porque como não estava mais no cotidiano da escola, essas mudanças não se internalizavam e eu não ficava à vontade para ensinar aos meus aprendizes coisas que eu não tivesse treinado muito. Deixava, então, para aprender junto com meus aprendizes, ou ao menos conhecer a partir das visitas de Mestre Plínio ao nosso espaço. As modificações de alguns movimentos e procedimentos se davam por conta de um maior aproximação entre Mestre Plínio e Mestre João Grande, conforme mencionado. Esse estreitamento da relação com o Mestre João Grande se deu, em grande medida, pelo fato de Mestre Plínio iniciar uma carreira internacional com capoeira, encontrando-se com mais frequência com o Mestre João Grande em eventos fora do país. O que me chamou a atenção neste novo momento de Mestre Plínio é que as novas e inusitadas sequências, para mim que não estava acompanhando o cotidiano de

²⁵ Mestre Plínio e Mestre Goyano (Durval José Martins), fundador do Grupo de Capoeira Angola Barravento em Goiânia-GO, se conheceram na década de 1980 quando participavam do Grupo de Capoeira Cordão de Ouro que foi fundado em 1967, na cidade de São Paulo, por Mestre Suassuna (Reinaldo Ramos Suassuna) e Mestre Brasília (Antônio Cardoso Andrade). Além da amizade com Mestre Goyano, Mestre Plínio esteve em Goiânia nos anos de 1985 e 1992, quando conheceu outros mestres da cidade (SILVA; FALCÃO; NORONHA, 2013).

treinamento do grupo, pareciam ter mais ênfase do que a ideia de “o jeito que o corpo dá”, que eu muitas vezes o ouvia dizer. Nesse movimento de aproximação com Mestre João Grande, parece-me que Mestre Plínio mais uma vez se coloca no papel de discípulo, comprovando a ideia de que mestre, como escreveu o grande Guimarães Rosa, no clássico *Grande Sertão, Veredas*, é aquele que de repente aprende.

Sobre as sequências de movimento que são feitas em duplas durante os treinos, é preciso dizer que elas são responsáveis pelo processo de construção de um entendimento de como usar o repertório de movimentos (golpes e defesas) no jogo. No momento de jogo, essas sequências podem acontecer, sobretudo quando se joga com alguém que se submete ao mesmo treinamento, ou essas dão base para outras possíveis combinações de movimento, que obedecem àquela lógica. É em treinamentos desse tipo que se convencionam jeitos de “entrar e sair” no jogo.

Apesar de meu processo de adaptação à escola de Mestre Plínio ter acontecido sem muitas dificuldades, em meio a muitos encantamentos, acredito ter construído no meu corpo um vocabulário corporal que têm elementos das duas escolas. Todavia, é fundamental também citar como referência a figura da Mestra Janja, que já apareceu lá no comecinho dessa história. A aproximação com Mestra Janja começa a acontecer e a se estreitar sobretudo no evento “Menina quem foi sua mestra”, realizado em Salvador, em 2009. E logo depois em algumas edições do evento “Chamada de Mulher”. Além de me aproximar do debate feminista, começo ali uma formação no que hoje a mestra chama de “feminismo angoleiro”. Sobre isso, é importante dizer, que essa pauta se aproximava de mim não apenas em forma de discurso, mas também na forma de pensar e jogar capoeira.

A capoeira da Mestra Janja também tem forte influência do Mestre João Grande, sobretudo através da mediação do Mestre Moraes²⁶, com quem Mestra Janja aprendeu capoeira. Mas antes de entrar nessa história, acho que é importante interromper essa narrativa para trazer um pouco mais de informações sobre o Mestre João Grande.

Mestre João Grande

João Oliveira dos Santos, o Mestre João Grande, nasceu em 15 de janeiro de 1933 na cidade de Itagi, na Bahia. Chegou em Salvador em 1953 quando passou a se envolver sistematicamente com a capoeira. Chegou a fazer aulas com Mestre João Pequeno e, além de Mestre Pastinha, teve influências de Mestre Cobrinha Verde. Juntamente com João Pequeno, participou do filme Dança da Guerra. Ao contrário do outro João, esse se envolveu mais profundamente com o mundo do espetáculo, tendo feito parte do Viva Bahia, um grupo de balé folclórico com o qual viajou na década de 1970 pela Europa e pelo Oriente Médio. Todavia, João Grande passou um tempo afastado da capoeira e foi convencido pelos mestres Moraes e Cobra Mansa²⁷ a retornar as atividades por volta de 1986, já com mais de 50 anos. Nesse período trabalhava como frentista em um posto de gasolina. Retornou às atividades de capoeira, primeiramente com o GECAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), coordenado por Mestre Moraes. Em 1989, Mestre João Grande visita os Estados Unidos pela

²⁶ Pedro Moraes Trindade, Mestre Moraes, nasceu em 09 /02/1950. É o fundador da GCAP (Grupo de Capoeira Angola Pelourinho), na década de 1980.

²⁷ Cinézio Feliciano Peçanha, conhecido como Mestre Cobra-Mansa ou Cobrinha, nasceu em 19/05/1960, em Duque de Caxias-RJ e iniciou a prática da capoeira ainda adolescente. Na década de 1970 começou a treinar com Mestre Moraes e no início dos anos 1980 participou da fundação do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP) em Salvador. Em 1995 participa da criação da Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) em Washington D.C. (EUA). Em 2004 cria o Kilombo Tenondé, organização de Capoeira Angola e permacultura com sedes em Salvador e em Valença, região sul da Bahia.

primeira vez a convite de Mestre Jelon²⁸, que foi seu parceiro no Viva Bahia. A partir de 1992 passa a residir em Nova Iorque, onde vive até os dias atuais (CASTRO, 2007) Apesar da idade avançada, João Grande, até antes da pandemia por coronavírus, viajou bastante para participar de eventos de capoeira na Europa e no Brasil.

Segundo seu próprio relato, a mim dirigido em Nova Iorque, em 2019, teria trabalhado durante alguns anos com shows folclóricos juntamente com outros brasileiros, entre eles a professora Emília Biancardi²⁹, quem o mestre credits o título de ser sua professora de dança.

Bem, para mim que sou da dança, como se diz do profissional que trabalha com essa arte, foi uma grata surpresa saber da relação de Mestre João Grande com a dança e, de fato, essa informação me pareceu confirmar algumas impressões e concluir que em sua proposta estética há uma maior preocupação com a forma, com a variedade dos movimentos e com pequenas sequências coreográficas.

É importante dizer que aqueles anos de 1980 que marcaram o retorno de Mestre João Grande à capoeira, a consolidação da escola de Mestre João Pequeno no Forte Santo Antônio, onde funciona até hoje, sob a coordenação de alguns de seus discípulos e suas discípulas, corresponde também a um momento de revitalização da Capoeira Angola, com um protagonismo grande da figura de Mestre Moraes, que funda o GCAP que viria a formar e a influenciar toda uma geração de angoleiros e angoleiras que hoje encontram-se em plena atividade.

Apesar de Mestre Moraes também reconhecer Mestre João Pequeno como uma de suas referências, seu estilo de capoeira é mais facilmente

²⁸ Jelon Vieira, Mestre Jelon, nasceu em 1953 em Santo Amaro da Purificação. Reside atualmente na cidade de Nova Iorque (EUA) onde desde a década de 1970 desenvolve e coordena projetos como mestre de capoeira e coreógrafo. Em 2007 criou juntamente com Mestre Guerreiro (Ademercino Teles Tomé) o grupo Capoeira Luanda.

²⁹ Emília Biancardi Ferreira nasceu em 08 de abril de 1941 em Salvador/BA. É folclorista, etnomusicóloga, professora e pesquisadora, sendo especialista nas manifestações tradicionais da Bahia. Foi a fundadora do grupo folclórico Viva Bahia.

identificado com a escola de João Grande, considerando a estrutura de roda e característica de jogo mais solto e rápido. Foi Mestre Moraes que também trouxe para a Capoeira Angola, a exemplo de Seu Pastinha, um discurso filosófico sobre essa prática e um engajamento político, que se atrela à sua formação acadêmica. Mestre Moraes deixou transparecer em seu discurso o desejo consciente de conduzir os próximos passos da Capoeira Angola e assim o fez durante um período. Muitos de seus aprendizes, de forma independente estruturaram seus próprios trabalhos em várias cidades do Brasil, como por exemplo Belo Horizonte e Rio de Janeiro. A importância e a influência de Mestre Moraes para o movimento da Capoeira Angola na contemporaneidade seria um outro tema interessante para discorrer, todavia ressalto que o eixo central deste ensaio tem foco nos trabalhos dos Mestres João Pequeno e João Grande.

Como disse, tive a oportunidade de conhecer Mestre João Pequeno no final dos anos 1990 e começar a praticar Capoeira Angola em sua escola, todavia, não conhecia Mestre João Grande, apenas o havia encontrado rapidamente em um evento em São Paulo. Embora meu grupo (CCAASS) já tivesse realizado pelo menos duas ações com ele na cidade de São Paulo, eu ainda não tinha tido a oportunidade de treinar com o referido mestre.

Em 2019, em virtude do projeto de pesquisa aprovado no edital Universal do CNPq, com um inglês bastante restrito, me arranco para Nova Iorque e vou vadiar, ao lado de Mestre João Grande, numa das mais pulsantes encruzilhadas do mundo. Poderia parecer estranho sair do Brasil a procura de capoeira no hemisfério norte, mas lá está o velho Mestre João Grande há quase 30 anos. Conhecer e treinar com Mestre João Grande para mim era uma questão tanto acadêmica, relacionada ao cumprimento de uma das etapas da pesquisa de campo para discutir a dramaturgia do corpo na capoeira, mas também, algo extremamente simbólico do ponto de vista de minha trajetória com a capoeira.

Sair do Brooklyn, onde estava hospedada, e ir de metrô até o Harlem, me dava a sensação de estar em um filme de Spike Lee. Depois de me perder um tanto, chego na avenida Frederick Douglass, número 2916, endereço do Capoeira Angola Center, há aproximadamente 5 anos, pois a escola ficou muitos anos na rua 14, em Manhattan. Subo três longos lances de escada e chego na escola do mestre. Havia planejado chegar mais cedo, mas perdi tempo errando o caminho e quando cheguei o treino já havia começado. Me apresentei ao mestre e disse que ela aluna do Mestre Plínio e o Mestre João abriu um sorriso grande, dizendo que o *Prínio* era muito amigo dele. A partir daquele dia o mestre só me chamava de Prínio ou de Garoa, em alusão à cidade de São Paulo.

O mestre é uma figura muito presente no dia a dia do espaço, praticamente residindo ali. Muitos visitantes, praticantes de diferentes tipos de capoeira passam por lá para participar das rodas e fazer aulas avulsas. Fora isso, me chamou a atenção a presença frequente de alguns fiéis escudeiros do mestre, pessoas que parecem estar bastante comprometidas com ele, com a capoeira e com o funcionamento do espaço. Nesses dias que passei por lá, o mestre orientou os treinos em quase todos os dias, o tempo todo, com exceção de um dia em que, visivelmente, não estava se sentindo bem. Ele conduzia o treino sentado e dava as instruções para seus alunos e alunas mais velhas/os, que traduziam em movimento ou para o inglês para os demais. Quando esse processo era muito travancado o mestre levantava e fazia demonstração. Foi muito mágico perceber o quanto eu já conhecia o Mestre João Grande e seu espaço por meio de Mestre Plínio, o que me fez pensar na força desse processo de identificação, da busca e eleição de referências para a construção das identidades angoleiras, edificadas a partir da relação mestre-discípulo. No caso de Mestre Plínio isso chama muito a atenção porque ele não foi efetivamente aluno do Mestre João Grande, embora tenha tido muitas

oportunidades de encontro e recebe orientação dele desde o início de seu trabalho como educador de capoeira.

Apesar de chegar no Centro de Capoeira Angola no Harlem, casa de Mestre João Grande, depois de uma caminhada de alguns anos na Capoeira Angola, foi bem interessante como alguns movimentos me eram ensinados novamente, como se eu não tivesse aprendido corretamente ou, então, que ali, naquele espaço o jeito certo fosse outro. Digo isso em relação a movimentos básicos como, por exemplo, a meia-lua de frente, que deveria ser feita sem levantar muito a perna, e a chapa, que deveria ser realizada com os joelhos flexionados e não estendidos. Me perguntava o que estava em jogo ali: 1) se eles estavam generosamente acolhendo o meu interesse em conhecer a proposta de Mestre João Grande? 2) se eles não tinham clareza sobre a diversidade da Capoeira Angola, a ponto de não reconhecer outras formas-fôrmas como válidas? 3) Ou, se de fato, a necessidade de adequação àqueles padrões e normas fazem parte de uma demarcação de espaço/poder/identidade?

Da parte de Mestre João Grande, também percebi rigor sobre determinado jeito de realizar os movimentos. E isso é algo que chama a atenção para que possamos rediscutir a ideia de tradição na Capoeira Angola. Sim, porque ao mesmo tempo em que eu pude perceber o rigor de Mestre João Grande em relação à execução de certas ações, também pude perceber sua inteligência e ousadia em criar sequência e até mesmo novos golpes, tipo dentinho de angola, aú de siri, pulo de massá, movimento do quênia etc. Àquela ocasião, Mestre João Grande me fez pensar que a infinitude da capoeira reside justamente na capacidade do capoeirista decifrá-la a partir de novas saídas e/ou entradas, afinal a arte de enganar e surpreender o/a camarada com quem se joga é um aspecto fundante, mas que parece ser reconhecido como um conhecimento válido a partir do

momento em que o/a criador/a tem legitimidade e autoridade para isso, caso contrário pode ser interpretado como deturpação da tradição.

Estar na escola do Mestre João Grande me gerou a sensação de ter dado, de fato, uma volta ao mundo. E é claro que o processo de internacionalização da capoeira, muito bem discutido por meu parceiro Falcão, é algo que merece atenção para se refletir acerca do legado de Mestre João Grande. Aliás, eu e Falcão, meu camarada de jogos e reflexões teóricas, estivemos juntos em Nova Iorque nessa ocasião. Vou desenrolar um pouco mais essa história, tocando em mais alguns pontos que me parecem importantes. Mas já deixo o terreiro preparado para chamar Mestre Falcão para esse jogo, a fim de falar um pouco de sua experiência com a capoeira.

As voltas que o mundo dá

Depois de minha primeira visita à Salvador, no final de 1998 e início de 1999, tive a oportunidade de voltar à cidade algumas vezes e sempre que possível fazia visitas ao CECA, do memorável Mestre João Pequeno. Nessas idas e vindas tive a oportunidade de ver o Forte Santo Antônio³⁰, um antigo presídio, antes e depois de uma grande reforma, em que se transformou no Forte da Capoeira, que além do CECA, abriga outras escolas.

³⁰ O Forte de Santo Antônio Além do Carmo foi edificado no século XVII, com a finalidade de defender Salvador à época das invasões holandesas. Ao longo dos anos, passou por diversas transformações e reformas e no início do século XIX já não tinha utilidade bélica. Em 1830 passa a servir como Casa de Correção e posteriormente como Casa de Detenção, sendo utilizado com esta função, em contextos políticos distintos, até meados do século XX. Em 1982 a Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC inaugura no Forte Santo Antônio Além do Carmo as atividades do Centro de Cultura Popular da Bahia com atividades culturais de diversas áreas. Dentre as diversas atividades que aconteciam neste período, estavam os trabalhos de Capoeira Angola de Mestre João Pequeno (CECA) e Mestre Moraes (GCAP) e também os ensaios do Bloco Ilê Aiyê, entre outras ações. Na década de 1990 o forte é novamente abandonado pelas políticas públicas e passa por um período de decadência, no entanto com resistência dos trabalhos de capoeira na permanência de suas atividades. Após um período interdito para reformas e restauros com o apoio do Governo do Estado, através da Secretaria da Cultura e Turismo, em 2006 o forte foi reaberto como Forte da Capoeira - Centro de Referência, Pesquisa e Memória da Capoeira da Bahia.

Em fevereiro de 2020 retorno ao Forte da Capoeira e não sei o porquê, estava especialmente ansiosa. Talvez estivesse emocionada pelo fato de já terem passado mais de 20 anos que eu havia pisado naquele chão pela primeira vez e o quão especial havia sido. Fiquei feliz e surpresa por Zoinho e Jurandir se lembrarem de mim, afinal passam por ali inúmeros e inúmeras capoeiristas.

A cadeira de Mestre João Pequeno continua no mesmo lugar, como se ele ainda estivesse ali sentado, inclusive isso é algo mencionado pelas pessoas responsáveis pelo espaço, que o mestre ainda está ali, não só no discurso, mas também no cuidado em ensinar a capoeira tal como aprenderam. Ao participar dos treinos, principalmente com Mestre Aranha, no mês que antecedeu o início da pandemia, tinha de fato a impressão de que o sistema de treinamento era o mesmo que havia experienciado há 20 anos.

“Nas voltas que o mundo deu, nas voltas que o mundo dá”, entre a escola de Mestre João Grande, em Nova Iorque, e a escola de Mestre João Pequeno, em Salvador, algumas reflexões sobre a dramaturgia do corpo na capoeira se materializaram em palavras, que serão apresentadas no terceiro capítulo deste livro. No entanto, antes de encerrar esse meu falar *sobre* a partir da experiência *com* capoeira, gostaria de introduzir um exercício de reflexão sobre a minha relação com o conceito de dramaturgia do corpo, que é a principal âncora do debate deste livro. Essa síntese foi elaborada de uma comunicação preparada por mim para participar da

Gira de Debate *Dramaturgias em Danças Contemporâneas Negras*, proposta pela Cia. Nave Gris³¹, em setembro de 2020³².

O convite chegou em meio a escrita deste livro, lançando a seguinte provocação: “o que estamos chamando de dramaturgia? O que chamamos de dança contemporânea e especificamente de dança contemporânea negra?”.

As perguntas me foram extremamente provocativas, por me retiraram da imersão do pensamento sobre dramaturgia do corpo na Capoeira Angola e me fizeram olhar para o contexto da dança negra contemporânea, de onde, em certa medida, eu parto para pensar a capoeira.

A Nave Gris, em texto de introdução à Gira de Debate historiciza:

O conceito de dramaturgia surge no século XVIII, mas baseia-se nas primeiras manifestações teatrais reconhecida pelo ocidente, o teatro clássico grego, estabelecendo-se então como ‘técnica (ou poética) da arte dramática’, construída sobre os pilares da poética aristotélica. Muito mais vinculada nesse período histórico aos princípios e regras de composição e análise de um texto teatral e da organização das ações que compõe a narrativa e seus sentidos, do que à sua representação, o evento cênico. Esse entendimento perdurou mais ou menos enquanto o texto teatral se manteve como objeto central do evento cênico, em que todos os elementos da cena se organizavam a partir da peça a ser montada. No século XX, período de emergente tensionamento em relação às formas e amarras do drama burguês, o entendimento de dramaturgia irá

³¹ A Nave Gris Cia Cênica, dirigida por Kanzelumuka e Murilo De Paula, nasceu em 2012 na cidade de São Paulo do encontro entre artistas de linguagens distintas e dedica-se, desde então, à pesquisa e desenvolvimento da cena como campo de pluralidade, espaço expandido e limiar entre dança, teatro e performance. Em sua prática criativa é fundamental o trabalho em parceria com artistas convidados, criando territórios de fricções onde cada um dos criadores se encontra no fazer a partir de suas diferenças e afinidades estéticas e técnicas, construindo trabalhos onde divergências e convergências tornam-se presentes como procedimentos de criação e matéria poética. As culturas afro-brasileiras e ameríndias estão presentes no trabalho da companhia como motores na pesquisa e produção de estéticas contemporâneas que afirmam a multiplicidade de vozes, corpos e pensamentos que nos constituem como latino-americanos. (Disponível em: <https://navegris.com.br/anave>. Acesso em: 11 nov. 2020).

³² As discussões sobre dramaturgia decorrentes da participação no evento *Dramaturgias em Danças Negras Contemporâneas - Gira de Debate* foram publicadas primeiramente como capítulo do livro *Acordar o Chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras* (2021).

sofrer radicais transformações, sobretudo a partir da segunda metade do século, quando se verá uma ampliação dos modos de produção/criação teatral e um progressivo deslocamento do texto como elemento central da cena. Os tensionamentos do teatro épico brechtiano, o surgimento da figura do encenador, das experiências de teatro de grupo, a compreensão dos demais elementos da cena como ‘textos’ constituidores de sentido, a evolução de recursos tecnológicos como a iluminação, a sonoplastia, e a interação com outras linguagens, como a dança, o vídeo etc. conduzem a uma pluralidade de significações e usos do conceito dramaturgia, alçando-o para fora dos contornos das ‘artes dramáticas’. Dramaturgia, passa a significar não somente uma técnica de escrita de peças teatrais, migrando, por assim dizer, do texto à cena, mantendo-se, no entanto, como um ‘princípio estruturante’ dos elementos e sentidos da obra, definição utilizada pela pesquisadora portuguesa Ana Pais. São esses deslocamentos que irão permitir a aproximação do conceito de dramaturgia ao contexto da dança, o que ocorre a partir dos anos 80 (*sic*).

O texto me fez questionar quando exatamente a ideia de dramaturgia começou a fazer parte do meu entendimento e conceituação sobre dança, logo, sobre o meu olhar para a capoeira. Pois me percebi em um processo de quase naturalizar essa ideia na discussão sobre capoeira, sem me preocupar com o fato de que, a princípio, dentro do contexto teatral, dramaturgia se refere a outra coisa, como o trecho acima ilustra bem.

Então, para responder isso eu aproveitei a oportunidade de estar justamente na casa dos meus pais para mexer em caixas que ficam ocupando espaço lá, mas que contêm arquivos bastante afetivos da época da minha graduação, para rastrear primeiramente a palavra dramaturgia e revisitar o momento e a maneira que ela me é apresentada enquanto era estudante de Dança.

Bulindo nessas caixas, encontro a apostila da disciplina de Expressão Dramática na Dança, da professora Joana Lopes, cujo o título é *Coreodramaturgia: A Dramaturgia do Movimento*. Foi uma grata surpresa

me dar conta de que o termo dramaturgia já começa a fazer parte do meu vocabulário a partir de sua aplicação no contexto da dança, com um olhar atento para o corpo e o movimento.

Sobre Coreodramaturgia, ao que me consta, trata-se de um conceito cunhado pela própria Joana Lopes, ela diz se tratar da “[...] relação de tempo e espaço no ato artístico de composição de uma peça de movimentos que, por um lado pode ser identificado como drama, e por outro como dança” (LOPES, 1988, p. 5). A autora considera que dramaturgia é o que “[...] desenha os movimentos que se relacionam entre si para explicitar o conflito contido no espaço de quem cria e quem vê [...]” (LOPES, 1998, p. 5). É interessante observar que a autora está pensando uma dramaturgia do movimento, mas ela não dispensa a ideia de conflito para essa reconceitualização. Vale mencionar que a professora Joana Lopes é uma figura que transita bastante entre a Dança e o Teatro e me parece que é justamente nessa fronteira que se ergue a ideia de dramaturgia do corpo, do movimento ou mesmo uma coreodramaturgia.

Seguindo neste rastreamento do termo e do conceito de dramaturgia em minha formação, acesso minha dissertação de mestrado intitulada: *Mandinga da Rua: a construção do corpo poeticamente crítico a partir da cultura popular urbana* (SILVA, 2004), defendida no Instituto de Artes da Unicamp, em 2004. Nesse texto, a palavra dramaturgia aparece, timidamente, cinco vezes, primeiramente associada ao já citado trabalho da professora Joana Lopes. E, depois, em uma citação, transcrita a seguir, de Eugenio Barba e Nicola Savarese (1995), do clássico: *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*.

A palavra texto, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito, significa ‘tecendo junto’. Neste sentido não há representação que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (tecedura) da representação

pode ser definido como dramaturgia. A maneira pela qual as ações trabalham é a trama. (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 68)

E, por fim, a palavra dramaturgia aparece já associada ao contexto da capoeira na ideia de “dramaturgia do jogo”, para se referir a teatralidade do jogo de Capoeira Angola, em cotejo com as ideias desenvolvidas por Alejandro Frigerio (1989).

Já em minha tese de doutorado, intitulada, *O Corpo Limiar e as Encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea*, defendida também no Instituto de Artes da Unicamp, no ano de 2010, o termo dramaturgia aparece seis vezes. Primeiramente, bastante associado à discussão sobre os “Aspectos Orgânicos na Dramaturgia do Ator”³³, realizada pelo ator e autor Renato Ferracini, que foi uma importante referência para a construção da tese, que discute caminhos para serem trilhados por atuantes em busca de um corpo que em estado de dilatação pode atingir uma organicidade capaz de criar uma vida própria para a cena.

A organicidade, aglutinando os vários elementos que compõe o corpo-subjétil em relação dinâmica (pois a organicidade é intrínseca ao corpo-subjétil) acaba pressionando-o a suspender e arrancar do próprio tempo e do próprio espaço um tempo-espaço outro: um tempo não cronológico, mas um acontecimento; um espaço não linear, mas multidimensional. Um tempo-acontecimento que, por mais fugaz e efêmero que seja, dura, perdura e ecoa porque afeta e é afetado. Esse tempo-acontecimento se autogera nos elementos que habitam o território ‘entre’ orgânico e inorgânico, que é, portanto, comum aos dois. (FERRACINI, 2006, p. 105-106)

³³ *Aspectos Orgânicos na Dramaturgia do Ator* foi um projeto de pesquisa do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (LUME) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), liderado pelo Prof. Dr. Renato Ferracini, vigente entre 01 de abril de 2005 e 31 de maio de 2009. (Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/auxilios/3816/aspectos-organicos-na-dramaturgia-de-ator/>. Acesso em: 10 mai. 2021).

Todavia, a despeito da palavra dramaturgia ter aparecido na tese de doutorado uma vez mais do que na dissertação de mestrado, em geral ainda aparece vinculada a uma discussão feita por terceiros, com exceção da seguinte passagem:

Em junho de 2009, durante a realização do Doutorado *Sandwich* na cidade de Lisboa, tive a oportunidade de assistir o solo de dança da artista Mariana Lemos, do CEM (Centro em Movimento), em ensaio aberto destinado a mulheres em contexto de prostituição de rua. O trabalho, que tratava justamente do contexto dessas mulheres emocionou os presentes sem causar o estranhamento que normalmente se nota em relação à dança contemporânea, quando se trata de um público com pouco ou em nenhum envolvimento com essa linguagem. Na conversa após a apresentação foi possível constatar que poucas mulheres se identificaram NO trabalho, mas que todas se identificaram COM o trabalho. Em outras palavras, as mulheres não perceberam que a motivação da coreografia era justamente a trajetória delas, pois realmente não se tratava de uma abordagem literal. No entanto, todas se mostraram extremamente comovidas. Acho pertinente evocar esse caso, pois trata-se de um exemplo claro, de como uma abordagem não literal, não interpretativa e sim uma dramaturgia de dança, na qual o movimento é o próprio sentido, pode permear fronteiras marcadas por questões sociais (SILVA, 2010, p. 72).

Foi interessante constatar que meu primeiro movimento de apropriação da ideia de dramaturgia já é feito relacionando-a à ideia de identidade (ou identificação) em um lugar social e político, já que a dança pra mim é um lugar de afirmação de identidade negra, de colocar a identidade negra em movimento e de me movimentar a partir de identificações negras.

Ainda nesse processo de revisão, isto é, de me revisitar para compreender os caminhos que me conduziram a um discurso e apropriação do vocabulário da ideia de dramaturgia, em especial de

dramaturgia do corpo, me perguntei quando eu começo a desenvolver um sentir-pensar dramático na minha prática com dança, independente de usar esse termo.

Como meu interesse em dança está pautado sobretudo em poéticas populares e afro-ameríndias, eu costumo dizer que minha formação em dança não se deu apenas em escolas de dança, mas no meu próprio contexto cultural, conforme já relatado. Entre o samba no fundo de quintal, o movimento hip hop e a capoeira.

Mas quando eu começo a estudar Dança e almejá-la profissionalmente isso acontece, primeiramente, com a Dança Afro, também denominada de Dança Negra Contemporânea, a partir do trabalho do diretor e coreógrafo Firmino Pitanga³⁴. Nesta ocasião tive a oportunidade de conhecer e aprender com figuras como Marisa Silva, Carlinhos Batá, Cristina Matamba, Irineu Nogueira, Kelly dos Anjos, Letícia Doretto entre outras...

Nesse processo, o intervalo entre eu começar a fazer aula e ir dançar na companhia dirigida pelo Mestre Pitanga, a Cia. Batá Kotô, foi relativamente curto, o que denuncia duas coisas: primeiro que minha identificação com aquela forma de expressão foi tamanha e, por outro lado, que eu chego numa companhia profissional bastante crua, jovem de idade (16 anos) e com pouco tempo de experiência naquela linguagem de dança.

Na Cia., atuando como dançarina, os momentos em que minha inexperiência pareciam mais gritantes eram quando não tinha coreografia pronta para eu me apoiar, uma sequência de passos para eu repetir, isto é, quando eu precisava criar o meu próprio texto.

³⁴ O dançarino e coreógrafo Firmino Pitanga é formado em Dança (UFBA) e foi integrante o Balé do Teatro Castro Alves (BA) e do Grupo de Dança Contemporânea da UFBA, com o qual participou do II FESTAC (Festival de Artes e Cultura Negra Africana), realizado na Nigéria, em 1977. Em 1987, mudou-se para São Paulo e criou a Cia de Dança Negra Batá Kotô. Atualmente atua na Cia. Treme Terra, como diretor coreográfico e preparador corporal do elenco.

E eu me lembro de uma época que nós fizemos uma pequena temporada numa casa de show no bairro da Mooca, em São Paulo, e que no final a gente sempre terminava com uma canjira, que é o momento em que cada uma entra numa roda ou semicírculo para dar a sua canja. É um momento mais espontâneo, com uma possibilidade muito grande de composição em tempo real no diálogo com percussionistas que são muito hábeis em ler, sentir e dialogar com o movimento. Porém, como o aprendizado, que se dava sobretudo a partir da reprodução de modelos, era relativamente recente, eu era capaz de repetir bem os passos, mas eles ainda não me pertenciam com propriedade o suficiente para a improvisação. Eu não tinha um domínio sobre eles e a outra coisa que poderia me ajudar muito, a percepção musical, era ainda muito grosseria, e facilmente eu perdia o ritmo.

Daí, o diretor da Cia. já tinha dado um toque umas duas vezes que a minha canjira não estava legal. Eu precisava dar um jeito naquilo, não queria tomar uma chamada mais uma vez. Então, conversando com as mais experientes elas me sugeriram que eu fizesse uma sequência de movimentos, já que não estava pronta pra improvisar.

Achei uma ótima ideia, afinal me saía muito bem com as coreografias. Fiz isso, fui um dia no meu quintal pra fazer a tal sequência, tentando juntar os passos que eu mais gostava. Mas a coisa não estava fazendo sentido pra mim, pois apesar da minha pouca experiência já tinha compreendido que a canjira era um espaço de expressão de si, mesmo que mediado por códigos pré-estabelecidos. Como o trem não estava andando eu tive que apelar, e apelei para o sagrado.

A Dança Afro já estava promovendo o meu reencontro com os orixás, já que isso era algo que me rondava pelo fato de minha avó materna ter sido Mãe de Santo em um terreiro de umbanda o *Templo Espírita Papai Mané e Mamãe Oxum*. Naquele momento a Dança Afro me apresentava

esses seres encantados em forças da natureza de outra maneira, como mito encarnado, como deuses e deusas que dançam. Vale mencionar, que parte representativa dos padrões de movimento daquela Dança Afro em questão eram elaborações que estilizam as danças realizadas por filhos e filhas de santo que na manifestação dos orixás, no culto do candomblé, dramatizam a relação com a natureza e os atos de seus domínios, tais como a caçar e guerrear.

Eu me apeguei com Xangô espiritualmente numa relação de fé e também com os movimentos que eram diretamente relacionados com a figura desse orixá, e também, àqueles que me pareciam vibrar nessa energia, a saber, de força, de imponência, de realeza, de fogo, de trovão, de portar nas mãos um Oxê (machado de dois cortes).

Bem, minha canjira não arrancou muito entusiasmo do diretor, mas ele reconheceu e verbalizou que eu havia melhorado muito, o que já me soou como um elogio. Porém, acredito que a grande compensação do esforço empreendido foi mesmo a sensação de encantamento que eu vivi no momento daquela canjira. Me senti de fato movida pela força de Xangô, o que agregou sentido ao meu mover.

Eu trago esse relato porque, revisitando essa história me parece que é nesse processo que eu começo a desenvolver um sentir-pensar dramaturgico em minha dança, já relacionando corpo e ancestralidade. Aqui, concebo a ancestralidade como força, espírito que nos conecta ao passado-presente africano. Acredito que nessa relação chego em uma concepção de dramaturgia negra, embora essa possa ser pensada a partir de outras questões, como a do racismo e a do trauma da escravidão.

Embora essa experiência com a Dança Afro tenha me aproximado um pouco mais dos saberes e fazeres do candomblé, um maior envolvimento com essa religião só foi acontecer na minha vida muitos anos depois. É curioso que essa experiência da canjira e o meu processo de preparação

para ela, me gerou a sensação de que pudesse ser filha de Xangô e me deu alguma esperança em virar no santo³⁵, digo esperança porque minha avó Cecília já havia me dito que isso não iria acontecer, mas como achava extremamente encantador vê-la dar corpo às suas entidades, havia em mim esse desejo.

Hoje sou makota³⁶ de Candomblé Angola, feita por Tata Ngunz'tala, para Kabila, um santo caçador e pastor, na Nzo Jimona ria Nzambi, onde atendo pela djina³⁷ de Kabilaewatala. Ou seja, minha vó tinha razão, eu realmente não viro no santo e também não sou filha de Xangô. Dado este que me parece importante para revelar que a experiência que vivi naquela canjira, nos meus primeiros passos como profissional da dança, não dizia respeito a encantamento no sentido mágico da palavra, isto é, de manifestação mediúnica, de transe. Tratou-se então, de um encantar-se pelas forças das narrativas ancestrais, que residem na cultura e não necessariamente em um código genético ou designação do sagrado, como força superior. Isto é, o encantamento como engajamento estético que agencia sentidos que evocam a ancestralidade, mas que no ato cria um estado de inteireza, que não deixa espaço para insegurança, instaurando um espaço-tempo ritualístico, de encruzilhada, como abordarei mais adiante.

Pouco tempo depois dessa experiência com o Batá Kotô, fui fazer a graduação em Dança na Unicamp e, conforme já relatado, início em um processo de formação em Dança Contemporânea que inaugura para mim o exercício de pensar o movimento, não apenas a partir de formas a serem

³⁵ Manifestar por meio do próprio corpo a presença do sagrado, seja um orixá, nkise ou vodum.

³⁶ Makota é o plural de Dikota (ou Kota), no entanto, em algumas casas, convencionou-se no cotidiano a utilização do termo no plural, mesmo para se referir a uma única pessoa. No Candomblé Angola, trata-se de cargo ocupado por mulheres que não entram em transe e que são responsáveis pelo cuidado com os nkises, zelo pela casa e comunidade. No Candomblé Ketu, esse papel é o equivalente ao cargo de ekéji ou iyároba, a depender da tradição

³⁷ Nome iniciático.

reproduzidas, mas a partir de um impulso interno advindo de uma consciência de corpo que me faz chegar a determinadas formas. Isso me chega como se fosse a chave de uma porta de acesso à autonomia e à liberdade, tanto para reproduzir determinados padrões de forma mais orgânica e consciente, como para criar minhas próprias formas e me anunciar ao mundo a partir de mim.

À época, isso vinha como um discurso um pouco perigoso de que para atingir aquela organicidade eu precisava abandonar os padrões corporais que eu já trazia, que no caso eram a Dança Afro, a capoeira e as danças populares. A ideia de uma “lavagem corporal”, isto é, de abandonar determinados códigos em detrimento de outros, supostamente mais necessários para o aprendizado em dança, é perigosa porque lida mal com a ideia de diversidade. Facilmente a dança, pensada de forma universal, sem outros adjetivos, é pautada em valores eurocêntricos que se pretendem neutros e colonizadores. Ademais, no que diz respeito ao corpo, sabemos que a ideia de desconstrução é pouco adequada, embora muito utilizada na dança, pois o que acontece é, na verdade, a construção de novos conhecimentos e a adoção de outros paradigmas, que podem inclusive conviver sem a necessidade de anulação.

Mas, à época eu não fazia essa crítica e estava mesmo interessada em aprender coisas novas. Além dos espaços fora da faculdade em que eu continuava a ser eu, por exemplo, a roda de capoeira, havia no próprio curso disciplinas em que o meu repertório corporal era muito valorizado, então eu só fingia que estava tentando me desconstruir.

Certa feita ocorreu um episódio que eu acho emblemático para pensar o que caracteriza a ideia de dramaturgia em sua relação com a noção de identidade. Ocorreu no último ano do curso, nos processos de composição coreográfica para os trabalhos de conclusão. A professora da disciplina sugeriu que as/os colegas se ajudassem e eu me lembro que na

ocasião, já muito estimulada a olhar a cena do lado de fora (como dramaturgista ou encenadora), me dispus a ajudar um colega. Esse rapaz tinha um trabalho muito forte com dança flamenca, um corpo de dança bastante construído na verticalidade. Depois que trabalhamos juntos ele foi mostrar o trabalho para a professora. Foi interessante que ela olhou pra mim e disse: foi a Renata que trabalhou com você, né? Fiquei surpresa com a perspicácia da professora e ela disse que percebeu isso porque havia ali, no estudo coreográfico que o estudante acabara de apresentar, uma quebra na verticalidade e mais espaço para a bacia, que são características que a professora percebia que eu trazia da Dança Afro.

Olha só, eu achando que enganava a professora fingindo que estava me desconstruindo e ela me sacando o tempo todo. Lembro que fiquei impressionada, já envolvida em reflexões sobre o corpo e a criação em dança, com a ideia de que existe alguma coisa em mim, que sou eu, mas que me escapa e que foi parar lá naquele outro corpo. Que mandinga é essa? É que a forma do movimento é determinada a partir de certas fôrmas. Aqui não devemos pensar fôrmas como algo que aprisiona e encerra o movimento e, sim, como algo que lhe dá contornos estéticos e identitários. Estético no sentido de ser percebido de forma global por meio dos sentidos, e identitários por estarem inevitavelmente ligados a determinados parâmetros culturais que se afirmam politicamente.

Em alguma medida, isso já era o que eu estava investigando na iniciação científica a partir do movimento Hip Hop, buscando em formas-fôrmas que ali residem parâmetros para uma dança poeticamente crítica. Ao longo de minha formação acadêmica e de minha trajetória de vida, a identificação com o que eu chamo de manifestações de encruzilhadas, ou seja, performances negras tradicionais como por exemplo a capoeira, o tambor de crioula e o candomblé só foi aumentando, o que fez com que eu mergulhasse mais profundamente nesse contexto para, a partir dessas

experiências, pensar-sentir-agir como dramaturgista, sobretudo no Núcleo Coletivo 22, companhia artística que eu dirijo e que tem me acompanhado desde o fim da graduação até o presente momento.

Assim, a partir desse percurso, compreendo então a dramaturgia, olhando de um ponto de vista da dança, sobretudo em duas instâncias: a dramaturgia do corpo e a dramaturgia do espetáculo (ou da performance), ambas como tecido que cria no tempo e no espaço janelas de percepção e compreensão de sentidos gerados a partir de formas-fôrmas que organizam os elementos para a produção do significado de uma obra. Na dramaturgia do corpo, este assume o lugar de elemento matricial do processo criativo, e no caso da dramaturgia do espetáculo o corpo tece sentido com outros elementos, tais como a sonoplastia, o cenário, a iluminação etc.

Nessa concepção, poderíamos até falar de uma dramaturgia da roda de capoeira, já que os elementos externos, mas implicados ao jogo, constituem-se em unidade performática. Todavia, neste livro, nos restringiremos a pensar a dramaturgia do corpo, lançando um olhar para o jogo, como forma de garantir melhor acuidade para nossas análises, investindo em noções como performance de jogo, assinatura de mestres e mestras e escolarização da malandragem, sem contudo, ignorar a complexidade da roda e de todos os seus elementos constitutivos.

Por falar nisso, acho que já passou da hora de o Mestre Falcão largar esse gunga e vir jogar mais eu. *“Vem jogar mais eu, vem jogar mais eu irmão meu”*.



Referências

- ALVES, Carine Costa. Centenário do Mestre João Pequeno de Pastinha: etnografia e reflexões sobre a capoeira angola. *Revista Semina*, Passo Fundo, v. 17, n. 1, p. 31-54, 2017.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Ed. Hucitec Unicamp, 1995.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda da mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e New York*. 2007. 277 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CRUZ, José Luiz Oliveira. *Histórias e estórias da capoeiragem*. Salvador: P555 Edições, 2006.
- FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Ed. Fapesp, 2006.
- FRIGERIO, Alejandro. Capoeira: de arte negra a esporte branco. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo: Anpocs, v. 4, n. 10, p. 1-20, jun. 1989.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na Cultura Brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo: Anpocs, p. 223-244, 1984.
- KABILAEWATALA, Renata. E essa tal dramaturgia? *In: KANZELUMUKA; DE PAULA, Murilo (Orgs.). Acordar o chão: dramaturgias em danças contemporâneas negras*. São Paulo: Edição Independente, 2021, p. 38-49
- LOPES, Joana. *Coreodramaturgia: a dramaturgia do movimento*. Campinas: Unicamp, 1998.
- MESTRE João Pequeno. *João Pequeno de Pastinha*. CD. Salvador, BA, 2000.
- MOURA, Jair. *Dança de Guerra*. Documentário, Laboratório de Imagem: Líder. Salvador, 1968.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Guerra, 1978

OYĒWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *Matripotência: Ìyá Nos Conceitos Filosóficos e Instituições Sociopolíticas*. Tradução de Wanderson Flor Nascimento. In: OYĒWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *What Gender is Motherhood?*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. p. 57-92.

PASTINHA, Vicente Ferreira. *É luta, é dança é capoeira*. *Revista Realidade*, São Paulo: Editora Abril, ano 1, n. 11, 1967.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?*. Belo Horizonte: Ed. Letramento, 2017.

RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.

SILVA, Renata de Lima. *Mandinga da rua: a construção do corpo cênico a partir de elementos da cultura popular urbana*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SILVA, Renata de Lima. *O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. 2010. 239 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2010.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira; NORONHA, Flávia Dayana Almeida. *Dai-me licença aê! Trajetórias híbridas da capoeira angola em Goiânia e em São Paulo*. In: SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira (org.). *Corpopular: Intersecções Culturais*. Goiânia: Editora da PUC Goiás, 2013. p. 70-79.

SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles. *Entre Raízes, corpos e fé: poenografias dançadas*. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 5, n. 2, p. 153-168, jul./dez. 2014.

3

**Rasantes de um Falcão peregrino
pelas rodas de capoeira e da vida**

José Luiz Cirqueira Falcão



Um bom dia para nascer

Vira e mexe, em meus sonos profundos, sou acometido por sonhos fascinantes em que, literalmente, mesmo desprovido de asas orgânicas ou físicas, executo voos incríveis sobre paisagens e manifestações das mais inusitadas. Já sonhei planando sobre a minha cidade natal, Cristalândia, no Tocantins, assim como dei rasantes inebriantes sobre a praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Já sonhei também voando sobre paisagens estonteantes e desafiadoras que não lembro de ter conhecido. O fato é que sonhar voando é uma constante para mim e, talvez, esse nome Falcão seja adequado, pelo menos para justificar essa relação que tenho com essa aventura de sonhar voando. Aliás, tenho tomado como referência de direção para mim a ideia de que quem voa muito e mais alto, no sentido metafórico do termo, é mais livre e joga mais e melhor com a realidade. Uma vez que explora, em abrangência e profundidade, as possibilidades de crescimento como ser humano, pois certamente conhece mais referências e tem à sua disposição mais opções de escolha em relação aos rasantes que decide executar para o seu perpétuo aperfeiçoamento. Mas esse nome Falcão, que na realidade é meu sobrenome, já me fez enfrentar alguns imbróglios difíceis de superar, mas isso é assunto para rasantes em outras paragens.

Utilizarei a metáfora dos voos rasantes de um falcão peregrino para ilustrar minha experiência pessoal e profissional relacionada à capoeira, em interface com diferentes dimensões da minha vida, reconhecendo que eles foram estratégicos para a canalização das minhas energias na edificação de um sentido para a minha existência nessas diferentes paragens.

Às vinte horas e trinta minutos do dia 1º de maio de 1960 botei o bico no mundo e entonei o meu canto inaugural naquele recôndito vilarejo

situado no centro do Brasil. Fato é que a história do meu voo nessa roda da vida, na Terra, começa exatamente no dia internacional do trabalhador. Lamentavelmente, a data remete ao triste fato histórico ocorrido no dia 1º de maio de 1886, por ocasião de uma paralisação de trabalhadores e trabalhadoras de Chicago, EUA, que lutavam pela redução da jornada diária de trabalho que, em algumas fábricas, chegava a 17 horas. Durante o movimento houve uma violenta repressão policial em que muitos trabalhadores e trabalhadoras foram presos/as e alguns/mas foram assassinados/as pela polícia da cidade. Três anos depois, em 1989, socialistas de Paris, rememorando esse lamentável fato, criaram o dia do trabalhador. No Brasil essa data somente foi oficializada em 1938. A ação, planejada em segredo, de explosão do Rio Centro, durante a Ditadura Militar no Brasil, com a intenção de que o ataque repercutisse na opinião pública a necessidade de maior endurecimento do regime, também ocorreu no dia 1º de maio, no ano de 1981. Enfim, o 1º de maio é sempre um bom motivo para visitar e inquirir a história e não repetir os seus retrocessos.

Todos nós nascemos em algum lugar e o meu torrão natal, Cristalândia, Tocantins, conhecida por poucas pessoas, situa-se à cerca de novecentos quilômetros de Brasília, capital federal, e fica bem próxima à Ilha do Bananal, a maior ilha fluvial do mundo, no Rio Araguaia. Embora seja uma cidadela pouco conhecida, à época ela era para mim o centro do mundo, era, na real, o centro do meu mundo. O meu memorável porto seguro. Até 1988 essa pacata cidade-campo de cerca de 5 mil habitantes fazia parte do norte de Goiás, hoje estado do Tocantins, um torrão despencado de Goiás que até hoje acachapa os mais baixos indicadores econômicos e sociais do Brasil.

Demorou muito tempo para eu me desapegar daquela cidadezinha onde praticamente todos e todas se conheciam e se cumprimentavam

olhando nos olhos. Ao cair da tarde as pessoas colocavam suas cadeiras preguiçosas na porta das casas e ficavam horas a fio jogando conversa fora e observando a meninada se deleitar com suas brincadeiras de roda, de pique-pega, de salve-companheiro, guerra de mamona e tantas outras. Na maioria daqueles longos dias, ao final da tarde, eu chegava em casa cansado e trôpego, mas feliz por ter aproveitado as delícias do mato e as da rua. Foi soltando pipa, jogando pião, passarinhando, perambulando pelo mato, escarafunchando os segredos dos trieiros, pescando junto com uma molecada brejeira e peralta, como um moleque traquino, criado à solta e sem rédeas, que tramei minha infância matreira e roceira, enfim, matuta, naquela bucólica cidadela.

Ao deixar aquele porto seguro, segui meu voo deixando para traz também uma experiência de infância brincante e aventureira, cheia de peripécias nas matas, nos córregos e nas campinas. Entretanto, a memória daquela envolvente experiência ainda hoje me estimula e me impulsiona a imprimir rasantes cada vez mais desafiadores.

Capoeira para mim, até então, era o nome que se dava a uma certa vegetação em que o gado pertencente ao patrão dos meus tios, peões de eito, escondia-se para se abrigar do sol e fugir da captura de vaqueiros temerários. Somente quando cheguei em Brasília, em 1975, com 15 anos de idade, já meio taludinho, é que fui saber que capoeira era também uma luta, uma manifestação cultural criada por pessoas negras escravizadas no Brasil. Com a minha chegada na jovem capital federal que, aliás, tem a mesma idade que eu, além de ampliar os meus conhecimentos acerca dos significados da capoeira, passei a conhecer, de fato, rua asfaltada, torneira, televisão preto e branco e azulejo.

Para quem, até então, estudava à luz de lamparina e puxava água da cisterna com um balde amarrado na corda, os meus primeiros rasantes na Capital Federal foram repletos de curiosidade e deslumbramento. Certo

dia, pedi ao meu irmão mais velho para me levar ao show do que eu considerava ser uma famosa dupla sertaneja, já que eu via muita propaganda deles em várias casas da Guariroba, o bairro onde morávamos à época, nos arredores da Capital Federal, que muitos apelidavam de “Ilha da Fantasia”. Meu irmão, um pouco mais experiente, alertou-me com chacota que “manicuri e pedicuri” não era uma dupla sertaneja.

Em fevereiro de 1976, muito entusiasmo, efetivei a minha matrícula para realizar o curso de nível médio, Técnico em Agropecuária, no Colégio Agrícola de Brasília (CAB), em Planaltina-DF. Hoje, o CAB é o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB). Naquela época, vivíamos o ápice da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), mas eu não tinha acesso a informações consistentes do que aquilo representava para a sociedade brasileira. Como quase todos os jovens da minha época, eu tinha vontade mesmo era de dar mais e mais rasantes para desbravar, conquistar o mundo, conhecer lugares novos e fazer amizades.

Sem maiores expectativas e sem muitas pretensões, mas bastante entusiasmado, integrei-me ao grupo Beribazu, do Mestre Zulu, que além de professor de Química, passou a atuar quase como um pai para mim, com uma presença viva e mobilizadora, orientando-me e mostrando com firmeza ensinamentos precisos, baseados em valores sólidos, altruístas e solidários. Mestre Zulu sempre demonstrou estar atento aos processos formativos desenvolvidos no dia a dia e, certamente, contribuiu de forma significativa com seus ensinamentos para a formação de várias gerações de mestres¹. Para prestar ao meu mestre uma homenagem justa e autêntica, eu precisaria enxergar o mundo da capoeiragem, e por extensão, o nosso mundo, com os olhos dele, e não o mundo dele com os

¹ Recentemente, em 2019, Mestre Zulu formou também uma mestra.

meus olhos, mas isso eu ainda não consegui e certamente nunca conseguirei, embora venha tentando continuamente.

Os três anos de Colégio Agrícola posso dizer que passaram muito rápido como um rasante de um falcão peregrino acometido de muita fome e sede. Fiz ali sinceras amizades sendo que algumas perduram até os dias de hoje. Àquela época me colocaram o apelido de “Charrete”, mas depois que ingressei no Exército e recebi o nome de guerra, “Falcão”, esse apelido terminou vingando, por assim dizer, e caiu como uma luva diante da experiência que iria desenvolver como um falcão, que de tanto voar se tornou quase nômade. Eu não me lembro muito bem o real motivo daquele apelido “Charrete”, mas à época, os veteranos botavam os novatos para carregar praticamente tudo. Como eu estava sempre por perto, procurando me envolver com quase tudo, que para mim era novidade, terminei recebendo esse apelido. Um primo meu que entrou no CAB um ano após a minha saída e, também, praticou capoeira com o Mestre Zulu, recebeu o apelido de Pangaré, certamente por uma associação ao meu primeiro apelido, Charrete. Ironicamente, o meu primo Pangaré, não tem nada de equino. Tornou-se piloto de aviação agrícola no Pará e eu continuei completamente envolvido com a capoeira até hoje. E que envolvimento!

Entre 1979 e 1983, no auge da minha juventude, estive completamente envolvido com as atividades adstritas à minha formação profissional em Educação Física, na então Faculdade Dom Bosco de Educação Física, atualmente Universidade Católica de Brasília. Na Dom Bosco constatei que a capoeira não fazia parte de nenhuma disciplina, mas sempre que possível a utilizava como tema transversal para a realização dos trabalhos solicitados pelos professores e pelas professoras.

À época, o curso era ofertado pelo prazo de três anos e não havia a exigência de elaboração de um Trabalho de Conclusão de Curso. O meu

estágio foi desenvolvido por meio da participação no chamado “Projeto Bosquinho”, em que estudantes iam para cidades do interior ministrar práticas corporais para as populações locais. Embora me empenhasse com todas as minhas energias, tinha a consciência de que a minha formação profissional deixava a desejar em relação a uma perspectiva crítica de educação, pois, naquele momento, a concepção hegemônica de Educação Física era majoritariamente baseada no fortalecimento da aptidão física.

Após a finalização do curso de Educação Física, fui aprovado em um concurso público para atuar junto à Fundação Educacional do Distrito Federal (FEDF), atual Secretaria de Educação do Distrito Federal, e comecei a trabalhar como professor de capoeira como atividade curricular, vinculado ao Programa Institucional dos Centros de Aprendizagem de Capoeira (CAC). Concomitantemente, terminei implantando uma academia de capoeira no centro da cidade de Taguatinga que funcionou de 1987 a 1995, a Academia Falcão. Por essa academia passaram muitas pessoas que conheceram a capoeira e a tomaram como prática de cuidado de si.

O CAC de Taguatinga-DF foi criado em agosto de 1986, onde tive a oportunidade de exercer a minha jovem e entusiasmada condição de professor de Educação Física e de capoeira. Pelo CAC de Taguatinga passaram mais de cinco mil jovens que tiveram a oportunidade de acessar a capoeira pela via da Educação Física escolar, sob a minha coordenação. Uma das experiências mais densas e ricas que tive o privilégio de viver.

Em 1991 houve um concurso de monografias no âmbito da extinta FEDF e apresentei o trabalho intitulado: *A Luta por uma Educação Crítica e Libertadora através da Capoeira*. Tive a alegria de ter o meu trabalho selecionado em segundo lugar e, conseqüentemente, de receber o título de Mérito Educacional do Governo do Distrito Federal, além de receber das

mãos do Governador da época, no Palácio dos Buritis, o certificado alusivo ao prêmio e um cheque equivalente a 12 salários mínimos.

Naquele trabalho, expus, nas Considerações Finais, que o tratamento pedagógico destinado à capoeira na escola exigia “[...] muito estudo, investigações mais detalhadas e, acima de tudo, reconhecimento e valoração, pois se trata de um conteúdo vivo, dinâmico, contextualizado e inovador, além de fazer parte do legado cultural do nosso país” (FALCÃO, 1991, p. 31).

Algumas dessas crianças que participaram do CAC se encantaram com a proposta de capoeira ofertada e continuam até hoje visceralmente envolvidas com ela, inclusive, como profissão. Agora, na condição de mestres, voam com suas próprias asas e dão continuidade ao importante legado de levar essa prática corporal para as novas gerações.

Permaneci na FEDF entre 1986 e 1997, quando fui aprovado em concurso público para ministrar aula de capoeira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

O início do rasante pelo Rio de Janeiro para cursar o Mestrado em Educação Física na Faculdade de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1991, foi acompanhado de certa tristeza, mas fui aos poucos me adaptando à rotina da Cidade Maravilhosa, que àquela época eu já não a enxergava como tão maravilhosa assim, dado os indicadores de violência que faziam daquela cidade um lugar perigoso para se dar rasantes desatentos. Àquele momento, não queria me envolver com maiores responsabilidades em relação à capoeira, em decorrência da dedicação aos estudos de mestrado, mas aos poucos fui me informando acerca dos grupos de capoeira existentes na cidade e logo tomei a decisão

de ir treinar na Casa do Estudante Universitário (CEU) no Flamengo, com o Mestre Sorriso, do grupo Senzala².

O primeiro dia em que fui treinar no Grupo Senzala foi no dia 27 de março de 1992. Após duas horas de atividades, ao chegar em casa anotei no meu caderno de memória: *Como observador e extremamente apreensivo com a nova atividade que começaria a realizar constatei que o meu corpo se desprendia com desenvoltura, como se dissesse para mim mesmo: Por que você não veio antes? Ali, naquele espaço com a presença de várias pessoas com os mesmos propósitos, num ambiente de camaradagem, exercitei uma manifestação tão enigmática e prazerosa, mas que é imperceptível para muitos. Durante a roda apareceram muitos outros capoeiristas que chegavam sorrateiramente e iam se aproximando e, quando eu menos esperava, lá estava mais um na roda que eu ainda não tinha visto.*

Nesse dia compareceu ao espaço o saudoso Mestre Leopoldina (12/02/1933 – 17/10/2007), elegante e irreverente capoeirista carioca, pertencente à fina flor da malandragem. Ele chegou, encostou-se na porta de entrada e pôs-se a observar aquela roda cujos segredos e mistérios ele compreendia muito bem. Eu já o conhecia de nome por intermédio de rodas de conversas, pois tratava-se de uma lenda viva da capoeira carioca e, naquele dia, tive o prazer de vê-lo jogar. Registrei esse acontecimento na minha mente e no meu caderno de memória, envolto em grande empolgação, e afirmei que aquela capoeira, na CEU, *“foi uma voluptuosa emoção para mim que, embora estivesse na CEU, simbólica e metaforicamente me levou ao céu”*.

² O Grupo Senzala é considerado o primeiro grupo de capoeira sistematicamente organizado dentro dos parâmetros que conhecemos atualmente, no que se refere à organização de grupos. Foi fundado em 1963 por um grupo de jovens capoeiristas da Zona Sul do Rio de Janeiro. Atualmente congrega mais de mil professores que ministram suas aulas em mais de 60 países do mundo.

No início do curso fiquei bastante apreensivo com o cotidiano do Rio de Janeiro e também com os desafios de cursar um mestrado em Educação Física, que àquela época existiam somente três cursos em todo o Brasil. Um em Santa Maria (UFSM), considerado o melhor do país, outro na USP e outro na UFRJ.

As minhas expectativas eram enormes, mas de cara me decepcionei com o grau de degradação que a cidade do Rio de Janeiro já começava a apresentar. “*Se o Rio é uma loucura, Copacabana é uma síntese dela*”, desabafei no dia 23 de novembro de 1992, no meu caderno de memórias. Presenciei cenas de roubo à luz do dia na rua da Carioca, considerada, à época, a mais perigosa do centro do Rio.

Com o tempo fui me acostumando com a cidade ao ponto de achar que me sentia mais carioca do que candango ou goiano. Até o sotaque característico, com o conhecido chiado, já tinha adquirido.

No dia 26 de agosto de 1994, no auditório da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ, defendi a dissertação intitulada: *A Escolarização da “Vadição”: A Capoeira na Fundação Educacional do Distrito Federal* (FALCÃO, 1994). Participaram da banca a minha orientadora, professora Lígia Gomes Elliot, a Professora Neise Deluiz e o Professor Vinícius Ruas Ferreira da Silva (*in memoriam*). O objetivo da pesquisa que resultou na dissertação foi realizar uma análise acerca das concepções das pessoas envolvidas no Programa de Capoeira desenvolvido na FEDF, sobre a capoeira em geral e sobre o próprio programa.

A dissertação de mestrado foi transformada no livro intitulado: *A Escolarização da Capoeira* (FALCÃO, 1996). Esse livro conquistou significativa divulgação nos meios acadêmico e capoeirano por ter sido uma das primeiras referências acerca da inserção da capoeira nas escolas brasileiras.

Ao retornar para Brasília em 1994, continuei a minha vida de professor na FEDF. Provavelmente, pelo título de Mestre em Educação Física conquistado na UFRJ, fui convidado para compor a Direção Colegiada do Centro de Educação Física e Desporto Escolar (CEFD) (órgão responsável pela gestão da Educação Física nas Escolas do Distrito Federal), durante a gestão do, então, governador petista Cristovam Buarque (1995-1998). Na ocasião elaboramos um projeto pioneiro de oferta de um curso de Especialização de Capoeira na Escola, em convênio com a Universidade de Brasília. O curso foi destinado aos professores e professoras de Educação Física da FEDF e foi aprovado pelos colegiados competentes da Universidade de Brasília, a entidade conveniada. O apoio financeiro foi bancado pelo, hoje extinto, Instituto Nacional de Desenvolvimento do Desporto (INDESP). O Curso foi realizado no segundo semestre de 1997, quando já havia me afastado da FEDF para trabalhar na UFSC, mas terminei participando como professor de uma das disciplinas deste que foi o primeiro curso de Especialização de Capoeira na Escola, no Brasil.

Após ter sido aprovado no concurso público para professor do Departamento de Recreação e Prática Desportiva da UFSC, assumi as funções de professor universitário, no dia 23 de setembro de 1996, e fui recebido calorosamente pelos professores e professoras, de imediato assumi a vaga de professor de Natação, em decorrência da aposentadoria da professora dessa cadeira.

Somente no ano de 1997 é que comecei efetivamente a ministrar aulas de capoeira no curso de Educação Física e também na modalidade Educação Física curricular, que atendia estudantes de qualquer curso da universidade. Essas disciplinas significaram para mim um grande laboratório, pois existiam poucas universidades no Brasil que ofertavam essa cadeira específica de capoeira. Elaborei os programas de ensino das

disciplinas, que foram aprovados pelo colegiado do Curso sem nenhuma restrição. A disciplina ofertada para estudantes do curso de Educação Física chamava-se: *Teoria e Metodologia da Capoeira*, e a disciplina que atendia estudantes interessados de qualquer curso da universidade chamava-se simplesmente: Educação Física Curricular – Capoeira. Eram ofertadas duas turmas no semestre letivo: Capoeira I – Iniciação e Capoeira II - Aprofundamento. As disciplinas eram bastante concorridas e a fila de espera para cursá-las semestralmente às vezes chegava a mais de cinquenta estudantes.

Na UFSC participei como pesquisador e coordenador de vários projetos de pesquisas financiados por agências de fomento no âmbito municipal, estadual e federal. O primeiro projeto de pesquisa que me propus a desenvolver foi: *Instituições e Agentes da Capoeira de Florianópolis*. Esse projeto teve por objetivo realizar um levantamento acerca das características das instituições e dos/as agentes da capoeira na cidade de Florianópolis e, com isso, conhecer melhor a realidade da capoeira da cidade e, também, divulgar as experiências realizadas. O questionário encaminhado às lideranças de grupos continha informações básicas, mas houve uma resistência enorme por parte das pessoas contatadas para respondê-lo. Diante disso, tivemos que fazer uma modificação na metodologia da pesquisa, considerando-se esses percalços e algumas dificuldades em acessar informações acerca das experiências realizadas. Na minha avaliação, a comunidade da capoeira local já tinha alguma informação negativa acerca da relação da universidade com a comunidade da capoeira. A partir dessa pesquisa, tive que adotar estratégias metodológicas alternativas para evitar a taxaço de *persona non grata* no meio da capoeira florianopolitana.

Concomitantemente apresentei e coordenei o projeto de extensão *Capoeira Beribazu*, que teve início em março de 1997 com o nome de

Capoeira de Corpo Inteiro. Em 1998, ele foi redimensionado e ampliado e passou a ser denominado, após votação dos seus integrantes, de *Capoeira Beribazu*, que a partir desse momento, passou a se afirmar na sociedade catarinense como uma significativa opção de trato pedagógico, no que tange à capoeira. O projeto teve uma duração efetiva de 12 anos e foi responsável pela realização, entre 1997 e 2006, de 7 edições do Simpósio Nacional Universitário de Capoeira (SNUC).

Os SNUCs foram simpósios temáticos que permitiram a participação de pesquisadores, pesquisadoras e praticantes de capoeira, independentemente de área de formação, grupo ou vertente. A partir desses encontros, que, geralmente, aconteciam em novembro, muitas discussões importantes eram travadas, com a participação de vários de seus mais representativos estudiosos e estudiosas no Brasil. As duas últimas edições do SNUC contaram com o apoio da Confraria Catarinense de Capoeira (Triplo-C). A partir do ano de 2000, o SNUC passou a ser bienal e, a cada edição foi ampliando o número de trabalhos e se apresentando como espaço interdisciplinar de intercâmbio de capoeiras entre estudiosos e estudiosas de diversas partes do Brasil e do mundo.

Os SNUCs, além de uma programação acadêmica com apresentação de trabalhos (pôsteres e comunicações orais) sobre capoeira e temas correlatos, contemplava, também, espetáculos culturais produzidos pelas pessoas que integravam o Projeto de Extensão, e por convidados e convidadas, bem como, oficinas teóricas e práticas envolvendo os fundamentos técnicos, ritualísticos, musicais, históricos e sócio-filosóficos da capoeira e de manifestações correlatas, como maculelê, samba de roda, puxada de rede etc. Durante a realização dos SNUCs ocorriam também as cerimônias de batismo, graduação e formatura dos/as integrantes do Projeto de Extensão *Capoeira Beribazu*. Essas cerimônias eram bastante

concorridas e contavam com a participação de diferentes grupos de capoeira de vários estados do Brasil e também do exterior.

Em 2005 tive a oportunidade de colaborar efetivamente com a fundação da Confraria Catarinense de Capoeira (TRIPLO-C), da qual fui eleito o seu primeiro presidente para um mandato de 2 anos. Dela, inicialmente, fizeram parte lideranças dos seguintes grupos: Abadá, Beribazu, Camará, Cordão de Ouro, Gunganagô, Maculelê, Palmares, Quilombola e Raízes do Brasil, além de estudiosos e estudiosas envolvidos/as com os movimentos culturais e populares.

O triplo-C realizou também importantes atividades em parceria com outras instituições, como foi o caso do PERI-CAPOEIRA - Curso de capacitação profissional para educadores e educadoras populares de capoeira do estado de Santa Catarina. Foram realizadas duas edições do PERI-CAPOEIRA, em parceria com o Núcleo de Pesquisa em Educação Intercultural (MOVER) da Faculdade de Educação da UFSC. O primeiro PERI-CAPOEIRA, realizado em 2005, com carga horária de 180 (cento e oitenta horas) formou 50 (cinquenta) educadores e educadoras populares de capoeira com certificação expedida pela Universidade Federal de Santa Catarina. O segundo PERI-CAPOEIRA ocorreu em 2007 e teve carga horária de 100 horas, sendo 40 presenciais e 60 não presenciais. Nessa edição foram formados 53 (cinquenta e três) educadores e educadoras populares de Capoeira (FALCÃO et al., 2009, p. 229).

O Triplo C também atuou como parceiro no planejamento e organização do II Seminário Nacional de Estudos da Capoeira (SENECA) que foi realizado no Centro de Cultura e Eventos da UFSC, em Florianópolis-SC, nos dias 12, 13 e 14 de maio de 2006, em parceria com o Grupo de Estudos da Capoeira (GECA) e o Projeto de Extensão Capoeira Beribazu, da UFSC. Esse evento congregou pesquisadores e pesquisadoras de diferentes regiões do Brasil que investigam a temática capoeira. O Tema

do II SENECA foi: Capoeira e Políticas Públicas: Realidade e Possibilidades. Como parte da programação foram realizadas conferências, mesas redondas, oficinas, mostra de vídeos, exposição de trabalhos acadêmicos sobre capoeira, em forma de comunicações e pôsteres e reuniões dos Grupos de Trabalho Temáticos (GTTs). Os quatro GTTs do II SENECA foram os seguintes: 1) Capoeira e Educação; 2) Capoeira - história, corpo, cultura e memória; 3) Capoeira e Gestão, políticas públicas e contemporaneidade; 4) Capoeira e Esporte.

Esse evento contou com a participação de reconhecidos/as pesquisadores e pesquisadoras da capoeira em diversos campos do conhecimento, como Antonio Liberac Pires, Benedito Caires Libório, Carlos Eugênio Líbano Soares, Letícia Vidor de Souza Reis, Luiz Renato Vieira, Luiz Vitor de Castro Junior, Neuber Leite, Paula Cristina, Rosângela Araújo, dentre outros.

A Confraria Catarinense de Capoeira influenciou a fundação de pelo menos mais duas confrarias de capoeira no país, a gaúcha e a carioca. Ela continua existindo, mas atualmente (2021), com o desmonte das principais políticas culturais por parte do atual Governo Executivo e os seus perversos desdobramentos, as ações da confraria encontram-se bastante modestas e o coletivo tem encontrado dificuldades enormes para se auto-organizar e realizar atividades de interesse coletivo da comunidade de capoeira no estado de Santa Catarina.

Todas essas ações das quais participei organicamente, na condição de coordenador ou assistente, contribuíram para o meu envolvimento com a cultura da capoeira de Santa Catarina, bem como, para o meu crescimento pessoal e profissional e colaboraram efetivamente para estreitar as relações entre as ações que desenvolvia com a capoeira na UFSC e as diferentes manifestações da capoeira da cidade. Após meu projeto de pesquisa de doutorado sobre o trato com o conhecimento da capoeira no

currículo de formação profissional ter sido recusado em três programas de Pós-Graduação, por diferentes motivos, finalmente dei um rasante certo ao ser aprovado para cursar o Doutorado em Educação na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Realizei minha formação doutoral entre os anos de 2000 e 2004, sendo que no dia 15 de março de 2004, num auditório da Faculdade de Educação, lotado de capoeiras e colegas da Educação Física e da Educação, defendi a primeira tese de doutorado produzida na UFBA sobre a temática capoeira: *O jogo da Capoeira em Jogo e a Construção da Praxis Capoeirana* (FALCÃO, 2004), sob a orientação da Professora Doutora Celi Nelza Zulke Taffarel e a coorientação do Professor Doutor Machado Paes, do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, onde realizei estágio de Doutoramento Sanduíche, em 2003.

O jogo da capoeira em jogo

A tese consistiu numa análise teórico-metodológica da confluência de três jogos: 1) O jogo ainda não jogado, ou seja, o que constituiu o percurso investigativo da tese, 2) o próprio jogo da capoeira, expresso pelo seu controvertido desenvolvimento histórico, como manifestação/construção cultural; 3) o jogo social, materializado pelas complexas, contraditórias e dinâmicas relações travadas no interior da sociedade capitalista. A tese teve como objetivo principal criticar e propor elementos teórico-metodológicos para o trato com o conhecimento da capoeira no currículo de formação profissional, a partir da análise da realidade de experiências com essa manifestação cultural em espaços educacionais formais e não formais do Brasil e do Exterior.

Na tese, a capoeira foi tratada a partir da noção de práxis e qualificada por meio do conceito de complexo temático que, em articulação com os fundamentos da pesquisa-ação, propôs, para o seu trato no contexto de

formação profissional, as seguintes possibilidades pedagógicas: experimentação, problematização, teorização e reconstrução coletiva do conhecimento. Foi possível identificar que, no que tange ao conhecimento da capoeira, o significado que as pessoas apreendem de suas práticas, emocionalmente compartilhadas, está vinculado à intensidade das interações e com a plenitude da experiência e, nessas práticas, por mais simplificadas que possam parecer, interseccionam as dimensões subjetivas, ético-políticas, históricas, culturais e econômicas da vida em sociedade.

O processo de inserção da capoeira no currículo das instituições universitárias brasileiras foi e tem sido extremamente tenso e desprovido de um planejamento bem elaborado com princípios pedagógicos claros. Ele se deu a partir de iniciativas pessoais e não por intermédio de políticas públicas de afirmação cultural.

Na maioria dos casos, a capoeira insere-se nas instituições universitárias por meio de projetos de extensão, geralmente vinculados a grupos já consolidados na comunidade capoeirana. Frequentemente, esses projetos são desvinculados das propostas pedagógicas dos departamentos onde se inserem e terminam servindo apenas como uma agência de prestação de serviços de um determinado grupo à comunidade. Via de regra, as ações dos projetos de extensão terminam influenciando a criação da disciplina capoeira, sendo que, à época da construção da tese (2000-2004), cerca de vinte instituições de ensino superior no Brasil já a ofereciam em seus programas curriculares, seja como disciplina obrigatória, seja como optativa.

As experiências desenvolvidas com a capoeira no exterior (na Europa), observadas e analisadas durante a minha investigação, confirmaram e ampliaram os traços de transnacionalidade que contribuíram com o movimento de desenvolvimento dessa manifestação cultural e desafiam a fragilidade dos discursos que, ingenuamente, a

tratam apenas como uma prática apropriada a determinadas camadas da população e vinculada a grupos étnicos específicos. A complexidade e a dinamicidade da capoeira se confirmam na intensificação do seu processo de internacionalização, cuja mobilidade se expressa, horizontalmente, pelos trânsitos e fluxos das e dos capoeiras em todo o mundo e, verticalmente, pela possibilidade concreta de ascensão numa sociedade altamente estratificada.

Na esteira dessas reflexões, cheguei às seguintes considerações finais:

Apesar de constatarmos uma sistemática reafirmação de que a capoeira é ‘coisa nossa’, o que, em tese, conferiria a todos os brasileiros [e brasileiras] o direito de exclusividade sobre a sua ‘mandinga’, as experiências analisadas demonstraram que esse discurso se constrói sob a égide do conflito e da ambiguidade. A capoeira pode até ser ‘coisa nossa’, mas também é de todo o mundo, à medida que, para ser ensinada, praticada, transmitida, construída, ela precisa ser compartilhada, dividida, multiplicada, e isto se materializa como prática pedagógica. (FALCÃO, 2004, p. 347)

De volta aos rasantes

Em 2009 fui redistribuído da UFSC para a UFG, após um convite para trabalhar nesta última, especialmente na construção coletiva de um programa de Mestrado em Educação Física que, após 4 projetos encaminhados à Capes, foi aprovado e entrou em funcionamento no ano de 2019.

Na UFG, além de trabalhar com as disciplinas *Fundamentos Socioculturais das Lutas na Educação Física* e *Teorias do Esporte e Capoeira*, junto à Faculdade de Educação Física e Dança (FEFD), comecei a me envolver também com pesquisas relacionadas ao campo das Artes e das Culturas Populares. Assim que cheguei à UFG, me integrei ao Laboratório *Physis* de Educação Física, Corpo e Natureza (Labphysis), da FEFD, onde coordenei juntamente com a professora Ana Márcia Silva, o

Projeto Integrado de Pesquisa: *Manifestações da cultura corporal em comunidades Quilombolas: um acervo inicial no estado de Goiás*, desenvolvido entre agosto de 2009 e dezembro de 2010.

Além das disciplinas ministradas e das pesquisas em que me envolvi, coordenei durante todo o período em que trabalhei na UFG o projeto de Extensão: *Capoeira e Artes Marciais para a Comunidade: Das Lutas Corporais às Lutas Sociais*. Esse projeto tinha por objetivo principal promover atividades de lutas corporais, especialmente o Judô, o Karatê, o Taekwondô, Defesa Pessoal e a Capoeira, para pessoas interessadas, dos 12 aos 50 anos, participantes da comunidade acadêmica da UFG e o seu entorno.

Com a chegada da professora Renata de Lima Silva na UFG, em 2010, fui aos poucos me identificando com os projetos que ela coordenava e, mediante o seu convite, integrei-me ao Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22 (NuPICC) e, a partir daí, produzimos inúmeros trabalhos e alavancamos várias parcerias e iniciativas acadêmicas que vêm rendendo profícuos resultados. Apesar dos pontos de fricções e de algumas tensões resultantes de distintas cosmopercepções de capoeira, a parceria construída com a professora Renata tem me estimulado a continuar produzindo intelectualmente, a partir de pesquisas cada vez mais envolventes, relacionadas às Performances Culturais.

Além de trabalhar com a professora doutora Renata de Lima Silva em diversos projetos acadêmicos, tive a grata satisfação de poder materializar um sonho antigo que era de conhecer mais de perto a Capoeira Angola. Foi então que, desde 2015 passei a ser, digamos, discípulo da contramestra Renatinha Zabelê no Espaço Águas de Menino, onde venho aprendendo e tendo contato com a sua proposta de trabalho com a Capoeira Angola, a partir das referências do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, fundado pelo Mestre Plínio. Essa possibilidade de aprender com a

Renatinha Zabelê em uma experiência de fundo de quintal tem alimentado e muito as minhas aspirações de me envolver cada vez mais com os fundamentos da Capoeira Angola.

Aqui, vale mencionar, que desde quando me envolvi mais efetivamente com a capoeira, brotou em mim um sonho que me parecia impossível: conhecer a África. Esse sonho se concretizou somente em 2010 quando eu já tinha completado cinquenta anos de idade. Fui contemplado em um edital de intercâmbio cultural da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG). Tive dois trabalhos aprovados para serem apresentados no XIII Congresso de Ciências do Desporto e Educação Física dos Países de Língua Portuguesa, que foi realizado em Maputo (Cidade das Acácias), Moçambique, entre os dias 30 de março e 03 de abril de 2010.

Além dessas atividades acadêmicas, como apresentação de pôsteres e participação em seminários, na condição de mestre de capoeira, fiz contatos e intercâmbios com professores e agentes vinculados ao ensino dessa manifestação na cidade de Maputo, onde já existem diversas escolas que oferecem essa prática corporal, todas elas vinculadas a grupos ou iniciativas de brasileiros naquela região, todos seguindo a chamada Capoeira Contemporânea.

Foi nesse encontro que tive o enorme prazer de conhecer a jovem professora Renata de Lima Silva, com quem passei a dividir e a multiplicar as nossas experiências envolvendo a capoeira e outras temáticas afins. Este livro é uma síntese das nossas formulações e das ações edificadas ao longo dessa profícua década de muitas aprendizagens compartilhadas.

As diferentes capoeiras

Conforme disse anteriormente, sempre tive o desejo e a curiosidade de conhecer mais de perto a Capoeira Angola. Esse desejo vem sendo

alimentado por rasantes específicos que venho traçando em diversas ocasiões.

Em 1987, durante os Jogos Escolares Brasileiros (JEB's) realizados em Campo Grande - MS, quando atuei na condição de auxiliar técnico da equipe de capoeira do Distrito Federal, tive um contato mais de perto com os chamados “Velhos Mestres” da capoeira baiana. Eles participaram como jurados da competição que se desdobrava em cinco momentos: roda, coreografia, concurso de ladainha, seminário e conferência dos mestres.

Em 1989, os JEB's foram realizados em Brasília-DF e, na condição de técnico da equipe do Distrito Federal, tive mais uma excelente oportunidade de conhecer mais de perto alguns mestres reconhecidos da Capoeira Angola. Naquela ocasião foi realizada a primeira *Conferência Brasileira de Esporte na Escola*. Além da competição de capoeira em si, envolvendo jogos em dupla e em equipe, concurso de ladainha, cada um dos “velhos mestres” realizava uma oficina para os chamados alunos-atletas.

Nessa ocasião, alguns dos velhos mestres foram convidados pelo Mestre Zulu para uma visita em sua academia situada na Asa Norte, em Brasília-DF. Estiveram presentes na Academia do Mestre Zulu para participar de uma roda, os mestres: Paulo dos Anjos³, João Pequeno, João Grande, além de representantes da Capoeira Regional, dentre eles os mestres Itapoan⁴ e Eziquiel⁵, discípulos do Mestre Bimba⁶.

³ José Paulo dos Anjos, Mestre Paulo do Anjos, nasceu em Estância - SE, em 15/08/1936, e veio a falecer em 26/03/1999, na cidade de Salvador. Foi um reconhecido mestre de capoeira, discípulo de Mestre Canjiquinha.

⁴ Raimundo Cesar Alves de Almeida, Mestre Itapoan, nasceu em 13/08/1947, em Salvador - BA. Começou a praticar capoeira na adolescência com Mestre Bimba e, em 1972, fundou o grupo Ginga Associação de Capoeira.

⁵ Eziquiel Martins Marinho, Mestre Eziquiel, nasceu em São Gonçalo dos Campos - BA, em 18/10/1941, e veio a falecer em 26/03/1997. Começou a praticar capoeira na década de 1960 com Mestre Bimba e, em 1964, fundou o Grupo Luanda.

⁶ Manoel do Reis Machado, Mestre Bimba, nasceu em Salvador - BA em 23/11/1899 e veio a falecer em 05/02/1974 na cidade de Goiânia - GO. Criador e principal representante da Luta Regional Baiana, depois chamada de Capoeira Regional, uma vertente amplamente conhecida de capoeira que foi criada na década de 1930 e que agregou à capoeira até então praticadas golpes e fundamentos de outras lutas marciais.

Àquela ocasião participei da roda com aqueles mestres de capoeira que constituíam um elo entre as principais referências da capoeira (Mestres Patinha e Bimba) e as novas gerações da capoeiragem no Distrito Federal. Me deleitei com a ginga malemolente da Capoeira Angola e fiquei encantado com os jogos e as mensagens daqueles mestres baianos que estiveram presentes na academia do meu mestre.

Quando morei em Salvador, durante a realização do curso de Doutorado em Educação, entre 2000 e 2003, em várias ocasiões frequentei rodas de capoeira comandadas pelo Mestre João Pequeno, no Forte Santo Antônio, e rodas de capoeira que ocorriam na Associação Brasileira de Capoeira Angola (ABCA). Participei de algumas rodas de capoeira conduzidas pelo Mestre Lua Rasta, no Terreiro de Jesus e assisti a alguns eventos organizados pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), presidido pelo Mestre Moraes, e alguns eventos realizados pela Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA), presidida, àquela época, pelo Mestre Cobrinha Mansa. Nessas ocasiões, eu ficava muito tempo tentando decifrar aqueles códigos gestuais, filosóficos e ritualísticos diferentes daqueles que cultivava na minha escola de capoeira e isso me despertava muita curiosidade intelectual e um desejo de conhecer mais de perto aquela que é considerada por muitos como a “Capoeira Mãe”.

Àquela época, tive também a oportunidade de conhecer o trabalho de Capoeira Angola do Mestre Macaco, de Santo Amaro da Purificação, que me chamou muita atenção pelas diferenças verificadas em relação à Capoeira Angola Pastiniana, protagonizada pelo Mestre João Pequeno e seus discípulos e discípulas, com a qual já encontrava-me mais familiarizado.

Ainda que já tivesse conquistado a condição de mestre de capoeira no Grupo Beribazu, percebia naquelas experiências que acompanhei uma diferença tanto na postura dos/das praticantes, como nos rituais e

fundamentos que diferenciavam da capoeira que eu me praticava e ainda me encontro a ela vinculado. Naquele momento, a Capoeira Angola me chamou a atenção por me revelar aspectos e valores com os quais me identificava, tais como um discurso da não violência e a especial atenção às musicalidades que, além de tangenciarem uma dimensão ancestral, eram abordadas de forma bastante sintonizadas com o jogo e com o ritual da roda.

Aqui é importante mencionar que, a despeito dessa identificação, optei a continuar vinculado ao meu grupo de origem em respeito a minha própria trajetória e aos esforços do meu mestre em relação ao meu processo de formação. Ainda que tenha participado de alguns eventos esporádicos de Capoeira Angola, foi somente a partir de 2015 que passei a me envolver de forma mais orgânica com uma proposta de trabalho dessa vertente de capoeira, exatamente sob a coordenação da hoje contramestra Renatinha Zabelê, que mais recentemente vem se apresentando com o seu nome de Santo, Kabilaewatala, no Espaço Águas de Menino, onde coordena uma potente e envolvente rede de compartilhamento de saberes e fazeres e, como já disse anteriormente, tenho aprendido bastante.

É importante dizer que esses rasantes dirigidos à Capoeira Angola não me tornaram um angoleiro, já que tenho a consciência de que essa condição implica em envolvimento e comprometimento profundos e duradouros. Isso sem prejuízo ao meu enorme apreço e respeito aos princípios e valores cultivados no âmbito da Capoeira Angola que, nesse momento, me rendem o interesse em refleti-la com minha parceira de jogo.

Em síntese, esses foram os principais rasantes executados nesse longo voo que dou como um falcão peregrino adulto e dono de si, mas sempre em construção, procurando ampliar o meu campo de visão, enfim,

minha cosmopercepção e com isso me tornar cada vez mais consciente em relação à realidade que me cerca e reconhecendo, ainda, que não consigo enxergar tudo aquilo que está acessível à minha vista. Desses rasantes resultaram compreensões, sensibilidades, valores, superações, resiliências, resistências e insurgências. Eles foram necessários e estratégicos para conhecer em abrangência e profundidade o mundo da capoeiragem. Por intermédio de todos esses rasantes, a despeito de alguns pequenos e contornáveis atritos, eles foram fascinantes.

Aproveito agora para, num pouso demorado, acompanhado de umas pitadas táticas de malandragem, processar, regurgitar, recriar e devolver num outro grau de qualidade, por meio de sínteses compreensivas, aquilo que consegui reter, processar, de forma resiliente e, por vezes, até transgressora, os ensinamentos desses rasantes nessas diferentes paragens.

Procurarei, metaforicamente, associar esses rasantes com a malandragem apreendida e explorada nas encruzilhadas, e com o axé em meio ao caos, sistematizar gingas e esquivas teórico-metodológicas para me reposicionar diante da tragédia social brasileira que, desde a invasão dos portugueses e a sua sanha colonial, ainda que em meio a um quinhão de benesses para uma minoria historicamente privilegiada, vem promovendo escassez, controle, vigilância, subserviência, destruição e, nos dois últimos anos, barbárie, decorrente de uma política governamental de extrema direita, capitaneada por um governo que defendeu publicamente a ditadura e a tortura e que despreza as minorias e as diferenças culturais.

Mestre pra que? Mestre pra quem?

Na busca de um entendimento de quem sou eu e quais são as minhas razões de ser, desde as genéticas, passando pelas intuitivas, reflexas, cognoscíveis e inevitáveis, escarafuncho as minhas mais recônditas

experiências e sempre me reconheço como um ser inconcluso, inacabado e em permanente descoberta.

A fim de responder para que e para quem ser mestre de capoeira, sempre me dediquei a compreender a pedagogia que alicerça(va) o meu trabalho com a capoeira. Nessa busca, alinhvei elementos didático-pedagógicos para a edificação de alguns princípios filosóficos e fundamentos teóricos que pudessem/possam contribuir para a mediação da realidade que me cerca.

Tenho a nítida convicção de que no mundo da capoeira, e das lutas em geral, a figura do mestre, ou da mestra, exerce fascínio e poder. Frequentemente, o mestre, ou a mestra, são vistos/as como detentores/as de saberes e fazeres fantásticos, conquistados por meio de façanhas e proezas admiráveis ou, simplesmente, pelo carisma e pela liderança que exercem sobre seus discípulos e discípulas.

Na maioria das vezes, a conquista da condição de mestre ou mestra não obedece a parâmetros claramente definidos. Não raro, tal condição resulta do reconhecimento da própria comunidade envolvida, que, ao aceitar a liderança como um/a mentor/a, um/a orientador/a, começa a denominá-lo/a “mestre” ou “mestra”.

No âmbito da capoeira, podemos verificar a existência, por parte de alguns mestres, mestras, professores e professoras, de atitudes extremamente autoritárias e centralizadoras, que, aliadas aos rigorosos mecanismos disciplinadores e hierarquizadores, contribuem para a formação de uma avalanche de segmentos dotados de mecanismos doutrinários, com intenso poder de contágio. Entretanto, metaforicamente, jamais deveremos esquecer que pessoas não devem ser tratadas como vasos que devemos encher, mas como fogueiras que precisam de combustíveis (ensinamentos) para se manterem sempre acesas.

Atento a essa realidade, estou convicto de que para fazer jus a essa condição de mestre de capoeira e, com isso, desempenhar minhas funções de ensinante/aprendente, busquei embasamento nos fundamentos formulados por vários mestres e mestras tanto do contexto da capoeira, como de outros campos do conhecimento. Entretanto, foi em Paulo Freire, especialmente na obra *Pedagogia do Oprimido* (FREIRE, 1987), que encontrei subsídios teóricos para iluminar a minha prática pedagógica e a minha condição de mestre.

Nessa perspectiva, defendo que os valores, os rituais, os ritmos e também as técnicas corporais, historicamente consagrados no contexto da capoeira, não devem ser repassados na forma de prescrições, mas, sim, como transgressões aos cânones de uma educação eurocentrada a serviço da dominação. Esta, por sua vez, produziu injustiças sociais e cognitivas e, conforme destacou Luiz Rufino (2019, p. 264-265), “[...] forjou imaginários, repertórios, subjetividades e manteve o ser/saber sobre o regime discursivo da política colonial”.

Para Paulo Freire (1987), toda prescrição é a imposição de uma consciência a outra. A prescrição contém, em seu bojo, um sentido alienador, à medida que transforma a consciência recebedora numa “consciência hospedeira” da consciência opressora. O comportamento do recebedor é edificado à base de pautas estranhas a ele. O recebedor, ao introjetar a “sombra” do prescritor, teme a liberdade, pois esta implica na expulsão da “sombra” e exige o preenchimento do vazio deixado pela expulsão com outro conteúdo, o de sua autonomia. E autonomia só se conquista com liberdade. Não devemos temê-la. A liberdade é uma conquista, e não uma doação, ela exige uma permanente busca. “Ninguém tem liberdade para ser livre: pelo contrário, luta por ela precisamente porque não a tem” (FREIRE, 1987, p. 34).

Enquanto tocada pelo medo da liberdade, a pessoa recebedora prefere a gregarização à convivência autêntica. Sofre uma dualidade que se instala no ser. Quer, mas teme a liberdade. É ela e, ao mesmo tempo, a outra introjetada nela, como consciência opressora. Sua principal luta se trava entre ser ela ou a outra. Entre seguir prescrições e ter opções. Entre ser espectadora e ser atuante. Entre atuar e ter a ilusão de que atua na atuação de quem a oprime. Entre dizer a palavra ou não ter voz. Para Paulo Freire, esse é o trágico dilema dos oprimidos e das oprimidas, o qual as pedagogias libertadoras têm de enfrentar.

Aos oprimidos e às oprimidas é dada a tarefa de libertar a si e aos/as opressores/as. Essa tarefa constitui, para Paulo Freire, num “parto doloroso”. Desse parto nasce “[...] um homem [e uma mulher] novo [nova] que só é viável na e pela superação da contradição opressores-oprimidos, que é a libertação de todos” (FREIRE, 1987, p. 35).

Paulo Freire, então, sugere a dialogicidade como uma estratégia essencial da educação como prática de liberdade. Não um diálogo como um meio, mas como um fenômeno humano, “[...] uma interação tão radical que, sacrificada, ainda que em parte, uma delas, se resente, imediatamente, a outra” (FREIRE, 1987, p. 77). Em outras palavras, o diálogo, para Paulo Freire, contém duas dimensões: ação e reflexão, que resultam na práxis, cuja essência é transformar o mundo.

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens [e as mulheres] transformam o mundo. Existir, humanamente, é pronunciar o mundo, é modificá-lo. (FREIRE, 1987, p. 78)

O diálogo não é privilégio de alguns, mas direito de todos os seres humanos, por isso nenhuma pessoa pode dizer a palavra verdadeira sozinha, ou dizê-la para as outras, como se fosse uma prescrição, que

rouba a palavra das demais. Não pode ser reduzido ao ato de depositar ideias na outra pessoa, nem discussão aguerrida, polêmica, onde cada ser quer impor sua verdade como absoluta. Para haver diálogo verdadeiro é preciso amor incondicional aos seres humanos e ao mundo, humildade e fé, a priori, na humanidade. “Sem esta fé nos homens [e mulheres] o diálogo é uma farsa. Transforma-se, na melhor das hipóteses, em manipulação adocicadamente paternalista” (FREIRE, 1987, p. 81). O diálogo não pode ser um ato arrogante. A autossuficiência é incompatível com o diálogo. Nesse encontro dialógico “[...] não há ignorantes absolutos, nem sábios absolutos: há homens [e mulheres] que, em comunhão, buscam saber mais” (FREIRE, 1987, p. 81). O diálogo se faz numa relação horizontal, em que a confiança entre os sujeitos dialógicos é uma consequência óbvia e os transforma cada vez mais em “[...] companheiros [e companheiras] na pronúncia do mundo” (FREIRE, 1987, p. 82). Paulo Freire destaca que a confiança se perde caso a palavra não seja levada a sério. Dizer uma coisa e fazer outra é desestimular a confiança. Para a existência de um diálogo verdadeiro é preciso um pensar verdadeiro e crítico, que percebe a realidade como processo em constante devir, e não como algo estático.

Paulo Freire adverte ainda, em obras posteriores, que o diálogo deve vir acompanhado, não só de esperança, mas também de indignação, diante da própria imperfeição de homens e mulheres. Esses elementos devem alimentar o diálogo na busca da humanização de todos e todas.

Para Paulo Freire, a humanização e a desumanização são possibilidades colocadas aos homens e às mulheres como seres inconclusos e conscientes de sua inconclusão. Porém, se ambas são possibilidades, apenas a humanização, ou seja, o ser mais, é uma vocação de homens e mulheres. Admitir que a desumanização é vocação histórica da humanidade dos homens e das mulheres, destino dado, nada mais teria

que se fazer, a não ser “[...] adotar uma atitude cínica ou de total desespero” (FREIRE, 1987, p. 30).

No entanto, a vocação de homens e de mulheres para a humanização tem sido negada na injustiça, na exploração, na opressão e na violência dos/as opressores/as. Essa violência leva, cedo ou tarde, a uma luta da pessoa oprimida contra quem a fez menos. Para Paulo Freire, essa luta só tem sentido se, ao lutar para recuperar sua humanidade, a pessoa oprimida não se sentir idealisticamente uma opressora, mas restauradora da humanidade de ambas. “Aí está a grande tarefa humanista e histórica dos oprimidos [e oprimidas] – libertar-se a si e aos opressores” (FREIRE, 1987, p. 30).

Para Paulo Freire só o poder construído no calor da experiência dos oprimidos e das oprimidas, que prefiro chamar de explorados e exploradas, será suficientemente forte para libertar a ambos. O poder de quem oprime não é capaz de libertar as pessoas oprimidas, uma vez que a ordem injusta contribui para a permanência da dominação, mesmo que o/a opressor/a, sensibilizado/a com a condição do oprimido ou da oprimida, assuma ares de generosidade, que é, no entanto, falsa, porque coaduna com a ordem vigente. Geralmente, quem oprime se nutre da morte, do desalento e da miséria dos próprios oprimidos e oprimidas. Sendo assim, ela não liberta, pois generosidade verdadeira implica em luta contra as razões da injustiça. E essa luta deve ser de todas as pessoas condenadas e esfarrapadas da terra e dos – e das – que com elas se solidarizam.

Os princípios da Pedagogia do Oprimido dão sustentação a uma luta que se constitui num ato de amor, forjada pelos próprios oprimidos e oprimidas e não pelos opressores e opressoras.

Raros são os camponeses que, ao serem ‘promovidos’ a capatazes, não se tornam mais duros opressores de seus antigos companheiros do que o padrão mesmo. Poder-se-á dizer – e com razão – que isto se deve ao fato de que a situação concreta, vigente, de opressão não foi transformada. (FREIRE, 1987 p. 33)

Essas contribuições de Paulo Freire, o pedagogo dos oprimidos e oprimidas, são fruto de uma consistente e comprometida experiência com a educação de adultos e adultas, em vários países do mundo. Considerando que educação crítica e libertadora passa, também, pelo corpo – aliás, começa por ele –, verifico, nos ensinamentos de Paulo Freire, pressupostos para a pedagogia que procuro aplicar em minhas mediações pedagógicas com a capoeira, já que venho há um bom tempo gingando com esses pressupostos nas mediações entre a capoeira, a escola e a universidade.

Diante de uma trajetória, na capoeira, construída por caminhos bastante diversos e, por vezes, contraditórios, aprendi muito. Especialmente, aprendi que conhecimento útil, mais do que erudição, é aquele que nos torna melhor e promove transformações sociais. Percebi que a roda de capoeira, agenciadora de desafios simultaneamente atrevidos e afetuosos, tem me ensinado muito. Aprendi com ela, não somente a levantar a perna e a virar de ponta cabeça, mas ensinamentos estratégicos que qualificam as minhas tomadas de decisões. O fato é que o meu envolvimento com a capoeira se dá por intermédio de múltiplas dimensões. Entretanto, gostaria de frisar que o que mais me fascina nessa manifestação, além de sua história de resistência, luta e afirmação cultural, é participar de uma boa roda de capoeira. Uma roda com todos os seus elementos em plena harmonização e sintonia.

Antes de expor os meus argumentos acerca do que significa para mim uma boa roda de capoeira, gostaria de expressar, em consonância com os argumentos que desenvolvemos neste livro, o meu atual entendimento

sobre ela. Digo atual porque o meu entendimento sobre essa arte-luta encontra-se em permanente construção e ampliação. Mesmo reconhecendo e concordando com o fato de que, do ponto de vista histórico, a capoeira é produto de uma experiência insurgente criada por pessoas negras que foram escravizadas no Brasil, no meu entendimento, trata-se de uma prática corporal multifacetada que extrapola quaisquer descrições e narrativas simplificadoras e/ou romantizadas, do tipo “capoeira é paz”, “capoeira é liberdade”.

Tomando como referência os argumentos da já citada pesquisadora norte-americana Diana Taylor (2013) sobre os conceitos de arquivo e repertório nas Performances Culturais nas Américas, a capoeira, no meu entendimento, constitui-se num conhecimento incorporado, ou seja, numa síntese de múltiplas determinações responsáveis pela construção de um repertório corporal vivo (canto, gesto, emoções, expressões verbais, sensibilidade etc.) que, ao mesmo tempo em que conserva - e transforma - os sentidos sobre aquele mesmo saber incorporado. Diferente, portanto, de um arquivo (textos, fotografias, discos, documentos, edificações etc.), frequentemente incorruptíveis e resistentes à mudança, que, temporal e espacialmente, separa o conhecimento da pessoa conhecedora, o saber da pessoa sabedora. Capoeira é, para mim, portanto, conhecimento incorporado, encarnado a partir da mobilização de energias vitais. Ou seja, o meu corpo-memória apreende e produz repertórios vivos, cujos processos de internalização, seleção, memorização e transmissão são sempre reatualizados no aqui-agora. Os conhecimentos construídos no/com/a partir do corpo, precisam, a meu ver, vir acompanhados sistematicamente de questionamentos e elaborações críticas acerca de suas finalidades e interesses, já que eles não devem ser a expressão de uma verdade universal, sob o risco de desdobrarem em dogmas ou padrões

demasiadamente estáticos e/ou excludentes, como também podemos observar em certas concepções e práticas de capoeira.

Dito isso, retomo a reflexão sobre os principias elementos que, ao meu ver, constituem uma boa roda de capoeira? Embora não consiga descrever racionalmente todos os elementos que compõem uma boa roda, considero que alguns são imprescindíveis e, por isso, os retrato aqui, por meio de uma narrativa semificcional.

A narrativa semificcional é algo que vem sendo explorado pelo já citado NuPPIC, em que ela é compreendida como “[...] um recurso próprio das tradições populares de se transmitir conhecimentos e memórias através do ato de contar histórias e também como um primeiro exercício criativo” (SILVA; LIMA, 2021, p. 18). Trata-se de uma semificcionalidade porque, ao mesmo tempo em que traz dados históricos e características culturais apreendidas em um campo vivido, isto é, a partir da experiência, constitui-se em uma criação artística e literária.

Os/as camaradas, homens e mulheres, integrantes da comunidade (local e ampliada, concreta e imaginada), formada por pessoas comuns e identificadas pelo habitual envolvimento com a capoeira, começam a chegar na praça, no local combinado previamente e já preparado para a última roda semanal daquele mês, naquele ano que, segundo algumas profecias, iria ser o último da existência do ser humano na terra, 2012. O sol, ainda no horizonte, acena um cair de tarde bastante aconchegante e aprazível a alimentar aquela experiência sociocomunitária. O espaço foi antecipadamente preparado pelo coletivo organizador para receber tanto as pessoas quanto esse acontecimento. Por isso, ele já se encontra pronto para receber os e as chegantes, que vão se cumprimentando fraternalmente e colocando o papo em dia. Parece que todas as pessoas já se conhecem há anos, mas muitas são recém-chegadas no pedaço. Dendê, já afetada por vários códigos e símbolos da capoeira e habitualmente

imersa na cultura desta prática de origem afro-brasileira, chega sorridente, demonstrando felicidade, e cumprimenta a todos e a todas que se encontram conversando em pequenos grupos com uma saudação do tipo “e aí pessoal!”. Posteriormente, antes da roda começar, com um peculiar aperto de mão e um largo sorriso, ela cumprimenta um a um olhando nos olhos que convidam para um abraço. Algumas pessoas mais experientes começam a organizar a bateria, conjuminando, ou seja, combinando os diferentes sons e tons dos berimbaus gunga, médio e viola. “Colocando um dentro do outro”, tal como sistematicamente exigia Mestre Ananias (1924-2016), principal responsável pela famosa Roda da República, em São Paulo. Concomitantemente, eles afinam o atabaque e os pandeiros, checam o reco-reco de bambu e o agogô. Simultaneamente, os/as chegantes se aprontam com a indumentária que consideram adequada à prática da roda de capoeira na rua, sem maiores preocupações com uniformes e trajes, já que se trata de uma roda com integrantes de várias escolas de capoeira, irmanadas por relações solidárias e subjetividades afins. Alguns nem utilizam o uniforme convencional da capoeira, tampouco o de um grupo específico, pois muitas vezes não é possível uma preparação prévia para a participação na roda, pois, em muitos casos o/a praticante encontra-se literalmente em trânsito, tanto do ponto de vista da mobilidade territorial, como entre grupos. Alguns se consideram “avulsos/as”, ou seja, não fazem parte de nenhuma agremiação, praticam a capoeira como se participassem de uma pelada de futebol no final de semana. De qualquer forma, tratam-se de pessoais que, independentemente de serem ou não integrantes de grupos de capoeira distintos, são identificados por interesses comuns. A melodia proveniente do processo de harmonização dos instrumentos começa a se aninhar nos corpos das pessoas presentes como uma espécie de preparação invisível para o que virá a acontecer logo em seguida e durará por pelo menos duas horas. Nesse dia, varou noite adentro.

Extrapolou o tempo, porque uma boa roda geralmente tem hora para começar, mas não tem hora para terminar... Entre murmúrios e cochichos, um Iê...vibrante e penetrante, mais do que uma chamada de atenção, é emanado da voz rouca e surrada do mestre mais antigo do lugar como uma injeção sonora que ecoa entre os/as presentes. A essa altura todos e todas já se encontram completamente unidos/as por uma espécie de pacto tradicional e entregues àquele encontro labiríntico naquele tempo/espço irrepitível, ainda que habitual. Os entreolhares, embora cumpram várias outras funções impossíveis de serem aqui enumeradas, se intensificam como se estivessem checando a presença de todos e todas camaradas considerados/as imprescindíveis àquele momento. Consensualmente, todas as pessoas se aproximam, meio que seduzidas pelo rouco e convidativo iê. Elas sentam-se ao chão, completando a formação da roda iniciada pelos/as primeiros/as integrantes da bateria. Algumas pessoas, ainda sussurrando cochichos e murmúrios, têm dificuldade de operar as transições estabelecidas pelos ritos, mas isso é geralmente compreendido e aceitável pelos/as presentes.

As pessoas que se sentem confortáveis para assumir um dos instrumentos ocupam um lugar na bateria viva designado pela tradição do coletivo que organiza a roda. Então, confortavelmente, elas se sentam no banco de madeira, estratégica e tradicionalmente colocado de frente para a praça. Nesse dia dessa boa roda, a ladainha de entrada deslizou pelo espaço e penetrou suavemente os corpos das pessoas presentes, causando arrepio em alguns. A ladainha entoada, de autoria do Mestre Toni Vargas⁷, falava do legado de Mestre Pastinha... Toda a Bahia chorou no dia em que a Capoeira Angola perdeu seu protetor/ Mestre Pastinha foi embora/ Oxalá quem o levou /Lá pras terras de Aruanda / Mas ninguém se conformou /

⁷ Antonio César de Vargas, Mestre Toni Vargas nasceu em 05/04/1958, começou a praticar capoeira no fim da década de 1960 e em 1977 ingressou no Grupo Senzala, sendo aluno de Mestre Peixinho.

Chorou general, menino / Chorou mocinha, doutor / Pretas velhas, feiticeiros / Ogãs e Babalaôs / Berimbau tocou úina / Num toque triste de morte / E a capoeira foi jogada / Ao som da triste canção / Da boca do mandingueiro / De dentro do coração / E não houve na Bahia / Quem não cantasse esse refrão / Iê vai lá menino / Mostra o que o mestre ensinou / Mostra que arrancaram a planta / Mas a semente brotou / E se for bem cultivada / Dará bom fruto e bela flor / Camará.

Após o lento canto da ladainha de entrada, seguida da louvação, os jogos transcorriam um a um, cada um à sua maneira, mas cumprindo os rituais já incorporados, confirmados e consagrados pelos/as presentes àquela roda. Os jogos, em sintonia com o ritmo, com os arranjos malandreados da bateria e com as mensagens embutidas nas cantigas moduladoras dos comportamentos e dos ânimos dos presentes, vão se seguindo, um a um, cada qual com suas peculiaridades. Encantada com tudo que via, sentia e percebia, por mais que tentasse, Dendê não conseguia decifrar as constantes negociações gestuais dos jogadores e jogadoras desafiados/as pela imprevisibilidade de golpes desconcertantes. Por mais que ela tentasse organizar na sua mente os expedientes gerados naqueles jogos durante aquela boa roda, ela se dava conta que jamais conseguiria reproduzir e explicar aquele previsível acaso malicioso, em que corpos se deslizavam e se entrelaçavam por meio de desvios, molejos, solavancos e sacolejos por vezes frenéticos, por vezes vagarosos, mas sempre com cumplicidade bem dosada. Estava consciente que muitas coisas interferiam naqueles jogos, que nenhum jogo de palavras conseguiria explicar todos os elementos envolvidos naquele tipo específico de drama sociocultural que expressa singularidades coletivas e coletividades singulares. Na real, para Dendê, a mandinga e a malícia ali presentes é que tornavam os golpes e os procedimentos racionalmente indecifráveis para ela. Com essa certeza na mente, se empoderou e baixou no pé do berimbau, saudou a terra mãe, de

onde viemos e para onde todos iremos, tocando o solo com a mão direita, curvou o tronco e inverteu o plano corporal, atingindo de leve sua cabeça ao solo; levantou uma das pernas, executando o que se conhece na capoeira como “queda de rins”, como sinal de respeito e louvação, pediu proteção a seu modo, de acordo com a sua crença, e realizou, para ela, um inexplicável, envolvente e inesquecível jogo com Licuri. Após todas firulas e desenvolturas empreendidas naquele jogo, no meio daquela empolgante roda de capoeira, Dendê, com suas energias cinestésicas exauridas, cumprimenta Licuri e assume outro papel em que se sentia confortável em executá-lo: tocar um pandeiro e responder o coro das cantigas. Naquele momentâneo e provisório posto, Dendê, então, processa o jogo que acabara de realizar, com a certeza de que essa experiência serviu para engrossar o caldo de sua formação com capoeira, inclusive, em relação aos golpes dos quais ela não conseguiu se esquivar, pois, “quem nunca viu venha ver, Licuri quebrar Dendê”⁸.

Aquela boa roda, como um “brinquedo mágico”, embora finda, continuará ad infinitum, refletindo e retroalimentando, aquele momento comunalizado, agenciador de afetos, intensa e plenamente vivido, assim como outros processos mais amplos que condicionam, por vezes até determinam a capoeira, em sua existência singular e plural, como manifestação simultaneamente contraditória e envolvente. Capoeira essa que já é parte visceral da vida de Dendê e vai, provavelmente, influenciar a maioria de suas decisões, diante das necessidades de se constituir como futura professora, educadora e mestra.

Por fim, sinto a necessidade de dizer que, com a experiência acumulada a partir desses rasantes, abandonei, por assim dizer, a ideia de um território fixo para efetuar meus pousos. Para mim, quase tudo tem se

⁸ Licuri e Dendê são tipos de coco, citados em uma cantiga tradicional de capoeira que metaforiza uma pessoa menor ou com menos experiência que pode levar vantagem sobre uma pessoa maior ou com mais experiência.

tornado movimento, passagem, fluxo, trânsito, fronteiras. Aquele porto seguro, aquela Cristalândia, que supostamente abdiquei em 1975, obviamente sem desprezá-la, passou a se distanciar de mim a cada dia. Hoje estou convencido da impossibilidade de estabelecer um porto seguro em algum território físico, dada essa instigante experiência com rasantes cada vez mais desafiadores. O meu porto seguro hoje são as minhas referências de direção adquiridas e consolidadas a partir de todos esses rasantes empreendidos, cujas memórias me constituem como aprendiz e mestre.



Referências

- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *A luta por uma educação crítica e libertadora através da capoeira*. Brasília: Fundação Educacional do Distrito Federal, 1991. (mimeo).
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *A Escolarização da “Vadiação”*: a capoeira na fundação educacional do Distrito Federal. 1994. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *A Escolarização da Capoeira*. Brasília: Royal Court Editora, 1996.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira. *O jogo da capoeira em jogo e a construção da práxis capoeirana*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- FALCÃO, José Luiz Cirqueira et al. A experiência do “Peri-Capoeira”: Curso de educadores populares de capoeira numa perspectiva intercultural. In: FALCÃO, José Luiz Cirqueira; SARAIVA, Maria do Carmo. *Práticas Corporais no Contexto Contemporâneo: (In)Tensas Experiências*. Florianópolis:, Copiart Editora, 2009. p. 205-268.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas: exu como educação. *Revista Exitus*, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262-289, out./dez. 2019.
- SILVA, Renata de Lima; LIMA, Marlini Dorneles de. Poetnografias: trieiros e vielas entre poéticas afro-ameríndias e a criação artística. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 3, p. 1-28, 2021.
- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

Negras Identidades em Movimento¹



¹ Neste capítulo abordaremos a discussão teórica acerca da temática da identidade. Para isso, utilizaremos algumas sínteses, revistas e ampliadas, por nós formuladas no artigo: Identidades Negras em Movimento, publicado originalmente na Revista Repertório. Ver: Silva e Falcão (2015).

Afinal, o que é identidade? Como se configuram as identidades nas manifestações culturais afro-brasileiras? Como as identidades de um mesmo manifesto se distinguem entre si? O que define a identidade, no contexto das Performances Culturais? Quais são as formas-fôrmas presumidas a partir das quais uma identidade é marcada como distinta? Como as fronteiras identitárias são constituídas, mantidas e/ou dissipadas, no contexto da cultura negra? Como os vários segmentos estão representados em diferentes discursos da identidade? A identidade diferencia-se lateral ou hierarquicamente? As identidades construídas a partir das Performances Culturais englobam as identidades políticas e ideológicas ou são englobadas por estas?

Essas questões servem de balizas para analisarmos a problemática da/s identidade/identificações. Ao tratarmos a questão da identidade como uma categoria analítica potencializada pela centralidade do corpo, esperamos contribuir para um melhor entendimento desse complexo e contraditório conceito.

O fenômeno da identidade como aquilo que qualifica, define ou caracteriza uma pessoa, pode ser compreendido de diferentes perspectivas: da própria pessoa, da cultura, do social e da nacionalidade. Neste caso específico, pelo fato de estarmos envolvidas e interessadas nos fenômenos das Performances Culturais, analisamos o tema da identidade a partir do corpo, considerando a corporeidade humana como agenciadora social e cultural. Esse debate coaduna com a seguinte afirmação do sociólogo francês David Le Breton (2007, p. 8):

Pela corporeidade, o homem faz do mundo a extensão de sua experiência; transforma-o em tramas familiares e coerentes, disponíveis à ação e permeáveis à compreensão. Emissor ou receptor, o corpo produz sentidos

continuamente e assim insere o homem, de forma ativa, no interior de dado espaço social e cultural.

Se, por um lado, podemos compreender a cultura como os contornos do agir humano, por outro, é preciso reconhecer que tais contornos tornam a modelar corpos, no entanto, em diferentes formas-fôrmas. Talvez a palavra “fôrma” seja demasiadamente dura para exprimir a complexidade do agir da cultura frente às subjetividades, às territorialidades e às circunstâncias históricas. Por isso, sugerimos, aqui, a compreensão da ideia de forma-fôrma não com algo que enquadra, mas, sim, como o desenho do agir do corpo, no tempo e espaço histórico-social.

A partir dessa perspectiva, olharemos para a cultura como se olha para uma obra de arte, encarando-a, como fez Eduardo Oliveira (2005, p. 250) em sua obra *Filosofia da Ancestralidade*:

A cultura é o relacionamento das singularidades no plano da imanência. O tecido do mundo é tangível através da memória. Os fios do tecido são lembranças e as lembranças são matérias fluidicas que podem ser modeladas de diversas maneiras a partir de variadas matizes.

Assim, se levarmos a cabo as ideias do referido autor, ao argumentar que “cultura se movimenta no corpo” e que o “corpo é o movimento da cultura” (OLIVEIRA, 2005, p. 127), compreenderemos forma-fôrma como elementos estruturantes do conceito de identidade.

Frequentemente, o conceito de identidade é questionado por sua rigidez. Talvez, por isso, a identificação possa se apresentar de forma menos comprometedora, se considerarmos que a pessoa é atravessada por muitas identificações e que ela não está dotada de uma identidade como algo uno, acabado, coerente, coeso, linear, integral, único, original e estável. Os processos de identificação são sempre eivados de conflitos,

ambivalências, conformismos, resistências e, muitas vezes, insurgências. É nessa perspectiva que o teórico cultural, jamaicano-britânico, Stuart Hall (2001, p. 13) destaca que:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Ainda num esforço em compreender o conceito de identidade a partir de obras referenciais do campo das Ciências Humanas, acessamos o também pesquisador francês Denys Cuche, para quem a natureza, na pessoa humana, é inteiramente interpretada pela cultura. Em suas formulações, o que mais nos chama a atenção em relação ao conceito de cultura é sua estreita relação com o conceito de identidade, tão polissêmico quanto aquele. Sinteticamente, para Cuche (2002), existem duas abordagens ou concepções que tratam da identidade no campo das Ciências Sociais: as concepções “objetivistas” e as “subjetivistas”. Os signatários da concepção objetivista defendem que a identidade de um indivíduo é a herança cultural recebida do seu grupo original, como uma espécie de “segunda natureza” da qual ele não pode escapar. Em suas palavras, corresponde à “[...] origem, as raízes, segundo a imagem comum, isto é, aquilo que definiria o indivíduo de maneira autêntica” (CUCHE, 2002, p. 178). Nesse caso, a identidade seria preexistente ao indivíduo que não teria alternativa senão aderir a ela, sob o risco de se tornar um marginal, um “desenraizado”.

Entre outros problemas, essa formulação pode levar à “racialização” dos indivíduos, pois, para algumas teses radicais, a identidade está praticamente inscrita no patrimônio genético do indivíduo. Essa

concepção objetivista pode se desdobrar numa abordagem culturalista, em que a ênfase não é colocada na herança biológica, mas na herança cultural. Nesse caso, o indivíduo é levado a interiorizar os modelos culturais que lhes são impostos até o ponto de se identificar com o seu grupo de origem. Para tal, são arbitradas determinadas “invariantes culturais”, que permitem definir a essência do grupo, ou seja, sua identidade “essencial”, que é praticamente invariável (CUCHE, 2002). Outra variante da concepção objetivista de identidade é chamada de “primordialista”. Nesse caso, considera-se que a identidade etnocultural é primordial porque a vinculação ao grupo étnico é a primeira e a mais fundamental de todas as vinculações sociais. É no grupo étnico em que se partilham as emoções e as solidariedades mais profundas e mais estruturantes.

Essas concepções objetivistas de identidade têm um traço comum. Elas tratam as identidades a partir de certo número de critérios determinantes, considerados objetivos, como a origem comum, a língua e o território comum. Tais concepções são bastante questionadas pelos que defendem uma abordagem subjetivista de identidade. Para os defensores dessa última perspectiva, a identidade não pode ser reduzida a sua dimensão atributiva. Ela não passa de um sentimento de identificação ou de vinculação a uma coletividade imaginária, em maior ou menor grau. Sendo assim, nessa perspectiva, o importante são as representações que as pessoas constroem da realidade social e de suas divisões.

A rigor, as perspectivas subjetivistas, levadas ao extremo, têm como consequência a redução da identidade a uma questão de escolha individual arbitrária em que cada pessoa seria livre para escolher suas identificações. Isso pode ser analisado como uma elaboração puramente fantasiosa, criada pela imaginação de alguns ideólogos que manipulam as massas crédulas em busca de objetivos nem sempre confessáveis.

Para Cuche (2002), essa visão subjetivista tem o mérito de considerar o caráter variável das identidades, apesar de ter a tendência de enfatizar excessivamente seu aspecto efêmero. Essa perspectiva se torna fragilizada, portanto, pelo fato das identidades serem relativamente estáveis.

Adotar uma abordagem puramente objetivista ou puramente subjetivista para tratar a questão da identidade pode desencadear conflitos incontornáveis. Nesse sentido, Cuche (2002) propõe a abordagem “relacional e situacional de identidade” e defende, ainda, que não existe uma identidade em si, nem mesmo unicamente para si. A identidade é sempre relacional, daí ele sugere ser preferível utilizar o termo “identificação”.

A identificação pode funcionar como afirmação ou como imposição da identidade. A identidade é sempre uma concessão, uma negociação entre uma autoidentidade e uma heteroidentidade, ou uma exoidentidade definida pelos outros (SINSON apud CUCHE, 2002). Se a cultura depende, em grande parte, dos processos inconscientes, a identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas. Nesse sentido, Cuche (2002) adverte que o papel do intelectual não é fazer a defesa das identidades.

Non é a sociologia ou a antropologia, nem a história ou outra disciplina que deverá dizer qual seria a definição exata da identidade bretã ou da identidade kabyla, por exemplo. Non é a sociologia que deve se pronunciar sobre o caráter autêntico ou abusivo de tal identidade particular (em nome de que princípio ela faria isto?). Non é o cientista que deve fazer ‘controle de identidades’. O papel do cientista é outro. Ele tem o dever de explicar os processos de identificação sem julgá-los. (CUCHE, 2002, p. 187)

Convictas da impossibilidade de responder satisfatoriamente a todas as questões levantadas na introdução deste capítulo, buscamos, aqui,

analisar o conceito de identidade a partir de sua articulação/aproximação a alguns conceitos correlatos, como é o caso da construção de igualdade/diferença.

A professora de Sociologia da Universidade de Londres, Avtar Brah (2006), em seu clássico artigo, *Diferença, diversidade, diferenciação*, problematizou a temática da diversidade, a partir da categoria “negro” (black). Sem fazer uma distinção entre os níveis macro e micro de análise, a referida autora pontuou como as questões da “diferença” foram enquadradas na teoria e na prática feministas, durante as décadas de 1970 e 1980, tendo como foco principal o debate britânico. Ao final do artigo, a autora, ao apresentar um novo quadro para a análise dessa categoria, sugere quatro maneiras de conceituar a diferença: “[...] diferença como experiência, diferença como relação social, diferença como subjetividade e diferença como identidade” (BRAH, 2006, p. 359).

A diferença como relação social pode ser entendida como as trajetórias históricas e contemporâneas das circunstâncias materiais e práticas culturais que produzem as condições para a construção das identidades de grupo. O conceito se refere ao entretecido de narrativas coletivas compartilhadas dentro de sentimentos de comunidade, seja ou não essa ‘comunidade’ constituída em encontros face a face ou imaginada, no sentido sugerido por Benedict Anderson. (BRAH, 2006, p. 363)

Os argumentos levantados por Brah (2006) nos fazem refletir sobre a maneira pela qual as noções de identidade e de diferença estão implicadas e, ainda, como isso se manifesta no corpo, onde os marcadores socioculturais são incorporados e expressos, como é o caso das identidades étnico-raciais, que por sua vez, movimentam e agenciam a cultura em termos de performatividade. Nesse sentido, além de um discurso político-ideológico, a identidade se constrói, também, no fazer corporal. Esse fazer,

por sua vez, se insere numa trama complexa de afirmações, disputas, distinções, oposições, fronteiras, controvérsias, mitos, agenciamentos, tensões, conflitos e conveniências que, dinamicamente, vão edificando processos de identificação, ainda que transitórios e fluídicos.

A complexa e abrangente rede que hoje compreende as Performances Culturais de matriz negro-africana se consolidou e se afirmou na diversidade de mecanismos, estratégias, vertentes, lideranças, métodos, sistemas hierárquicos e códigos de conduta. Isso faz com que cada segmento edifique simultaneamente suas formas próprias de identificação e de distinção.

O conceito de identidade, aqui esmiuçado a partir de passagens e encruzilhadas experienciadas no plano das Performances Culturais, não ignora componentes incomensuráveis e intraduzíveis do fazer cultural. Aos sujeitos deve ser garantido o “direito à opacidade” (GLISSANT, 2005, p. 85), ou seja, a impossibilidade de assimilar o outro em todas as suas dimensões, para viver e construir com ele.

O sociólogo espanhol Manuel Castells (1999) problematiza o conceito de identidade a partir de uma sistematização didática acerca das diferentes formas de construção de processos identitários. Para ele, a diversidade de construções identitárias não elimina o vigor da identidade, já que as identidades se desenvolvem em contextos marcados por relações de poder, pela história de cada grupo e pela simbologia construída a partir de suas relações significativas.

A partir dessa perspectiva, Castells (1999) distingue três tipos de identidade: a “identidade legitimadora”, cujas bases estão vinculadas às instituições dominantes; a “identidade de resistência”, cujas bases são geradas por sujeitos em situações desvalorizadas ou discriminadas, e a “identidade de projeto”, cujas bases são produzidas por sujeitos que se utilizam de capital cultural para construir ou redefinir posições, conceitos

e ações, na sociedade. Podemos depreender, a partir da classificação proposta por Castells (1999), que os processos identitários construídos no campo da cultura negra, embora fragmentados e circunstanciais, por força do jogo político, se materializam, principalmente, na lógica da identidade de projeto e de resistência, sem negar, evidentemente, que, em suas dinâmicas, acontecem interações.

Se analisarmos cada manifestação da cultura negra em particular, a partir de suas dimensões performáticas e gestuais, poderemos caracterizar cada uma dessas práticas como “unidades englobantes” (TRAVASSOS, 1999), cujos símbolos identificadores são construídos e reconstruídos indefinidamente, a partir de alguns elementos consensualmente aceitos por seus integrantes, que elegem e inventam, frequentemente por contraposição, tendo em vista a afirmação de sua identidade. Para isso, servem-se da memória e de outros aspectos da vida cotidiana e terminam construindo pequenos mundos irmanados por identidades de projetos que opõem e contrastam os “nós” em relação aos “outros”, por exemplo, os e as participantes do movimento hip hop, as comunidades congadeiras, a comunidade da Capoeira Angola, o povo de santo etc.

É importante destacar que essas identidades, construídas e afirmadas via Performances Culturais e consolidadas como projetos, se alimentam também de elementos difusos, míticos e por vezes mistificadores, que não deveriam, de modo algum, serem interpretados como menos importantes, sob o risco de preconceitos e racismos epistemológicos que impediriam o real entendimento da complexidade das práticas culturais. É nesse sentido que Oliveira (2005, p. 286), ao lançar o olhar para a cultura africana e da diáspora, alerta que o corpo “[...] é o território da vertigem, do mistério e do segredo. Nele sobrevivem magia e mito [...]”.

O conjunto de características que definem a identidade de um grupo social é inseparável daquelas características que o fazem diferente dos

outros grupos. Portanto, aquilo que um grupo efetivamente é está irremediavelmente vinculado àquilo que ele não é. Ou seja, reafirmamos que: identidade e diferença são processos inseparáveis. Silva (1999, p. 47) destaca que “[...] aquilo que um grupo tem em comum é resultado de um processo de criação de símbolos, de imagens, de memórias, de narrativas, de mitos que ‘cimentam’ a unidade de um grupo, que definem sua identidade”. Esses processos incidem no corpo e, a despeito de não estarem impressos nos genes, “naturalizam” aquilo que se é e “exotizam” aquilo que se vê.

As relações de poder conferem, aos processos identitários, um caráter ativo e produtivo. Sendo assim, a construção de identidades se efetiva por meio de um jogo político complexo que vai hierarquizando, deslocando e definindo processos identitários, numa trama cada vez mais complexa. Esse movimento pode ser verificado de forma emblemática no contexto das manifestações culturais de origem popular.

As construções e afirmações identitárias, embora descentralizadas e deslocadas, na perspectiva de Hall (2001), no contexto das manifestações culturais populares aparecem de forma insistente e resistente, pois gravitam em torno de interesses culturais específicos, a partir, por exemplo, da constituição de grupos empenhados em criar, recuperar ou mesmo reconstruir suas raízes culturais, num processo de reconstituição de seu passado e de suas tradições. Nos tempos atuais, temos verificado um considerável processo de revitalização de manifestações culturais brasileiras de origem popular, como a Capoeira, os Blocos Afro, o Bumba meu Boi, a Congada, o Maracatu, os Reisados, o Samba de Roda, o Tambor de Crioula, o Cavalo-Marinho, o Coco de Roda e a Embolada, o Jongo, entre tantas outras.

Essa revitalização de manifestações culturais de origem popular, segundo Abib (2004, p. 40), vem acontecendo em todo o mundo, “[...]”

deixando perplexos aqueles que já alardeavam a configuração de uma cultura única, globalizada, moderna, homogênea e padronizada como efeitos inevitáveis do processo de globalização”.

Aqui, é importante mencionar o nosso entendimento a respeito da escorregadia noção de popular, que pode facilmente estar atrelada às noções de massificação (popularidade) ou de nacionalidade (o povo brasileiro). Destarte, sem grandes problematizações a respeito do termo, tratamos por popular os saberes e fazeres tradicionais forjados no interior de comunidades, no lado de fora das instituições formais de poder, tais como o Estado, a Igreja e as instituições de ensino, embora, eventualmente, eles possam estabelecer com esses algumas relações, sejam conflitivas ou de apoio.

No artigo publicado por nós em 2016, intitulado *Cultura Popular: seus contornos, desdobramentos e materializações*, construímos argumentos sobre cultura popular a partir da noção de vivacidade cultural que, ao nosso ver, atende às demandas conceituais dos estudos das performances.

Essa vivacidade cultural anima o corpo empregando-lhe expressividade artística e é construída a partir de alguns elementos básicos [...] encantamento, dinamicidade, brincadeira, memória, criatividade, coletividade (encontro) e identidade. Essa vivacidade é então a engrenagem das culturas populares em suas qualidades de cultura viva. Uma cultura viva não se consome e mata, mesmo que ela desapareça do campo dos acontecimentos fica marcada na memória [...] Na qualidade de cultura viva, a cultura popular é um conjunto de práticas, com nomes próprios (jongo, maracatu, caboclinho, batuque) e atores sociais (mestres, brincantes, capitães, reis, rainhas, índias, vaqueiros) em relação orgânica com a comunidade e o contexto envolvido que, para ser plenamente compreendida, não pode ser tratada apenas como um conceito abstrato. [...] A vivacidade cultural é algo que basta olhar para ver e reconhecer. Vem sempre com música e o corpo em movimento, aglutinando um bocado ou punhado de gente, que enfrenta frio, calor, cansaço, mas

persiste... Tem propósito de lá estar. Vem trazendo no corpo, nos versos ou nas mãos saberes forjados por ancestrais, que resistiram ao tempo e que não foram criados em contextos institucionais e formais de poder, como a escola, a igreja, o exército, embora esses contextos, com suas culturas próprias, possam ser palco para as manifestações da cultura popular. (SILVA; FALCÃO, 2016, p. 18-19)

Até bem pouco tempo, o único meio de tornar perene determinadas manifestações culturais era a oralidade, ou seja, as tradições eram passadas de boca a ouvido. O advento das novas tecnologias de informação e comunicação potencializaram o importante papel de divulgação cultural. Nesse contexto de possibilidades múltiplas de comunicação, grupos específicos arregimentam e compartilham memórias específicas em tempos/espacos específicos para construir e afirmarem processos identitários significativos e consistentes, não excluindo, obviamente, a possibilidade de se inserirem em vários outros processos semelhantes de identificação.

Em consonância com Abib (2004), verificamos um engajamento e, até mesmo, uma militância, por parte de pessoas envolvidas em processos de afirmação identitária, como podemos verificar, a seguir, na discussão sobre o conceito de identidade negra no Brasil.

Negritude: atitude e identidade negra

A partir do entendimento que identidade e diferença são conceitos implicados, ao fazermos o debate sobre a identidade negra, sentimos a necessidade de retomar o que Frantz Fanon (1968) anunciou desde *Os condenados da terra* (1961) sobre a violência do processo colonial, que fragmentou o mundo na relação entre colonizadores/as e colonizados/as, em que esses/as últimos/as foram compulsoriamente reduzidos/as a uma massa anônima a ser explorada e expropriada. Os ecos do pensador

martinicano Fanon chamam a atenção para a importância de se considerar nomeadamente o racismo como fenômeno agenciador de desigualdades que operam nas distintas camadas da vida, inclusive na produção e validação de conhecimento, cultura, educação e nos padrões de corpo e de comportamento.

É neste contexto que as manifestações culturais de origem negra, no Brasil, que podemos observar em suas qualidades de Performances Culturais e mais especificamente de Performances Negras, afirmam-se como um espaço-tempo de construção identitária, a partir da criação de símbolos, gestos, imagens, memórias, narrativas, sons, danças e mitos que reivindicam a ancestralidade africana e que reinventam o continente africano a partir de anseios e necessidades.

Apontar que a África é reinventada no Brasil e que a identidade negra é plural, como queremos demonstrar, pode sugerir a descaracterização de uma ideia unificadora de identidade negra. No entanto, paradoxalmente, esses pressupostos não perturbam, não enfraquecem nem conduzem as Performances Culturais à perda de sua identidade. Concebemos aqui identidade negra como sinônimo de negritude, conceito esse que opera, sobretudo, a partir de um discurso de afirmação étnico-racial, que engloba aspectos políticos, ideológicos e culturais.

No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. (DOMINGUES, 2005, p. 26)

Em linhas gerais, a ideia de negritude materializa-se no ato e efeito de assumir-se negro e negra (ou preto e preta) e de ter a consciência histórica de que esse pertencimento, advindo de um vínculo com o

continente africano e com o passado da escravidão, no caso das Américas, gera situações sociais semelhantes, no que diz respeito ao gozo de direitos básicos e do exercício da cidadania. Conforme afirma o historiador e professor Petrônio José Domingues (2005, p. 31), o processo histórico de construção da ideia de negritude baseou-se na tríade: identidade, fidelidade e solidariedade.

A identidade consiste em ter orgulho da condição racial, expressando-se, por exemplo, na atitude de proferir com altivez: sou negro! A fidelidade é a relação de vínculo indelével com a terra-mãe, com a herança ancestral africana. A solidariedade é o sentimento que une, involuntariamente, todos os 'irmãos de cor' do mundo; é o sentimento de solidariedade e de preservação de uma identidade comum.

Esse discurso de identidade negra, por seu caráter totalizante, tende a uma concepção de identidade homogeneizadora. Ao passo que, para pensar a identidade negra em termos de pluralidade, é pertinente considerar o que já alertou Ney Lopes, em sua referenciada obra *Bantos, Malês e Identidade Negra*, sobre o equívoco histórico da desvalorização da matriz cultural banto frente à jeje-nagô e, evidentemente, de ambas frente aos padrões culturais europeus. A concepção de que os bantos seriam frágeis, “[...] sem estrutura, um amontoado de crendices e superstições, com suas bases emprestadas à teogonia nagô e facilmente engolidos pelo catolicismo” (LOPES, 2006, p. 208), parece ter tido impacto no discurso ideológico da negritude, que tendeu a valorizar segmentos do Candomblé Keto, na tentativa de banir as manifestações sincréticas.

As Performances Negras servem de palco, não para contrariar uma concepção ideológica de identidade negra, mas para demonstrar como essas são capazes de performatizar distintas identificações, a partir do agir e do criar do corpo. As construções identitárias se afirmam e constantemente

se reinventam, via gestualidade, ritualidade e processos de criação, dramatizando e pulverizando as identidades construídas via discursos político-ideológicos. Assim, como o trabalho da dramaturga e estudiosa das performances, Leda Maria Martins, nos leva a refletir, as manifestações de encruzilhadas agenciam, a partir da memória e da criação, corporeidades que anunciam, afirmativamente, a diversidade das identidades negras tecidas em performances e que se movimentam na vida cotidiana.

E é pela via dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel, identidade esta que pode ser pensada como um tecido e uma textura, nos quais as falas e os gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e alteridades negras. (MARTINS, 1997 p. 26)

Para analisar “essas corporeidades que anunciam e enaltecem a diversidade das identidades negras”, podemos ponderar se os discursos político-ideológicos foram suficientes e eficazes nesse processo de afirmação. Se a Dança Afro², por exemplo, encontra no Candomblé sua força motriz, por intermédio da dança dos orixás, por seu turno, nas congadas, esse discurso não surtiu efeito, pois, embora o cristianismo tenha sido imposto de maneira truculenta, ele foi incorporado e transformado pelo povo banto, que, segundo Ney Lopes (2006), não aceitou passivamente os dogmas cristãos. Na visão do referido autor, “[...] o que ele fez foi colocar essa religião ao seu jeito, ao seu modo, dando a ela coloridos e nuances que a transformaram num catolicismo todo peculiar,

² A expressão Dança Afro é comumente utilizada para se referir à danças modernas brasileiras que mesclam distintas influências culturais, como, por exemplo, a dança dos orixás, danças de tradições africanas e danças modernas estadunidenses.

permeado de práticas da religião tradicional negro-africana e do culto banto aos antepassados” (LOPES, 2006, p. 206).

A pluralidade da identidade negra que se pode perceber, ao se observar performances como a Capoeira Angola, é apreendida a partir de um olhar não determinista e criterioso para esses fenômenos, isto é, por meio de um estudo da performance. Isso porque, um olhar desatento ou desmunido de alguns critérios, pode, por exemplo, não dimensionar a especificidade da Capoeira Angola em relação à Capoeira Regional, além de não dimensionar também as particularidades existentes no interior de cada manifestação.

É nesse sentido que a noção e estudo da performance parece nos possibilitar certa acuidade para a análise de manifestações que marcam e são marcadas por questões identitárias que passam, invariavelmente, pelo corpo. Sobre performance, a autora Luciana Hartmann, a partir do diálogo com Paul Zumthor, elenca alguns aspectos de cunho teórico-metodológico:

1) a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade; 2) a performance situa-se num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, 3) performance é uma conduta na qual o sujeito assume, aberta e funcionalmente, a responsabilidade, e é um comportamento que pode ser repetitivo sem ser redundante (semelhante ao que Schechner (1988) define como ‘comportamento restaurado’); 4) a performance modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela os marca. Em outro momento de seu texto, Zumthor traz à tona o que, creio, seja o grande mérito de sua abordagem da performance: relacioná-la à prática da linguagem poética, ligando esta ao corpo. (HARTMANN, 2005, p. 129)

A Capoeira Angola, que exploramos mais detidamente neste livro, e também outras expressões, que aqui citamos no intuito de estabelecer

critérios relacionais mais amplos, caracterizam-se como performances à medida que atendem os vários aspectos mencionados pela autora supracitada, em seu cotejo com pesquisas antropológicas, com Paul Zumthor (2000) e com Richard Schechner (1988) a respeito de performance. Desses elementos apontados, destacamos a pertinência de pensar essas performances relacionadas à linguagem poética e ao corpo, neste caso, o corpo negro que, em si, já envolve a ideia de coletividade.

Embora tenhamos notícias da existência de Irmandades Negras desde o século XVII, foi somente a partir dos anos de 1970 que uma ideia de identidade negra fez parte de um amplo processo de tomada de consciência racial da população negra no Brasil. Esse movimento teve um impacto forte no plano cultural, vetorizando a valorização dos símbolos culturais afro-brasileiros. Podemos citar a cidade de Salvador como um grande expoente desse movimento, a partir no renascimento dos blocos afro.

Expandiam-se os chamados ‘afoxés’ e ‘blocos afro’, organizações formadas principalmente pela juventude negromestiça [...] ostentando nomes africanos e carregando levas de pessoas cobertas de batas (abadas) e búzios, ao som de cantos que remetiam a culturas negras, especialmente ao repertório iorubano, que se converteu numa espécie de código central de nossas manifestações simbólicas de raízes negroafricanas. (RISÉRIO, 1995, p. 91)

Tanto os referenciais fornecidos pelos movimentos negros norte-americanos como um novo olhar para África, a partir da libertação dos últimos focos de dominação branca, foram fundamentais, conforme aponta Antonio Risério (1995), para a construção da identidade negra no Brasil, que se constrói a partir do apelo à “apropriação”, seja do próprio passado, seja do presente e passado africanos, seja da realidade norte-

americana. Quilombo, Zumbi, Malcon X, Funk, Candomblé, Dança Afro e Capoeira são alguns símbolos que recebem destaque nesse período.

Seria a identidade afro-brasileira uma invenção soteropolitana? Sem dúvida, a Roma Negra contribuiu de forma significativa para o processo de afirmação da população negra no país, influenciando inclusive outros estados. Entretanto, com um olhar mais atento para as especificidades de movimentos culturais como Hip Hop, Dança Afro e Congada, da mesma maneira com que estamos fazendo com a Capoeira Angola, para pensar a pluralidade da identidade negra, é possível perceber diferentes nuances na constituição das Performances Negras.

Ao mesmo tempo em que o discurso político que gira em torno da construção ideológica da identidade negra se torna importante, no sentido de garantir visibilidade e de reivindicar direitos e políticas públicas, do ponto de vista do estudo das Performances Culturais, é imprescindível reconhecer a complexidade estética com que a cultura negra foi assimilada, disseminada e é constantemente atualizada em cada manifestação, para não incorrerem em riscos de caracterizações generalizantes, tais como as expressões populares “coisa de preto”, ou mesmo “macumba” que não permitem a observância de aspectos estéticos e contextuais específicos.

Se por um lado, o discurso ideológico da identidade negra, produzido a partir dos anos 1970, oferecia, em certa medida, formas-fôrmas de ser e estar negro, nas Performances Culturais, o caráter ritualístico e criativo dessas práticas vem sistematicamente questionando e reconfigurando esse discurso. As identidades negras se afirmam no corpo, olhando-se para o passado histórico e mítico do continente africano, como é o caso da Dança Afro; no cantar das dores da escravidão, na alegria da libertação e na devoção aos santos, como é o caso do Congado e, também, nas vias

dessacralizadas e altamente revestidas de técnicas modernas de comunicação, como podemos observar no movimento Hip Hop.

Talvez, entre a ideia de identidade e de identificações, a marca mais fundamental da Dança Afro, do Congado e do Hip Hop e, do que aqui queremos verticalizar, Capoeira Angola, seja a possibilidade de pensarmos a identidade como pluralidade, ou melhor, como diversidade, pois não se trata apenas de uma porção do mesmo, mas, sim, de uma variedade, isto é, possui diferentes formas-fôrmas, mas feitas da mesma substância: a diáspora africana, em passagens pelas encruzilhadas criativas e conflitivas da cultura brasileira.

A ideia de identidade negra, no singular, refere-se a um discurso político-ideológico conceitual, que tem sido importante para a ampliação de direitos e a adoção de políticas públicas para a população negra, entretanto, quando olhamos para as Performances Culturais, nas encruzilhadas afro-brasileiras, vemos as práticas englobarem os discursos político-ideológicos e contribuir para a diversificação dos processos de construções identitárias negras, sempre em movimento.



Referências

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Cadernos Pagu*, n. 26, Campinas: Unicamp, p. 329-376, jan./jun. 2006.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. 2. ed. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002.
- DOMINGUES, Petrônio José. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan./ jun. 2005.
- FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HARTMANN, Luciana. Performance e experiência nas narrativas orais da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 125-153, jul./dez. 2005.
- LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M. S. Fhurmann. Petrópolis: Vozes, 2007.
- LOPES, Ney. *Bantos, malês e identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

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

RISÉRIO, Antonio. Carnaval: as cores da mudança. *Revista Afroasia*, Salvador, n. 16, p. 90-106, set. 1995

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

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas. *Revista Repertório*, Salvador, ano 18, n. 24, p. 98-113, 2015.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Cultura Popular: seus contornos, desdobramentos e materializações. *Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Uberlândia, v. 3, n. 2, p. 7-20, dez. 2016.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

TRAVASSOS, Sonia Duarte. Negros de todas as cores: capoeira e mobilidade social. In: BACELAR, Jeferson; CAROSO, Carlos (org.). *Brasil: um país de negros?* Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAQ, 1999. p. 261-271.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.



5

**A dramaturgia do corpo na Capoeira Angola:
processo de criação histórico-cultural**

*Renata de Lima Silva (Kabilaewatala)
José Luiz Cirqueira Falcão*

Uma das discussões que gravitam em torno do fenômeno da arte é a diferenciação entre arte e arte popular, bastante vinculada à ideia de polarização da produção cultural humana a partir de extratos sociais. Nessa lógica, pessoas ricas letradas produziriam uma arte erudita, dotada de complexidade e vinculada às ideias de originalidade e criatividade, enquanto as pobres iletradas produziriam uma arte popular, caracterizada por simplicidade e vinculada a uma ideia de tradição. Essa concepção, além de preconceituosa e negligente em relação à dinâmica da cultura, já se mostrava insuficiente por não dar conta da diversidade cultural humana e por ignorar as múltiplas circunstâncias, contextos e trânsitos que incidem na criação artística.

Todavia, essa ideia acabou por fazer parte do senso comum sobre arte, já que fez (em alguma medida, ainda faz) parte de um projeto político que colonizou, não apenas, territórios, mas, também, corpos e saberes. Uma consequência drástica disso é, por exemplo, o fato de as escolas de Artes no Brasil, ainda hoje, não se debruçarem a fundo nas expressões compreendidas como culturas populares, podendo haver, no máximo, uma disciplina, ainda que com diferentes nomenclaturas, para tratar de tal assunto de forma pontual. Em muitos casos, ainda podemos presenciar um silêncio total sobre essa pauta.

No caso das Performances Tradicionais afrocentradas (ASANTE, 2009), geralmente configuradas como culturas populares – como é o caso da capoeira, por exemplo – forjadas justamente na tensão entre opressão e resistência, há uma dificuldade sistemática dos programas educacionais oficiais, em seus diferentes níveis, em dialogar com tais performances, o que pode ser compreendido como uma forma de racismo epistemológico. Em vista disso, neste trabalho, realizamos uma análise acerca da capoeira, mais especificamente da Capoeira Angola, para buscar uma compreensão

dos seus processos de criação, considerando especialmente os atributos artísticos dessa manifestação, com atenção às suas marcas identitárias, com o intuito de afirmar uma arte e/ou Performance Negra.

Ao privilegiarmos o processo de criação, ideia muito cara para se pensar a Arte como campo de conhecimento, em sua materialidade ou imaterialidade, queremos nos referir ao processo de vir a ser de uma obra ou manifestação artística, levando em consideração tanto os aspectos culturais, as tendências e os movimentos estéticos, como também as escolhas e a subjetividade de quem cria, seja em processos individuais, coletivos e/ou comunitários.

Ao rejeitar a polarização hierárquica entre uma arte, simplesmente arte, que dispensa adjetivo por se pretender universal, e uma arte popular, não queremos ignorar o fato de que distintos contextos e circunstâncias (sociais, históricas e econômicas) geram processos de criação igualmente distintos. Assim, um espetáculo de dança contemporânea e uma roda de capoeira são, sim, substancialmente distintos. Porém, nos parece reducionismo afirmar que a obra de um tal coreógrafo não está vinculada à determinada tradição e nem que a roda de capoeira, embora ela reivindique uma relação com o passado, não esteja imbuída de criatividade e subjetividade.

Ademais, é importante reconhecer que o objetivo de uma roda de Capoeira Angola nunca vai ser o de romper com os seus próprios paradigmas ou de inovar ao ponto de não ser reconhecida, pois ela está pautada no princípio africano de referenciar a ancestralidade. Na mesma medida, é importante destacar que, em uma manifestação desse tipo, mais importante do que a assinatura e a autoria de uma determinada pessoa é a aceitação e a validação comunitária, embora assinatura e autoria individuais também façam parte do processo.

Nesse sentido, estudar sobre a contribuição de mestres e mestras de capoeira para a manifestação estética desta prática cultural nos parece importante para revelar um dos elementos de sua constituição, ou melhor, um dos fios das tramas que tecem a dramaturgia do corpo na roda de Capoeira Angola. Esse fio diz respeito ao modo como a forma-fôrma de jogar de um/a determinado/a capoeirista pode se transformar em um estilo incorporado por outras pessoas, sejam seguidoras diretas ou indiretas.

No contexto das artes da cena, a dramaturgia do corpo é algo que se compõe em uma performance pautada em uma atuação que se constrói no corpo e a partir dele, rejeitando uma dramaturgia textual que se impõe a priori. Nesse sentido, consideramos que a noção de dramaturgia do corpo pode nos auxiliar no estudo da performance da roda de capoeira, especialmente no que convencionalmente é chamado de jogo, em que duas jogadoras ou jogadores ocupam o centro da roda para, em um jogo-luta-dança, construírem um diálogo corporal que transita entre uma atividade agonística, isto é, uma disputa, e uma brincadeira, em que o brinquedo é o próprio corpo em movimento. Não obstante, o nosso foco de interesse seja o jogo, é importante considerar que os corpos que jogam agem em profunda consonância com outros elementos que constituem o fenômeno da roda, dentre eles, a musicalidade e a participação viva das pessoas presentes.

Desta forma, em cotejo com elaborações já realizadas por uma de nós (SILVA, 2010), parece-nos que é na carne de mestres e mestras da capoeira que acontece o jogo entre corpo, cultura e movimento, no qual “[...] a cultura se movimenta no corpo” e o “[...] corpo movimenta a cultura” (OLIVEIRA, 2005). Isso se dá a partir da ideia de que “[...] a capoeira se faz no corpo de quem faz a capoeira”, tal como observou certa feita, o Mestre Pavão (Eusébio Lôbo da Silva), em uma aula ministrada para a pós-

graduação no Instituto de Artes da Unicamp, em 2004 e que pode ser conferida em seu livro *O Corpo na Capoeira* (SILVA, 2008, p. 23).

Na roda de capoeira, assim como em uma performance cênica, o movimento é o próprio pensamento do corpo. É desta maneira que se pensa o corpo na perspectiva da Dança desde Laban (1879 – 1958), que identificou o movimento dançado quando a ação exterior é subordinada ao sentimento interior. O filósofo português José Gil (2005, p. 14), em referência a Laban, comenta:

No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que ‘transporta’ o corpo, esse mesmo corpo que é o seu suporte. Von Laban diz que o movimento é dançado quando ‘a ação exterior é subordinada ao sentimento interior’.

Laban, que se dedicou fortemente ao estudo do movimento humano, o fez a partir de uma premissa, influenciado por François Delsarte (1811 – 1871), determinante para os estudos sobre o movimento na Dança, a de que o corpo é uma unidade de aspecto tríplice – corpo, mente e espírito; que são interdependentes e relacionados ao movimento. Além do mais, o estudioso observou as circunstâncias em que o movimento acontece:

O ser humano move-se para satisfazer um desejo, uma necessidade, que tanto pode ser: a) uma necessidade básica – p. ex.: ir de um lugar a outro (locomoção); b) uma necessidade maior – p. ex.: extravasar energia e aliviar tensões; ou c) uma necessidade sutil – p. ex.: a necessidade de expressar a própria singularidade; O movimento pode ser também motivado por necessidades sociais, ou seja, o desejo de integrar-se com outros indivíduos, de maneira a desenvolver um senso de comunidade e comunhão; O movimento tanto é consciente quanto inconsciente. (MOTA, 2012, p. 63)

Na abordagem labaniana, as qualidades de movimento são estabelecidas e compreendidas a partir dos fatores: espaço, tempo, fluência (fluxo) e peso. As combinações desses fatores determinam a qualidade expressiva do movimento. No caso específico da Dança, o uso consciente desses fatores a partir de um impulso interior, denominado de *esforço*, é algo a ser alcançado tendo em vista o equilíbrio e a função expressiva do movimento.

Para iniciar um processo de localizar esse corpo que se move em um espaço não apenas físico e metafísico, conforme apontado no estudo labaniano sobre qualidade de movimento, é importante pensar que este corpo não apenas está no espaço, mas que “é” no espaço. Assim, espaço tanto é a cinesfera, como também é uma sala vazia, uma casa, uma rua, uma praça, um palco, uma roda de capoeira, uma cidade... Lugares construídos ou imaginados a partir de determinados contextos históricos e culturais.

O corpo ressignificado em forma de arte tampouco escapa de ser um corpo condicionado pela cultura, todavia, este é um corpo que não só é expressão da cultura, mas que, também, produz cultura, seja em uma representação cênica, seja em uma roda de capoeira.

[...] ‘breve é a vida’, o homem, o ser biológico, que inevitavelmente é levado um dia pela morte, a mais implacável componente do percurso vital; ‘longa é a arte’, aquela que, criada pelo mortal, tem finalidade de vencer a morte, de sobreviver aos tempos e, com isto, immortalizar seu criador. E o consegue. A criação humana, assim entendo a palavra arte usada por Hipócrates, desafia e vence não apenas a morte, mas todas as dificuldades e os limites impostos pela breve vida, desafia e vence as doenças, o envelhecimento, o tempo, a natureza hostil. Seu mais eficaz e abrangente instrumento são os símbolos. Seu universo hoje não se chama arte, terreno específico onde se deve manifestar a mais pura e irrestrita criatividade humana, mas deve ser mais atualizadamente denominado ‘cultura’. (BAITELLO JÚNIOR, 1999, p. 19-20)

O que se apresenta no postulado de Norval Baitello Jr. é uma ideia muito cara aos Estudos da Performance, pois essa aproximação ou quase deslocamento, no plano conceitual, de arte para a cultura não faz por igualar arte e cultura, mas por admitir que, em algum ponto, os dois conceitos (e suas manifestações) se interceptam, o que quer dizer que a relação entre arte e cultura é tão tênue que, por vezes, essas duas noções se confundem, sobretudo se abandonarmos divisões classistas e racistas que relegaram e renegaram as Performances Negras para o status de arte menor. Vale lembrar que é a possibilidade de relacioná-las à confirmação de que se tratam de coisas distintas. A operação de relação implica diferenças e semelhanças e contempla, ainda, um contexto comum, no qual as duas noções relacionadas – neste caso, cultura e arte – coexistem, transitam e constituem-se de forma imbricada. Nessa operação entre arte e cultura, o conceito de performance cultural, ou mesmo de performance ritualística, conforme abordado por Leda Maria Martins (1997), aparece como uma alternativa que tanto dá conta de aspectos estéticos, como também daqueles relativos à memória e à identidade. Dito isso, poderíamos finalmente abandonar outras conceptualizações e utilizar apenas a ideia de performance. No entanto, a Dança e a Arte são campos de percepção e análise que nos interessam e que colaboram com uma maior acuidade de reflexão sobre o corpo na capoeira.

Quando presenciamos um espetáculo de dança que nos parece envolvente, não percebemos apenas a dançarina em movimentos puramente mecânicos ou funcionais. A performance parece gerar uma segunda realidade, que é constituída, entre outros fatores, pela capacidade, da dançarina, de realizar a ação na integridade de seu corpo e alcançar um domínio de movimento capaz de capturar e afetar quem presencia o espetáculo.

Essa segunda realidade tem a ver com o que Renato Ferracini (2006) chamou de Zona de Turbulência, para pensar o trabalho do ator/atriz:

É um transbordamento de seu próprio corpo cotidiano, linha de fuga de seu plano de organização. Portanto, ao mesmo tempo em que o ator, em Estado Cênico, está vivenciando uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também se encontra em uma condição de completa ‘consciência’ desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que, para mim, enquanto ator, ao mesmo tempo em que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (ator ou público) esse mesmo outro (ator ou público) e o espaço também me afetam, fazendo com que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio Estado Cênico. A essa zona que está ‘entre’ minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de Zona de Turbulência. (FERRACINI, 2006, p. 189-190)

E quanto à roda de capoeira? Em que a jogadora não é uma atriz em estado de encenação ou representação, mas que, provavelmente, se encontra em uma “zona intensiva”, “vivenciando uma absoluta condição de criação e entrega”. Esse conceito de zona de turbulência se aplicaria nesse caso? Retomando a discussão feita por uma de nós, e publicada em Silva (2010; 2012; 2016), a ideia de Zona de Turbulência e outros conceitos apresentados por Ferracini (2006) colaboraram para a apropriação da noção de encruzilhada, particularizada num trânsito entre o olhar para o corpo nas Artes Cênicas e nas performances ritualísticas. Desse modo, neste trabalho, refazemos, de forma sintética, esse percurso conceitual que vai nos servir de esteio para as reflexões sobre a dramaturgia do corpo na Capoeira Angola.

No caso das Artes Cênicas, essa capacidade do ator/atriz de afetar e até mesmo de ser afetado/a, é lapidada por meio de processos formativos

e de treinamentos, como são comumente chamados, que ampliam a complexidade expressiva do corpo e de sua percepção, como salientou Luís Otávio Burnier (2001, p. 171):

Tendo por objetivo a preparação do ator, o treinamento explora suas capacidades e trabalha suas dificuldades, alargando seu léxico, dilatando seu corpo e abrindo os caminhos para o fluir de suas energias potenciais. Desta forma delinea todo o que e como fazer.

Os treinamentos são os próprios processos de educação, que consistem numa adaptação do corpo a determinados usos, que dependem do desenvolvimento de uma consciência sobre si. A consciência do corpo na Dança, como o conceitua Gil (2005), é o que condiciona o próprio destino do movimento, transformando-o em movimento dançado, porque é a consciência do corpo que tece o plano de movimento próprio da dança.

A consciência do corpo engendra o plano da imanência, no qual o sentido encarna o movimento. “A dança não exprime portanto o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (GIL, 2005, p. 79). A aquisição dessa consciência é o que permite a transformação do corpo em estado de arte. No caso do corpo em uma roda de capoeira, não é diferente. O corpo em jogo atinge um estado diferenciado do cotidiano, ainda mais considerando que, a partir de meados do século XX, essa manifestação passa também a ser alvo de um sistemático processo de ensino-aprendizagem.

Embora seja interessante criar paralelos entre o corpo na cena e o corpo na roda de capoeira, é preciso destacar novamente que a roda de capoeira não é representação, embora circule ali uma série de elementos que possam ser analisados como teatralidades. Por isso, a ideia de performance cultural nos parece pertinente, pois alarga o campo de interesse em práticas expressivas, dramáticas e ritualísticas para além do

Teatro. Em diálogo constante com a Antropologia, as Performances Culturais nos ajudam a compreender o fenômeno da roda de capoeira, por oferecer um recorte metodológico atento tanto às poéticas como às políticas de fenômenos expressivos.

Performances culturais são gêneros performativos não limitados ao teatro ou a concertos, reconhecidos no mundo ocidental, pois também incluem ritos, rezas, cerimônias, festivais, casamentos etc. São eventos artísticos e culturais marcados por um limite temporal, uma sequência de atividades, um programa de atividades organizado, um conjunto de atores ou performers, plateia, local específico e motivação para a performance. Performances podem ser observadas em uma experiência direta e única e, ainda mais importante, são compostas de ‘mídia cultural’, o que Singer (1972, p. 71) descreve como meios de comunicação que incluem não só a linguagem falada, mas meios não linguísticos, tais como cantos, dança, interpretações performativas, artes gráficas e plásticas. Ampliando a noção de rito para ‘performance cultural’, o autor pretendeu compreender a complexidade das sociedades por meio da observação dos eventos que seus próprios grupos sociais produzem e expressam. (HARTMANN, LANGDON, 2020, p. 06)

Embora o conceito e as teorias sobre Performances Culturais sejam pertinentes para se pensar a roda de capoeira, bem como outras manifestações expressivas de cunho ritualístico do repertório afro-brasileiro, ele não deixa de ser mais um conceito estrangeiro para falar de nós e de nossas coisas.

O quilombola Antônio Bispo dos Santos (2015) chama a atenção para o fato de que nominar é uma das coisas que fazem os colonizadores para dominar e com isso adverte sobre a necessidade de criarmos nossos próprios conceitos. Isso nos parece fundamental para que as metodologias de pesquisa e abordagens conceituais estejam pautadas em epistemologias que deem conta das especificidades dos fenômenos.

Foi com essa preocupação que uma de nós encontrou o conceito de *encruzilhada* (SILVA, 2010), a partir das proposições de Leda Maria Martins e Eduardo Oliveira.

[...] a encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico pulsionado de significância, ostensivamente disseminado nas manifestações culturais e religiosas brasileiras de predominância nagô e naquelas matizadas pelos saberes bantos. O termo encruzilhada, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emerge dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. (MARTINS, 1997, p. 28)

Eleger estrategicamente a encruzilhada como um operador conceitual para o estudo da performance implica em atribuir valores identitários à performance. Sim, estamos falando de Performance Negra. A necessidade de racializar a performance está ligada a uma questão política de enfrentamento ao racismo epistemológico que, por meio de categorias que se pretendem universais, apagou e/ou invisibilizou a contribuição africana na história da dança e do teatro brasileiro.

Em perspectiva semelhante a de Martins (1997), que se dedicou ao estudo do Congado Mineiro, mais especificamente à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário do Jatobá, Eduardo Oliveira (2005) sugere que pensemos a encruzilhada como um entrelugar, que parte do lugar cultural africano desterritorializado pela diáspora, e se reterritorializa em uma trama de identidades no Brasil, donde surgem expressões como o candomblé, os blocos afro e a capoeira.

A encruzilhada é um lugar geográfico, que diz respeito ao cruzamento de ruas, trilhas ou estradas. Sinteticamente, é metáfora de movimento, de possibilidades, de decisão e, também, de encontro.

Nas encruzilhadas, praticantes de religiões de matriz africana no Brasil fazem oferenda para uma entidade/divindade conhecida como “Exu”, “Njila” ou “Legba”. Por religiões de matriz africana, pode-se compreender uma série de práticas espiritualistas criadas e desenvolvidas no Brasil, a partir de cosmopercepções advindas de povos africanos e que tem como principais elementos fundantes:

- O culto à ancestralidade;
- O transe mediúnico;
- A prática de oração através de canto, dança e musicalidade percussiva;
- A preocupação de cultivar a energia vital, por meio de uma série de ritos específicos de cada prática religiosa, como, por exemplo o alimento (e a alimentação), banho de folhas e/ou sacrifício votivo.
- A compreensão de que se deve agradecer e agradecer o sagrado através de oferendas (oferetas);
- A estrutura organizacional familiar, na qual o sacerdote é o pai, a sacerdotisa a mãe e os demais adeptos são seus filhos e filhas.

No Brasil, as religiões de matriz africana mais disseminadas são: Candomblé, Umbanda, Quimbanda, Batuque, Macumba, Jurema, Jaré, Xangô e Tambor de Mina, cada uma com suas particularidades de acordo com a região onde se encontram. Em maior ou menor grau, essas práticas mantêm algum tipo de interação com o cristianismo e/ou com tradições indígenas, sendo que em algumas delas isso pode ser praticamente imperceptível, não assumido publicamente ou cultivado de forma discriminada, por exemplo, quando o/a adepto/a, não acredita que Oxalá é Nosso Senhor do Bonfim, mas é devoto dos dois. Esse é o caso de algumas tradições de Candomblé, inseridas em um processo de reafricanização, que, sobretudo a partir da década de 1970, reconheceu que não era mais necessário esconder as divindades africanas atrás de santos católicos. No caso das tradições indígenas, essas influências se dão, em geral, por meio

da figura arquetípica do caboclo, considerado um descendente e ancestral da terra.

O Candomblé, em especial, cultiva significativos elementos das tradições africanas, tais como:

- O culto às divindades africanas chamadas orixás (Candomblé Keto, Ijexá e Efon), nkises (Candomblé Congo-angola) ou voduns (Candomblé Jeje e Tambor de Mina), que são deidades de elementos da natureza ou ações humanas;
- A linguagem verbal baseada em línguas africanas, como iorubá, quimbundo, quicongo e ewe-fofon;
- Hábitos alimentares que servem à comunidade e também às divindades.

O Candomblé Keto tem como matriz a África Iorubá, principalmente a Nigéria; o Candomblé Congo-Angola, tem como matriz a África Banto, em especial a região denominada Congo-Angola e, por sua vez, o Candomblé Jeje e o Tambor de Mina tem como matriz o antigo Reino de Daomé, atual Benin.

Em todas as expressões de candomblé se cultua uma divindade que é tida como o mensageiro, o senhor dos caminhos e o encarregado da comunicação entre a humanidade e as deidades. No Candomblé Keto, essa força é personificada no orixá Exú. No Candomblé Congo-Angola é o nkise Pambu Njila ou Mavile e, por sua vez, no Candomblé Jeje, é o vodum Legba, também conhecido por Elegbara.

A importância de Exú, Njila e Legba para as religiões de matriz africana no Brasil e, também, a maneira controversa com que essas divindades foram associadas ao demônio cristão, fornece pistas para a compreensão da encruzilhada como operador conceitual que reivindica uma afroepistemologia, como aponta Leda Maria Martins (1997, p. 28):

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

Assim, a figura de Exu, Njila e Elegbara são forças que podem também ser pensadas em sua estreita relação com o corpo. O corpo que se move. O corpo que comunica. O corpo que cria.

Isso para dizer que, embora a ideia de Zona de Turbulência seja interessante para se pensar os aspectos imanentes que operam sobre e a partir do corpo em performance, o conceito de encruzilhada amplia esse sentido e se adequa melhor às práticas culturais, como a capoeira, pois essa é especialmente marcada pela ancestralidade africana. Aqui, a ancestralidade africana deve ser compreendida não apenas como um passado histórico e longínquo atravessado pela escravidão, mas como algo que faz parte do processo de construção identitária da pessoa negra e, logo, de suas performances, que são delineadas a partir de suas corporeidades.

Conforme discute David Le Breton (2007), a corporeidade é socialmente construída, pois não há nada de natural no gesto, nem mesmo na sensação. Assim, a ideia de encruzilhada, como um tempo-espaco agenciado pela ancestralidade africana, é algo que implica em corporeidade, entendida como fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários (LE BRETON, 2007).

Para compreender melhor o conceito da ancestralidade, possamos considerar que a ancestralidade, por sua vez, não se opõe ao presente. Como virtual, a ancestralidade, na qualidade de fenômeno relacional, ao nosso ver, constitui-se em “[...] um complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (LÉVY, 1996, p.16)

O acesso depende de condições objetivas. Uma pessoa para acessar um determinado site, por exemplo, precisa, não apenas de um computador, mas, também, de internet e de códigos mínimos de compreensão do funcionamento desta tecnologia. No caso de uma roda de capoeira, não é diferente. Para a interface entre ser humano e ancestralidade acontecer, atualizando essa potência em uma experiência real, no processo de atualização, não é necessário apenas o acesso, mas também um processo de identificação, dada a dimensão política da ancestralidade, conforme abordamos no capítulo anterior na discussão sobre identidades negras em movimento.

Vejamos, por exemplo, o caso da roda de Capoeira Angola: para a realização dessa performance, é necessária uma série de elementos. Primeiramente, a figura física ou representativa do mestre ou da mestra, por onde se dá a aprendizagem dessa prática e o compartilhamento de códigos e padrões. Depois, é necessário que esse mestre ou mestra seja capaz de agregar uma comunidade que tenha aderido aos códigos e padrões, ou ao menos que esteja em processo de adesão. Esse grupo de pessoas vai, ainda, precisar de um espaço físico para tudo que envolve a prática da capoeira, mesmo que seja um espaço público a céu aberto, necessita de um planejamento para ser ocupado. Mas, apenas o espaço não basta. Ainda vai ser necessário, no mínimo, instrumentos musicais adequados para a realização do evento segundo a tradição daquele grupo.

Dizemos, no mínimo, instrumentos, porque a depender do critério do grupo, outros elementos se tornam indispensáveis como, por exemplo, uma vestimenta adequada (uniforme). Além disso, no que diz respeito aos instrumentos, esses podem variar de 7 a 8, entre berimbaus, pandeiros, atabaque, reco-reco e agogô, exigindo não só um domínio técnico para a manipulação dos mesmos como recursos financeiros para a sua aquisição. Todo esse processo, que nas Artes Cênicas chamamos de produção, envolve um investimento de energia, de tempo e, como vimos, de recurso financeiro também. Ou seja, toda essa produção para a roda acontecer em um aqui-agora (presente) necessita de um planejamento (projeção), para que, quando ela aconteça, seja acionada uma anterioridade (“passado”), que aqui colocamos em termos de ancestralidade. O que significa que ancestralidade não é apenas uma relação com o passado, embora tenha na memória sua principal engrenagem. É um devir futuro-presente-passado.

Nesse devir, perpassam ainda questões relacionadas ao sagrado pois, não raro, marcas africanas vivas no Brasil permeiam ou são atravessadas por esse aspecto, como é o caso de inúmeras performances negras tradicionais que, a despeito de não serem práticas religiosas, tem a fé e a espiritualidade como elementos fundantes, tais como a devoção a São Benedito no Tambor de Crioula, os Sambas de Rodas feitos em homenagem aos gêmeos Ibejis e/ou Cosme e Damião e a devoção a Nossa Senhora do Rosário nos Congados Brasil adentro.

Em síntese, a ancestralidade está para a encruzilhada, assim como o virtual está para o computador. Porém, assim como a dimensão do sagrado também atravessa essa encruzilha, outro elemento precisa ser destacado, o corpo em sua dimensão política, conforme chama a atenção Eduardo Oliveira (2005, p. 143):

Ocupando o lugar da encruzilhada o corpo é um signo que afronta os regimes semióticos que estão em jogo na sociedade abrangente. Os signos são mediações do exercício do poder, por isso instauram conflito e disputa. No movimento do corpo está o movimento da cultura – em todo caso é sempre isso que está em jogo quando se trata de compreender as fontes e os fundamentos de uma filosofia que se expressa e se entende através e a partir do corpo – e não contra ele.

A ação do corpo na encruzilhada pode ser compreendida também como discurso. Aliás, sobre discurso, vale considerar que é algo que se constitui e ao mesmo tempo é constituído pela ideologia de um grupo ou de uma instituição, sendo o corpo um veículo discursivo (SILVA; FALCÃO; DIAS, 2012). Mas, sobre o que e como discursa o corpo na capoeira? Em termos ideológicos e considerando o contexto histórico da criação da capoeira, esse corpo discursa sobre um modo de existir e (re)existir frente a um projeto colonial baseado na expropriação, na exploração e na necropolítica, sendo a ginga e a malandragem códigos éticos desse discurso. Nesse ponto, é importante enfatizar que se a capoeira é uma performance criada no Brasil por africanos e africanas em condição de escravidão, capturados/as, vendidos/as e comprados/as como mercadorias, privados/as de sua liberdade, gingar, jogar, dançar, batucar e cantar, nesse contexto, significou reivindicar para si o domínio sobre seu próprio corpo, mesmo que temporariamente, em um rebelde exercício de liberdade.

Aqui, ao reconhecermos o corpo na roda de capoeira como um corpo de encruzilhada que performatiza, logo, que discursa a partir de determinada técnica, treinamento e vocabulário corporal, reconhecemos que esse corpo em jogo produz sentidos que emanam de sua ação. Esses sentidos, continuamente tecidos, podem ser compreendidos como uma dramaturgia do corpo. Aqui, o conceito de dramaturgia corporal, em sua

qualidade de tecido poético agenciado pelo corpo em movimento, nos parece adequado, pois o caráter performático dessas manifestações se engessaria se analisados sob a ótica de noções como as de passo e de coreografia, típicas do contexto da Dança.

Embora não haja dúvida que o corpo na capoeira dance, ele o faz em uma dinâmica entre jogo e luta. Nessa dinâmica estão em questão tanto códigos padronizados a partir de determinados estilos, definidos pela linhagem, grupo ou mesmo pelo trabalho da/o mestra/e como, também, pela corporeidade de cada capoeirista, o que se dá, em grande medida, pelo caráter de jogo presente na capoeira. Exemplificando: a/o mestra/e pode ter me ensinado a me defender de determinado golpe de um jeito, mas, na hora que esse golpe entrar efetivamente, em um jogo vivo, a minha resposta vai ser baseada em meu treinamento, mas também no “jeito que o meu corpo dá”. A forma como a resposta, ou seja, a defesa, de fato vai acontecer, depende tanto de como esse golpe entrou, como de que maneira eu sou capaz de responder a ele.

Capoeira Angola e a dramaturgia do corpo na encruzilhada

Na performance da ancestralidade, tradição e memória são desenhadas no espaço-tempo ritual através de uma dramaturgia do corpo. A ancestralidade, seja de matriz banto ou ioruba, entre outras formas, anuncia-se no som do tambor e se inscreve nos corpos que respondem a ele. ‘O tambor toca o corpo e o corpo dança o tambor (ROSA, 2015, p. 40)’. (SILVA; ROSA, 2017, p. 254)

O postulado acima, construído a partir de um estudo sobre a Suça, um batuque presente em comunidades quilombolas do cerrado brasileiro, pode ser adaptado para a relação com toda a bateria da Capoeira Angola, constituída não apenas de tambor, mas também de outros instrumentos, conforme já citado neste livro, e liderados pelo berimbau, chamado de gunga ou de berra boi, ou ainda de berra vaca. Em ambas as formas, “[...]”

a ancestralidade é a potência da dramaturgia do corpo na performance negra” (SILVA; ROSA, 2017, p. 255). Por sua vez, Performances Negras, como a Suça e a Capoeira Angola são manifestações de encruzilhada.

De forma análoga ao próprio conceito de encruzilhada, a ginga, é um *locus* expoente de africanidade brasileira e tem sentido de fluxo, de entrada, de saída e de possibilidades. No entanto, diferentemente da encruzilhada, a ginga, como uma noção expandida, não parte de uma dimensão territorial e sim do ato.

Na qualidade de ação, a ginga pode ser entendida como um trejeito de corpo. Embora tenha uma forma definida de como realizar um deslocamento do peso e centro de equilíbrio e de apoio dos pés no chão, ela é incorporada por cada pessoa que ginga, pois ela é ação quando manifestada no corpo e pelo corpo.

Todavia, é importante postular que essa concepção de ginga pode ter inúmeras variáveis a depender do contexto. Isso acontece porque, no atual cenário da Capoeira Angola, existem propostas que estimulam mais e outras que estimulam menos o desenvolvimento da individualidade no jogo e na ginga.

A Capoeira Angola, tal como a conhecemos hoje, foi sistematizada em meados do século XX, na Bahia, sobretudo em Salvador. Porém, antes disso, a capoeira já se manifestava como uma expressão cultural e de sociabilidade, sobretudo da população negra, mas não apenas.

Embora seja signatária de um movimento popular e coletivo, não tendo sido criada por um sujeito, como foi o caso da Capoeira Regional, a Capoeira Angola foi fortemente influenciada pela perspectiva filosófica e organizacional de Mestre Pastinha. Vicente Ferreira Pastinha, nascido em Salvador, Bahia, em 1889, fundou, em 1941, o Centro Esportivo de Capoeira Angola (CECA), no Largo do Pelourinho. Além de Seu Pastinha,

Waldemar da Paixão¹ e Cobrinha Verde são outros nomes que deixaram marcas na história da Capoeira Angola. Waldemar, com seu Barracão no Corta-Braço, atual bairro da Liberdade, onde havia roda de capoeira aos domingos, e Cobrinha Verde, incrementando a ideia de mandinga no jogo de Capoeira Angola.

O percurso de Mestre Cobrinha Verde também revela a significativa influência do Recôncavo Baiano na formação da Capoeira Angola soteropolitana no que diz respeito ao misticismo e às histórias de valentia que aparecem explicitamente na capoeira do Recôncavo (ABIB, 2008). Esse mestre teria sido o responsável por introduzir na Capoeira Angola o ato de tocar o chão repetidas vezes como que fazendo um feitiço, ou pedindo proteção, movimento que se tornou emblemático da ideia de ‘soltar a mandinga’. Esta ação seria depois difundida por Mestre João Grande, que teve contato com Cobrinha Verde. (SILVA; FALCÃO; DIAS, 2012, p. 4)

Com o advento da Escola Pastiniana e do surgimento de grupos de Capoeira Angola, diferentes estilos de jogos foram sendo construídos a partir de princípios elegidos pelas/os mestras/es e condicionados ao tipo de treinamento de cada grupo, gerando diferentes performances de jogo. Enquanto a dramaturgia corporal da Capoeira Angola é construída na roda, por ocasião do jogo desenvolvido por duas pessoas que influenciam e são influenciadas pelo todo da roda, a performance de jogo, embora resultante de interações estabelecidas coletivamente, diz respeito ao jogo

¹ Waldemar Rodrigues da Paixão (Ilha de Maré, 22/02/1916 – Salvador, 1990). “Mestre Waldemar. Da Paixão, da Liberdade, da Avenida Peixe, capoeirista conhecido pelos seus berimbaus coloridos e por sua voz inconfundível. Nasceu em 1916, tendo iniciado na capoeira aos 20 anos de idade, em 1936. Foi aluno de Talabi, Ricardo de Ilha de Maré, Canário Pardo e Siri de Mangue. [...] Começou a ensinar capoeira em 1940, na Estrada da Liberdade, no início ao ar livre e depois passou para um barracão de palha que ele mesmo construiu. Era frequentador assíduo das festas de largo, mas, concomitantemente, pouco a pouco foi tornando o seu Barracão mais conhecido, na Liberdade, onde ensinava e promovia suas rodas, que com o tempo foram ficando cada vez mais admiradas, e frequentadas por capoeiristas de origens da mais diversas, além de personalidades e artistas, como o notável Carybé.” (ABIB, 2009, p. 175-176).

que cada capoeirista faz ao combinar o repertório aprendido à sua maneira.

Com isso, o conceito de jogo ajuda no entendimento que estamos formulando acerca dos conceitos de dramaturgia corporal e de performance de jogo aplicados à Capoeira Angola. Nesse sentido, torna-se pertinente recuperar alguns apontamentos sobre jogo, a partir de Huizinga (2007), para quem:

O jogo ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função significante, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa ‘em jogo’ que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. [...] A intensidade do jogo e seu poder de fascinação não podem ser explicados por análises biológicas. E, contudo, é nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo. (HUIZINGA, 2007, p. 3-5)

Assim, a noção de jogo é constituída na observância de elementos, como tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, ritmo e harmonia. Na concepção do autor, o jogo cativa, provoca fascínio e “[...] promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes” (HUIZINGA, 2007, p. 16).

Essa concepção de jogo sem finalidade aparente, que não necessita de justificativa para ocorrer, é uma possibilidade colocada para a capoeira, mas, em contraposição aos argumentos de Huizinga (2007), para quem o jogo é uma fuga da realidade habitual, compreendemos o jogo da capoeira como uma construção social condicionada por valores e símbolos que influenciam a materialização de sua forma/conteúdo. Defendemos que o jogo de capoeira é influenciado pelo tempo histórico em que se situa e do qual é herdeiro. O jogo é, também, edificado a partir dos interesses e das

ações das pessoas que, por meio dele, atuam e disputam poder na sociedade. Se outrora ele era carregado de irreverência, surpresa, malícia, improvisação e imprevisibilidade, atualmente, ele incorpora outros elementos que estão mais sintonizados com outras categorias típicas da modernidade, como a espetacularização e a racionalização.

O jogo da capoeira não pode ser concebido como uma “ilha cultural” que se explica por si e para si. Ele pode ser melhor compreendido em sua totalidade a partir da noção de unidade cultural, ou seja, de um fundo cultural comum em que as idiossincrasias engendradas num determinado jogo frequentemente relacionam-se com a realidade mais ampla. Segundo Elkonin (2008), vários autores apresentam concepções naturalizantes e biologizantes acerca do jogo. O autor defende a necessidade de superação de tais visões. Para isso, é necessário levar em conta a totalidade dos processos, fundamentos e características que envolvem todo o processo e a relação existente entre o jogo e o desenvolvimento das pessoas.

No que diz respeito a essa perspectiva de totalidade no contexto da roda de Capoeira Angola, poderíamos destacar pelo menos três planos de compreensão de como a noção de jogo nela opera:

- 1) Em plano geral, a roda como um todo, na qualidade de Performance Negra, ou de uma manifestação de encruzilhada, agrega uma série de elementos relacionais, começando pela ancestralidade, depois pelas/os tocadoras/es e pelos instrumentos que constituem a rítmica percussiva da roda; também, o canto que é realizado em uma dinâmica responsorial (de perguntas e respostas) envolvendo todos e todas participantes da roda; além do jogo propriamente dito, realizado por duas pessoas no centro da roda, que também jogam com a musicalidade e demais participantes.
- 2) Em um plano mais recortado, podemos observar o jogo que se desenvolve no centro da roda envolvendo duas jogadoras num diálogo de ataque e defesa e em

outras convenções da Capoeira Angola (como por exemplo a chamada² e outras teatralizações). É nesse plano que se verifica uma dramaturgia corporal.

- 3) Em um plano ainda mais aproximado, a performance de jogo de cada jogador ou jogadora – que tem a ver com a maneira com que se combina o repertório apreendido com o seu jeito de corpo que cada um dá.

As ideias de dramaturgia corporal e de performance de jogo são utilizadas por nós como recurso conceitual para analisar o jogo da Capoeira Angola, em busca de apreensão e fruição da poética do movimento, sem cair em uma lógica coreográfica, que parece valorizar menos os aspectos dinâmicos do jogo. Andre Lepecki (2017) em seu livro, *Exaurir a Dança – Performance e a Política do Movimento*, lança esforço no argumento de que a formação da coreografia como uma invenção peculiar da modernidade “[...] é uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita” (LEPECKI, 2017, p. 30).

A primeira versão do termo ‘coreografia’ foi forjada em 1589, quando nomeou um dos manuais de dança mais famosos do período: *Orchesographie*, do padre jesuíta Thoinot Arbeau (literalmente: a escrita, *graphie*, da dança, *orchesis*). Fundidas em uma só palavra, cruzadas uma com a outra, dança e escrita qualitativamente produziram relações tão forçosas quanto insuspeitas entre o sujeito que se move e o sujeito que escreve. (LEPECKI, 2017, p. 30)

Ainda nesse sentido, Lepecki (2017), citando o pesquisador Mark Franko, denuncia como a coreografia “[...] é antes de tudo uma performance centrada na exibição de um corpo disciplinado que encena o espetáculo de sua própria capacidade de se colocar em movimento” (LEPECKI, 2017, p. 31).

² Elemento marcante no jogo da capoeira, as “chamadas”, embora façam parte do jogo, se caracterizam por momentos em que a dinâmica de ataque e defesa é interrompida e substituída por determinados movimentos codificados em uma espécie de dança ou encenação, em que um/a jogador/jogadora chama e o/a outro/outra atende. A chamada pode ser utilizada para reorganizar o jogo ou mesmo para testar a outra pessoa com quem se está jogando.

Nessa mesma linha, a pesquisadora Eloisa Domenici (2009), no artigo *A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas*, relata a partir dos estudos da socióloga francesa Sylvia Faure (2000) que

A palavra ‘coreografia’ surgiu na França no século XV e significava ‘arte de notar a dança, de descrevê-la a partir de signos e símbolos’. Até o séc. XVII, os coreógrafos tinham a função de organizar as danças populares, da seguinte maneira: as danças ditas ‘altas’ (danças saltadas das vilas) eram transformadas em ‘danças baixas’ (mais próximas do solo), evitando as execuções vigorosas e adotando uma atitude de civilidade. Por exemplo, as quadrilhas praticadas nas vilas, inicialmente rápidas e vigorosas, foram adaptadas para movimentos lentos e próximos da suíte na sua apropriação aristocrática. A dança coreografada era, portanto, uma dança apropriada aos aristocratas. [...] Note-se que a coreografia nasceu do disciplinamento das danças chamadas regionais e populares na Europa, tirando o seu caráter ‘selvagem’ e adaptando-a ao mundo dito civilizado da corte. Ressaltem-se aqui os dualismos entre ‘alto e baixo’, ‘espíritual e carnal’, ‘natureza e cultura’ e ‘central e periférico’, característicos do pensamento cartesiano. (DOMENICI, 2009, p. 8-9)

Com o advento da dança contemporânea, os sentidos e significados de “coreografia” podem ter sido ressignificados, sobretudo considerando que, nesse contexto, os processos de construção coreográfica se realizam de maneira mais colaborativa e horizontal do que na Renascença. No entanto, há de se considerar o que ponderou Lepecki (2017) a respeito da fusão da dança com a escrita denominar práticas cujas forças programáticas, discursivas, técnicas, econômicas, simbólicas e ideológicas, ainda atuam no presente.

Assim, podemos concluir, mais uma vez, que o conceito de coreografia seria pouco adequado para ser utilizado como perspectiva de análise do que se cria em um jogo de capoeira, ainda mais se

considerarmos o caráter subversivo da capoeiragem. Isso porque a escravidão foi um processo que intencionava retirar do corpo da/o escravizada/o sua condição de pessoa, anulando suas subjetividades. Assim, se considerarmos, ainda, a dança como um espaço-tempo de presentificação, isto é, de tornar-se presente, veremos que criar movimento sobre as amarras da escravidão significa, em grande medida, uma recusa à imobilidade em uma atitude de inquietação, como discute Lepecki (2017) criticando Freud, o pai da Psicanálise:

[...] o movimento acontecendo onde não deveria, o movimento ocupando um corpo que deveria estar inerte, o movimento ocorrendo em um tempo inoportuno, com um ritmo inoportuno e com intensidades distorcidas. É impressionante como o ensaio de Freud está repleto de exemplos do inquietante como disfunção do movimento, como movimento que perturba os sentidos de uma postura 'normal' ou de um comportamento normativo do corpo. (LEPECKI, 2017, 196)

Ao descartarmos o uso de coreografia para compreendermos os agenciamentos corporais criados por corpos em movimento na roda de capoeira, adotamos as noções de dramaturgia corporal e de performance de jogo. No que diz respeito à dança, apreciada a partir de um espetáculo, está em jogo a performance individual das bailarinas e uma dramaturgia que pode ser: a) construída por elas naquele momento, se se tratar de uma composição em tempo real; b) formatada em propostas coreográficas pré-construídas em processo de criação anterior àquela exibição que as bailarinas atualizam em cena, na condição de intérprete; c) elaborada em um jogo entre as duas propostas anteriores, ou seja, existe uma coreografia, mas ela exige que a bailarina improvise, atuando como intérprete-criadora.

Se as noções de processo de criação, coreografia e improvisação constituem uma ideia de dramaturgia na dança, no caso da Capoeira

Angola, especificamente no jogo, que fios tecem sua dramaturgia corporal? Preliminar a essa questão é importante reforçar a ideia de dramaturgia do corpo como práxis que não depende de um texto pré-existente para a criação de sentidos poéticos, portanto, trata-se de uma tessitura que tem o corpo e o movimento como vetores semânticos e que, com isso, valoriza o potencial criador da/o artista em cena.

O que se desenvolve entre duas capoeiristas no centro da roda é, efetivamente, um jogo. O jogo, por sua vez, produz sentidos que podem ser percebidos como uma dramaturgia corporal, que é delineada a partir das performances de jogo que acontecem na roda.

A expressão performance de jogo em princípio não nos soou muito bem. Tivemos alguns debates antes de adotar esta conceitualização, mas é fato que outras possibilidades se anunciaram insuficientes para abarcar a ideia que aqui queremos tratar. Por exemplo, o conceito de estilo, que nos parece imprimir demasiada ênfase em algo pessoal ou particular, não valoriza a ideia que aqui nos é cara: a de que a atuação da capoeirista na roda, além de sua individualidade, é construída em pelo menos mais três instâncias:

- a) a dinâmica do próprio jogo;
- b) o repertório ou estilo do grupo a qual faz parte (ou teve a sua formação), bem como a perspectiva filosófica de capoeira;
- c) o fato de que a capoeira é uma manifestação de encruzilhada, isto é, carrega em si valores de africanidades brasileiras.

Outra ideia que nos rondou insistentemente foi a de identidade de jogo. Todavia, uma de nós alertou fortemente que essa noção poderia reduzir a complexidade do conceito de identidade, pois a maneira como se joga não pode ser interpretada como definidora da pessoa, embora eventualmente possa revelar traços de sua personalidade. Assim,

chegamos à ideia de performance de jogo, como uma alternativa, pois o conceito de performance é compreendido aqui, a partir de Diana Taylor (2007), como ação incorporada que dá determinado contorno para a cultura, que é engendrada pela memória e que revela aspectos identitários.

Dito isto, iniciamos agora um processo de desdobramento de algumas ideias até aqui apresentadas e que, olhadas mais atentamente, nos conduzirão ao arcabouço da noção de dramaturgia do corpo na Performance Negra da Capoeira Angola.

* * *

No dia 07 de abril de 2021, ainda em meio a escrita deste livro, falece por Covid-19 o professor, crítico e historiador Alfredo Bosi, um dos 3.733 vitimados neste dia no Brasil, não apenas pelo coronavírus, mas também por uma política genocida. A ocasião para demonstrar esse luto e essa luta, parte na verdade, do interesse de refletir um pouco sobre a natureza da arte, como passagem para a questão dos processos criativos. Tarefa empenhada por Bosi (1999) em seu didático livro *Reflexões sobre a Arte*. Nesta obra, o autor, retomando o pensador Luigi Pareyson, aponta os aspectos centrais do processo artístico: o fazer, o conhecer e o exprimir.

A arte é um fazer. A arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Nesse sentido, qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim, pode chamar-se artística. [...] A arte é uma produção; logo supõe trabalho. Movimento que arranca o ser do não ser, a forma do amorfo, o ato da potência, o cosmo do caos. (BOSI, 1999, p. 13)

Nessa discussão, sobre a arte como um fazer, o autor lembra que a divisão entre as artes que visavam afetar a alma, das artes que aliavam o útil ao belo, foi algo imposto no Império Romano, com explícito caráter socioeconômico: “[...] as artes *liberales* eram exercidas por homens livres;

já os ofícios, artes *serviles*, relegavam-se a gente de condição humilde. E os termos artista e artífice (de *artifex*: o que faz arte) mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e o trabalho manual” (BOSI, 1999, p. 14). Noção esta que, sem dúvida, no processo de colonização da América, foi fortemente aplicada e reavivada. Todavia, como salienta Bosi, por vezes, o pensamento moderno recusou o critério hierárquico dessa classificação: “O exercício intenso da criação demonstra, ao contrário, que existe uma atração fecunda entre a capacidade de formar e a perícia artesanal” (BOSI, 1999, p. 14).

Cecilia Almeida Salles (1998), em sua obra *Gesto Inacabado* expõe que, em geral, uma obra artística, advém de um investimento de energia, tempo, dedicação e disciplina por parte de quem cria, perpassando transformações desde sua gênese até sua finalização provisória. O que pressupõem processos de desistências, encontros, acasos, correções, abandonos, crises, entre outros aspectos. É neste sentido que a autora discute o gesto inacabado, pois quando a obra é aberta para apreciação pública, é completada pela percepção de quem acessa. Ainda no que diz respeito ao ato criador Salles (1998, p. 27-28) complementa:

O percurso criador mostra-se como um itinerário recursivo de tentativas, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia de continuidade e, portanto, sempre inacabado. É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamento. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente defensivo.

O produto desse processo é uma realidade nova que é permanentemente experienciada e avaliada pelo artista e um dia será para os seus receptores.

Mesmo que existam tendências culturais e parâmetros estéticos, o processo de criação em arte é também a busca pela forma pessoal de desenvolvimento do trabalho, de sua marca e de sua assinatura.

Em toda a prática criadora a fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos portanto no campo da unicidade de cada indivíduo, são gostos e crenças que regem o seu modo de ação do projeto pessoal singular e único. (SALLES, 1988, p. 37)

Nessa perspectiva, a singularidade de quem cria é, então, um fator preponderante da obra. A especificidade das artes da cena também pode ser pensada em termos de gesto inacabado, em termos de dramaturgia, pois como afirma Cláudia Marisa Oliveira (2009, p. 29):

Quando se assume o fenómeno espectacular enquanto processo de criação – (re)criação, abrem-se possibilidades ao sujeito para entrar em contacto com situações imaginárias. Assumir, desta forma, o espectáculo como uma aproximação múltipla de vários conjuntos do real, é um dos caminhos que permite o entendimento de uma dramaturgia criada entre o intérprete e o espectador, a partir do universo privado de cada um. [...] a co-presença do intérprete e do espectador coloca a corporeidade como aspecto dramaturgicamente primordial. Parece-nos que é essa presença de corpos físicos em enunciação que determina novos sentidos dramaturgicamente, como que se dependesse de cada espectador, através das próprias significações do seu corpo, a relação com o corpo semiotizável do intérprete.

A autora completa seu raciocínio afirmando que é na interação “[...] entre os sentidos atribuídos à cena e à corporeidade em enunciação” (OLIVEIRA, 2009, p. 30) que acontece os sentidos dramaturgicamente de um espetáculo, pois:

O corpo cénico adquire existência na relação e na correspondência com o espaço teatral que engloba o espaço cénico e o espaço do público, sendo neste sentido que se constrói a dramaturgia do corpo. Isto implica que tanto os intérpretes como os espectadores queiram ser reconhecidos, não como

indivíduos específicos, mas na reciprocidade dos dois planos constitutivos do fenómeno espectacular: cena e sala. (OLIVEIRA, 2009, p. 30)

Portanto, aqui, a dramaturgia do corpo é compreendida não como representação, mas, sim, como transcendência de criação (OLIVEIRA, 2009), o que nos dá grande possibilidade de aproximação com o contexto da roda de capoeira.

No caso da roda de Capoeira Angola, a dramaturgia corporal desenhada no espaço-tempo da encruzilhada, a partir do jogo, tem seu processo criativo inscrito de forma histórica e cultural e, muito embora os domínios das culturas populares sejam facilmente identificados como públicos e anônimos, isso não anula a autoria, a criatividade e a habilidade da/o capoeirista em sua performance de jogo.

Em uma performance cultural marcada pela ideia de pertencimento, tradição e ancestralidade, como é o caso da Capoeira Angola, o aspecto coletivo e comunitário dessa criação tem maior expressividade. Ressaltar o fato de que a construção histórico-cultural da capoeira é também fruto de processos criativos é, em alguma medida, afirmar seus atributos artísticos.

Da mesma maneira que Oliveira (2009, p. 30) reconhece que o corpo da artista da cena “[...] é feito de múltiplos e repetidos encontros com outros corpos, entre a manutenção de uma fisicalidade natural e a busca de uma referencialidade colectiva”. Embora não acreditemos exatamente em uma “fisicalidade natural”, nos parece certo que a forma “[...] como cada um chega ao seu corpo ‘cénico’ é uma tentativa, frequentemente metafórica, de nomear e descrever uma identidade, de preservar uma memória” (OLIVEIRA, 2009, p. 31), como afirma a autora portuguesa. Como já tentamos demonstrar, identidade e memória são chaves fundamentais para compreender as performances de encruzilhada.

Ademais, se tomarmos como referência os postulados do historiador francês Roger Chartier (1995), que argumenta que os processos e normas que circulam na sociedade são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas formas, podemos inferir que as pessoas, em relação, se apropriam dos bens culturais mediante táticas dinâmicas e difusas, por vezes provocadora e contestadora, por outras resignada, mas sempre produtora de sentido, portanto, de autoria. Ainda que haja processos de abafamento, ou mesmo de descarte daquilo que não atende aos interesses dos esquemas detentores de poder, os processos criativos terminam renascendo das cinzas. Segundo Chartier (1995, p. 184), “[...] em toda sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social”.

É necessário, como destaca Chartier (1995, p. 182), “[...] postular que existe um espaço entre a norma e o vivido, entre a injunção e a prática, entre o sentido visado e o sentido produzido, um espaço onde podem insinuar-se reformulações e deturpações”. Astutamente, as pessoas praticantes produzem movimentos de reviravolta e escamoteiam elementos autênticos, homogêneos e harmônicos. Sistemáticamente, reconstroem processos multiformes e combinatórios por meio de conexões dinâmicas e criativas e terminam instaurando uma outra função aos processos padronizados, diferente daquela que havia sido projetada anteriormente. Consequentemente, elas moldam suas formas de fazer segundo seus próprios interesses, de maneira criativa e até mesmo subversiva. Afinal, como argumenta o autor “[...] a força com a qual os modelos culturais impõem sentido não anula o espaço próprio de sua recepção, que pode ser resistente, matreira ou rebelde” (CHARTIER, 1995, p. 181-182).

Dito isso, levantaremos, a seguir, outros quatro aspectos que, ao nosso ver, caracterizam o processo de criação histórico-cultural da Capoeira Angola e que implicam em sua dramaturgia corporal, para além da já discutida performance de jogo:

- 1) a busca pelas raízes: enraizar-se;
- 2) a malandragem e a escolarização da malandragem;
- 3) a mandinga;
- 4) assinatura dos mestres e mestras

Enraizar-se

Raiz é a parte da planta que tem contato direto com o solo, por onde as plantas retiram os nutrientes da terra. No imaginário social brasileiro, a ideia de raiz é, por vezes, metáfora de origem e/ou ancestralidade. A expressão parece ter ganhado especial significado nos processos de construção identitária da população negra, que encontrou força na afirmação de sua raiz africana para a formulação da ideia de negritude.

A ideia de negritude é aqui tratada como sinônimo de identidade negra. Esse conceito opera, sobretudo, a partir de um discurso de afirmação étnico-racial, que engloba aspectos políticos, ideológicos e culturais (SILVA; FALCÃO, 2015).

No que diz respeito a Capoeira Angola, vemos, desde Mestre Pastinha, principal representante desta vertente, uma preocupação em associar esta prática com o legado africano, se opondo inclusive ao discurso do mentor da Capoeira Regional, Mestre Bimba, que buscava enfatizar a regionalidade dessa prática cultural.

Para Pires (2001), apesar de Mestre Pastinha e, também, de Mestre Bimba terem concordância acerca do caráter tradicional da Capoeira Angola, não se encontram registros que nominassem essa prática de Capoeira Angola antes dos anos 1930. O autor coloca ainda que a tal

denominação adveio da necessidade de se contrapor aos outros modelos de capoeira que vinham sendo desenvolvidos na Bahia naquele período. O que quer dizer que a Capoeira Angola se consolidou como uma prática específica de capoeiragem, nos anos 30, 40 e 50 do século XX, entre outros fatores, para não se confundir com a Luta Regional Baiana, que depois passou a ser chamada de Capoeira Regional. Vale mencionar que esse processo de afirmação de identidade e alteridade se deu em constante clima de conflito e disputa por espaço e legitimidade, que ecoam até os dias de hoje.

Conforme já apresentamos no artigo, *Discursos sobre a tradicionalidade da capoeira angola: a influência e o papel dos capoeiristas*, publicado em 2012, em parceria com o colega Cleber Gonçalves Dias, a proposta de Mestre Bimba causou, desde o princípio da criação da Capoeira Regional, certo incômodo entre capoeiristas da época, seja pela intenção em modificar a prática da capoeira, seja por escolher (ou ser escolhida pela) as classes médias e altas da cidade de Salvador como praticantes preferenciais (SILVA; DIAS; FALCÃO, 2012).

Conforme defendeu Pires (2001), as diferenças no modo de praticar uma ou outra capoeira não eram muito explícitas no início. Entretanto, com o passar do tempo, o modo de concebê-las em suas contraposições passou a influenciar significativamente a maneira de experimentá-las.

A Capoeira Angola, praticada por trabalhadores e trabalhadoras pobres e por vadios, como se dizia à época, foi compreendida por intelectuais, que buscavam ilustrar a identidade do povo brasileiro, como algo mais puro e autêntico. Esses engajaram-se na construção de um discurso de preservação de raízes. Todavia, esse discurso também foi construído por seus e suas praticantes a partir de seus corpos. Nesse sentido, é interessante observar como a corporeidade da Capoeira Angola vai se caracterizando em sua relação com o chão, como se o corpo buscasse

por essas raízes, uma metáfora da característica da movimentação do angoleiro e da angoleira que tem o nível baixo e médio como importantes lugares de desenvolvimento de sua movimentação no espaço, bem como o contato das mãos com o solo.

A premissa de que a Capoeira Angola prioriza os níveis baixo e médio em sua movimentação não deve levar à compreensão aligeirada de que ela não possa ser jogada no nível alto e de forma rápida e acrobática. No entanto, parece-nos que a Capoeira Angola, desenvolvida a partir do advento da escola e do barracão, à luz de metodologias de ensino e treinamento que, permeadas pelo discurso do enraizamento, foi se consolidando técnica e gestualmente por meio da tensão, da oposição e do equilíbrio acionados na relação com o chão.

Se por um lado o angoleiro e a angoleira buscam o chão, ao realizar movimentos de ataque e defesa utilizando o apoio das mãos no chão, por outro, é igualmente verdade que a este chão ela e ele não se entregam, seja fugindo da queda, provocada, pela/o outra/o com quem se joga, seja explorando habilidades para transitar nos diferentes níveis (baixo, médio e alto), inclusive abdicando do apoio dos pés, nas famigeradas bananeiras e aus.

A corporeidade da Capoeira Angola em sua relação com o chão cria a densidade do movimento do angoleiro e da angoleira, que é constituída na ação de empurrar e de aderir a ele. Por exemplo, para se escapar de um golpe que venha de cima para baixo, a capoeirista pode descer numa negativa, em que o corpo fica totalmente paralelo ao chão, sustentado apenas pelo apoio das mãos e dos pés, isto é, sem utilizar cotovelo, joelhos ou cabeça. Para sair da negativa e entrar num ataque, a angoleira empurra o chão, desprendendo ou deslocando as raízes de suas mãos ou pés. Tal ação não depende apenas de força nos braços e nas pernas, mas do

domínio do movimento das extremidades a partir do centro de gravidade do corpo.

A Malandragem e a Escolarização da Malandragem na Capoeira³

A malandragem é um desses conceitos controversos, ambíguos e escorregadios que pode confundir bastante os incautos e incautas. O antropólogo Roberto DaMatta, já em 1979, destacou ser o malandro um sujeito que enaltece a sua individualidade e, sistematicamente, procura se descolar das regras e convenções sociais, ironizando-as, debochando delas ou mesmo refutando-as.

A depender do ponto de vista e/ou do lugar de fala do/a emissor/a do discurso, a malandragem pode realçar positividade ou negatividade e é isso que faz dela um conceito desafiador. Afinal, a malandragem é boa ou é ruim? Onde definitivamente é possível encontrá-la? Quem é o/a seu/sua principal difusor/a? É possível pensar a malandragem sem a figura do/a malandro/a? Onde podemos encontrar a malandragem na capoeira da atualidade? Como ela se manifesta?

Para DaMatta (1997), a personificação da malandragem no início do Brasil República era papel desempenhado pelo malandro, um sujeito arreiro que driblava as regras sociais e expressava a sua individualidade no andar, na fala, na vestimenta e na maneira de comportar-se. O autor argumenta que as sociedades são diferentes porque delas irrompe, com certa regularidade, um certo número de dramas de onde emergem personagens típicos recorrentes, como é o caso do malandro.

A construção histórica da figura iconoclasta do malandro talvez tenha ganhado notoriedade em decorrência da dramática realidade social brasileira. Uma sociedade administrada por uma elite conservadora,

³ Essa discussão sobre malandragem na capoeira foi, por nós, primeiramente, exposta em artigo sobre a presença do riso na Capoeira Angola (SILVA; FALCÃO; MIRANDA, 2020).

autoritária e ensimesmada e um povo deixado à mercê de sua própria sorte e refém de precárias condições de enfrentamento das condições de exploração. Podemos dizer que a malandragem, salpicada de ironia, deboche e picardia, faz parte de um conjunto de elementos de insurgência e transgressão que emergiu no seio das camadas populares em geral.

O fato é que a população negra ex-escravizada, e pobre explorada em geral, sempre arranjou um “jeitinho”, uma artimanha, para driblar ou dissimular sua indesejada condição social. Aos domingos e dias de festa, muitas vezes se vestiam elegantemente com sapato, terno de linho branco ou listrado, chapéu de aba larga, para nos cais, praças, becos, vielas e portas de boteco, na “[...] encruzilhada da fama com a fome (ABREU, 2003, p. 14), desfrutarem a glória momentânea que a popularidade de malandro lhes proporcionava na roda de capoeira. Com isso promoviam um tempo-espaço propício ao exercício do escárnio, da brincadeira e do riso, conseqüentemente, uma crítica ao trabalho disciplinado e a valorização da boemia, da festa e do tempo livre.

No Brasil, a figura do malandro se eternizou no universo do samba e se espalhou positivamente, pelo menos do ponto de vista do/a praticante, por entre muitas outras manifestações culturais populares, inclusive entre os/as capoeiras. Muitas figuras emplacaram esse arquétipo do malandro, como Zé Pilintra, que fez fama de malandro na Lapa e outras vizinhanças cariocas nas três primeiras décadas do século XX, conforme demonstra Zeca Ligério (2010) em seu livro “Malandro Divino”. “Depois de morto, Zé Pelintra se transforma em uma figura lendária, espírito que “encarna” em terreiros de umbanda de diferentes lugares do Brasil” (SILVA; NGUZ’TALA, 2012, p. 6).

Zé Pelintra tornou-se também patrono da capoeiragem, pois muitos dos Exus de seu grupo teriam pertencido às rodas de malandragem da antiga Lapa, no Rio de Janeiro: Zé Malandro, Terno Branco, Camisa Preta, Carioquinha, Zé

Pretinho, Gargalhada e Zé das Mulheres formam o mitológico 'Reino da Malandragem'. (LIGIÉRO, 2010, p. 64)

A malandragem dita positiva está associada à esperteza e à astúcia e sempre vem acompanhada de envolvente jogo de cintura. Essa qualidade é, seguramente, bastante enaltecida nas rodas de capoeira, inclusive retratada em muitas de suas cantigas tradicionais e atuais.

A malandragem na capoeira pode se expressar de diferentes formas, seja num golpe dissimulado, seja num riso debochado da/o camarada frente a uma queda desconcertante, seja numa combatividade combinada e controlada, ou mesmo em defesas surpreendentes. As peripécias corporais frequentemente provocam risos contagiantes nos presentes, diante de falsos chilikues que confundem e iludem o/a camarada. As simulações de transe, de tontura, de embriaguez, de lesão etc. acompanhadas de criativas picardias e da capacidade de surpreender, compõem o que podemos chamar de caldeirão de malandragem, que hoje são ensinadas e aprendidas nas escolas de Capoeira Angola.

Podemos destacar, ainda, que a própria ginga da capoeira constitui uma síntese da malandragem. Como destacou Reis (1997, p. 220) “[...] a ginga significa a possibilidade de barganha, atuando no sentido de impedir o conflito”. Isso demonstra que nessa luta dissimulada e disfarçada, a tática da malandragem opera como um elemento de distinção e torna o/a capoeirista muito mais convincente do que a técnica executada.

Tal malandragem, altamente valorizada por integrantes das camadas populares, não era conquistada facilmente. Ela exigia requisitos e habilidades que se tornaram bastante enaltecidos pelos/as capoeiras. Não é à toa que, nas rodas domingueiras, era fator de distinção entrar e sair de um bom jogo de capoeira sem sujar o terno branco de linho diagonal.

No contexto atual da Capoeira Angola, a malandragem é acompanhante fiel dos discursos de seus e suas praticantes, mas, não apenas do discurso, uma vez que os angoleiros e angoleiras sistematicamente procuram traduzir no corpo e na prática aquilo que eles/elas defendem no discurso. Como afirmamos no artigo: *A presença do riso na Capoeira Angola*, publicado na Revista Urdimento, de Santa Catarina:

No alvorecer do século XXI ainda tivemos a oportunidade de encontrar nas rodas de capoeira velhos capoeiristas que consolidaram seus aprendizados da malandragem nas ruas, entre o conflito e o lúdico, isto é, antes do processo massivo de escolarização da capoeira. Na verdade, eles se tornaram grandes referências e elos importantíssimos entre a geração ‘dos valentão’, como frequentemente dizia Mestre João Pequeno de Pastinha (1917-2011), e a nova geração de mestres formados a partir de outras referências. (SILVA; FALCÃO; MIRANDA, 2020, p. 9)

Com a criação das denominadas escolas de capoeira, a partir dos anos 20 do século XX, a capoeira deixa de ter na rua o seu lócus privilegiado de interlocução com a sociedade mais ampla e passa a ocupar espaços privados. Com isso, a figura do malandro adquire outras configurações e a malandragem, outras conotações, já que o espaço “de dentro”, privado, exige uma postura diferente do *modus operandi* do espaço “de fora”, público, como discutiu o próprio DaMatta (1997), fazendo oposição entre a casa e a rua.

Foi nesse contexto “de dentro”, em espaços geridos por alguém, isto é, que tinham donos, que ocorreu o que denominamos de “escolarização da malandragem”. Esse processo pode ser sintetizado a partir do seguinte argumento:

Se no final do século XIX e início do século XX a malandragem era uma condição agenciada por um contexto sociocultural e econômico, que rendia à capoeiragem estética e estratégias determinadas, a partir da segunda metade do século XX, a malandragem na capoeira passa a ser, em grande parte dos casos, um aprendizado que se adquire na própria prática e que se estende para outras dimensões da vida. Em outras palavras, o lugar da aprendizagem da malandragem se inverteu. Se antes os capoeiristas levavam a malandragem da rua para a roda, atualmente essa malandragem é aprendida na roda e levada para a rua(vida). (SILVA; FALCÃO; MIRANDA, 2020, p. 10)

Ao ser escolarizada, a malandragem termina sendo recodificada e ressignificada. É preciso reconhecer que o processo de escolarização da malandragem na capoeira está inserido em distintos projetos de educação e na experiência social se educa para os mais variados fins. Assim, ao nos referirmos ao processo de escolarização da malandragem, estamos afirmando que esta encontra-se inserida em processos de formação, portanto, pedagógicos, embora configurados de forma múltipla e difusa. Nesse sentido, cumpre lembrar o que asseverou Brandão (1989) sobre o fato de que ninguém escapa da educação, visto que ela, em sua radicalidade, configura-se como ato de responsabilidade ética, individual e coletiva.

Não custa lembrar que, durante séculos, no Brasil, a educação deu sustentação a um projeto colonizador a serviço da dominação que, conforme apontou Rufino (2019, p. 264-265), “[...] forjou imaginários, repertórios, subjetividades e manteve o ser/saber sobre o regime discursivo da política colonial”. Assim, pensar uma proposta formativa como é o vir a ser capoeirista, pautada em valores como o da malandragem é, também, pensar em estratégias tanto de acomodação como de transgressão ao sistema.

Diferente da malandragem do início do século XX, uma malandragem de novo tipo vem sendo produzida na capoeira a partir do seu processo de

escolarização. A rigor, aos processos de escolarização se insere uma miríade de conceitos e procedimentos adstritos aos figurinos das escolas e grupos de capoeira que afirmam seus fundamentos, metodologias de ensino, critérios de avaliação etc., de acordo com os objetivos traçados por seus mestres e mestras.

A malandragem de novo tipo que surge no contexto da capoeira, por força de processos que abarcam sua escolarização, certamente adquire outras qualidades. Quais seriam então essas qualidades? A serviço de quem e do que essa malandragem se coloca?

As respostas a essas questões devem levar em consideração os contextos e objetivos de cada escola/grupo. Entretanto, algumas características comuns podem ser depreendidas dessa nova configuração da malandragem.

Se a malandragem de outrora, praticada por pessoas das classes menos favorecidas e com escolarização baixa ou inexistente, representava a desobediência, a transgressão e a indisciplina, a partir de uma conduta individualizada⁴, o angoleiro e a angoleira, não raras vezes, são pertencentes a estratos sociais médios e até abastados e estão inseridos em instâncias coletivas organizadas em grupos com regulamentos e princípios comuns. Então, a malandragem, para eles/elas, implica também na acomodação às normas sugeridas ou impostas por lideranças e a processos disciplinadores razoavelmente rígidos.

Na esteira dessas considerações, a escolarização da malandragem pode se constituir, estrategicamente, como uma elaboração da pedagogia decolonial e se inserir metodologicamente na pedagogia das encruzilhadas (RUFINO, 2019), pois malandragem constitui um subproduto resiliente e transgressivo do drama/trauma social brasileiro decorrente da tragédia

⁴ Em certa medida, as maltas no século XIX e início do século XX cumpriam um papel agregação de capoeiristas, no entanto, não nos consta que estas teriam dinâmicas organizacionais semelhantes aos grupos no século XXI.

colonial que promoveu “[...] formas de castração, escassez, controle, vigilância, encarceramento e monologização” (RUFINO, 2019, p. 274).

Talvez caiba aos angoleiros e às angoleiras da atualidade, em condições mais favorecidas do ponto de vista socioeconômico em relação aos antepassados e antepassadas da capoeira dos séculos passados, a responsabilidade de operar taticamente nas encruzilhadas, para cruzar tudo que existe para redimensionar a malandragem, não apenas como um adjetivo de ser bom ou boa de capoeira, mas também de, a exemplo de Exu, o portador maior do axé e do caos criativo, o senhor das gingas, dos dribles e das esquivas, absorver os golpes deferidos à capoeira e os refazer compreendendo-a em sua dimensão de luta social (RUFINO, 2019).

A mandinga e outras mirongas

Enquanto a malandragem é caracterizada pelo ato e efeito de enganar, ludibriar, demonstrando astúcia e sagacidade, a mandinga, está mais diretamente relacionada aos simbolismos africanos de feitiço, magia e autoproteção. Diz respeito aos encantamentos utilizados para a proteção e a obtenção de benefícios. Por vezes, o ato de proteger-se implica em não deixar que outrem lhe atrapalhe.

No contexto da capoeira, as noções de malandragem e mandinga são associadas praticamente como sinônimos, que se imbricam para resultar em um ingrediente especial que o/a capoeirista precisa conquistar para adquirir respeitabilidade e ser considerado/a um/a bamba⁵. Embora as duas noções se confundam, acreditamos que as relações entre capoeira e o contexto religioso afro-brasileiro contribuíram para que a roda de capoeira adquirisse status de relação com sagrado, inclusive com

⁵ A expressão bamba, além do contexto do samba, também é utilizada no contexto do Candomblé Angola para se referir aos mais velhos e que concluíram o ciclo iniciático de 7 anos.

momentos especiais que se faz orações ou que o/a jogador/a se benze e, talvez, até mesmo a ideia de um corpo conectado com o sagrado.

Nas décadas de 30 e 40, do século XX, ocorreram importantes debates e ampliações de estudos acadêmicos que destacavam a participação da população negra e da cultura africana na formação social brasileira. Arthur Ramos, Gilberto Freyre, Édison Carneiro, Roquette-Pinto, Mário de Andrade e Luís Câmara Cascudo são alguns nomes que atuaram com expressão nesse cenário. Foi nesse contexto político e acadêmico que aconteceram o I e II Congresso Afro-Brasileiro, realizados respectivamente em 1934 e 1937 (SANTOS, 2001).

O II Congresso, realizado em Salvador, teve como particularidade o fato de figuras da cultura afro-brasileira aparecerem ao lado de estudiosos nacionais e estrangeiros, não apenas como objeto de estudos, mas também como produtores e produtoras de seus próprios discursos (SANTOS, 2001). Parece ter sido esse o caso de Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha, do terreiro de candomblé Ilê Axé Opô Afonjá e do capoeirista Samuel Querido de Deus⁶, que teria participado juntamente com outros capoeiristas, fazendo demonstrações das práticas culturais e participando de algumas discussões (PIRES, 2002).

Todavia, o que nos interessa nesse fato histórico é a capoeira jogada por Samuel Querido de Deus e seus camaradas terem entrado no II Congresso Afro-brasileiro junto ao candomblé. A presença explícita de utensílios, vocábulos, alimentos e deuses que remontavam a uma cosmovisão da África banto e iorubá, nas práticas do candomblé, ajudava a dar sustentação à importância da participação e da contribuição africana na construção da cultura brasileira. Parece-nos que, nesse contexto, a

⁶ Samuel Querido de Deus foi um famoso e reconhecido capoeirista baiano. Não tivemos acesso às informações que comprovem seu verdadeiro nome ou data de nascimento. No entanto, de acordo com Abib (2009, p.147), “[...] um fato que comprovaria a sua existência seria o registro de sua participação, junto com outros capoeiras, no 2º Congresso Afro-Brasileiro realizado no ano de 1937 na cidade de Salvador [...]”.

capoeira e o candomblé são postos num mesmo balaio, o que, em alguma medida, africaniza a capoeira e folcloriza o candomblé.

Trata-se de um processo importante para a compreensão da maneira pela qual o discurso da tradicionalidade incidiu poderosamente sobre a Capoeira Angola. Nesse sentido, é importante considerar que candomblé e a capoeira sempre estiveram próximos, sendo, em alguns casos, praticados pelos mesmos indivíduos, como foi o caso dos mestres Bimba, Caiçara⁷ e Canjiquinha⁸. O próprio conceito de mandinga transita no contexto do candomblé, designando, em princípio, feitiço, encantamento.

No caso da capoeira, mandinga fundiu-se com a ideia de malandragem, ou seja, com o uso deliberado da magia, da lãbia, da astúcia e de traquinagens, envolvendo o/a oponente ou camarada em um encantamento, para assim surpreendê-lo/a. Por outro lado, recorrer ao sagrado, com banhos, oferendas, orações e patuás, para ter mais força ou sorte na roda de capoeira.

O candomblé é baseado em um forte discurso de um vínculo orgânico e histórico com um passado africano, o que foi reafirmado, ideologicamente, na década de 1970, quando a necessidade dos sincretismos com santos católicos foi questionada. Nesse contexto, em que a prática religiosa era considerada como um símbolo da relação com a herança africana, ao mesmo tempo em que a africanidade também era reivindicada por entusiastas para a Capoeira Angola, elementos do candomblé, ao nosso ver, passam a transitar e serem reconhecidos na capoeira, tal como a tríade de instrumentos que no candomblé são os atabaques (rum, rumpi e lé) e na capoeira os berimbaus (gunga, médio e

⁷ Antonio Conceição Morais nasceu em Cachoeira de São Félix em 08/05/1924 e veio a falecer em 26/08/1997. Foi um famoso e reconhecido mestre de capoeira. Em 1969, lançou o importante disco de Capoeira Angola "Academia de Capoeira Angola São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara".

⁸ Washington Bruno da Silva, Mestre Canjiquinha, nasceu em Salvador em 25/09/1925 e veio a falecer em 08/11/1994. Foi um famoso e reconhecido mestre de capoeira, tendo iniciado a prática da capoeira aos 10 anos de idade com Mestre Aberrê.

viola); a própria presença do atabaque na roda de capoeira; a presença do instrumento agogô, que no candomblé é um importante símbolo relacionada ao orixá Ogum⁹, que vale dizer, alguns mestres antigos, como por exemplo Mestre João Grande, consideram ser o patrono da capoeira.

Considerando essa histórica vinculação da Capoeira Angola aos saberes e costumes que transitam no candomblé e em outras religiões de matriz africana, o corpo do mandingueiro e da mandingueira, na condição de um corpo de encruzilhada, também é um corpo que se relaciona com o sagrado, que louva a vadiação e os/as ancestrais da capoeira.

Como um bom exemplo de mandingueiro, podemos citar Mestre Cobrinha Verde (Rafael Alves França), nascido em Santo Amaro da Purificação em 1917. Segundo ele próprio, era primo de Besouro Mangangá¹⁰, com quem iniciou seu aprendizado na capoeiragem, relacionando-se, mais tarde, também, com Siri de Mangue¹¹, Espinho Remoso¹², Canário Pardo¹³, entre outros. Foi apelidado por Besouro devido a sua agilidade e destreza, além de ser conhecido por sua habilidade com a navalha. Fez parte do bando de Horácio de Matos¹⁴, personagem histórica

⁹ Ogum é um orixá, divindade africana que, no Brasil, é cultuada em religiões de matriz-africana, como candomblé de matriz Iorubá. Ogum, é o deus da guerra, da agricultura, do ferro e responsável por abrir caminhos.

¹⁰ “Manuel Henrique Pereira [...] era mais conhecido como Besouro Mangangá, por Besouro Preto, Cordão de Ouro ou simplesmente Besouro. Filho de Maria Haifa e João Grosso nasceu no Quilombo Urupy, distrito de Oliveira de Campinho, supostamente nos anos de 1885, em Santo Amaro da Purificação. [...] Seu primeiro contato com o mundo da capoeira se deu com um velho africano de nome Alípio, que era cativo de Engenho Pantaleão. [...]” (ABIB, 2009, p. 47-48). Além de capoeirista, Besouro foi saveirista, vaqueiro e amansador de burro brabo. Foi assassinado em 1924, provavelmente com menos de 30 anos de idade. Muitas lendas se criaram em torno da vida de Besouro, sendo uma das personalidades mais conhecidas no meio da capoeiragem.

¹¹ Siri de Mangue foi um lendário capoeirista da região do Recôncavo Baiano. “Dizem que na arte da capoeiragem ele era um dos mais renomados, apesar de não saberem seu nome de verdade, Siri de Mangue era muito comentado [...] Muitos autores citam seu nome, conforme relato de pessoas que presenciaram este saveirista, que com a inconstância de sua vida em cada cais, fazia da roda de capoeira, o seu habitar” (ABIB, 2009, p. 149-150).

¹² Elizio Maximiano Ferreira, Mestre Espinho Remoso, nasceu em 1910 em Teixeira de Freitas e veio a falecer em 1960. Foi um reconhecido capoeirista baiano, tendo atuado principalmente no bairro da Fazenda Grande do Retiro na cidade de Salvador.

¹³ Neco Canário Pardo, reconhecido e lendário capoeirista baiano de tradição santo-amarense, além de ter sido um dos mestres de Cobrinha Verde, foi também importante referência para o Mestre Waldemar da Paixão. Segundo o pesquisador Frede Abreu (2003), a pouca informação que se tem sobre Canário Pardo não condiz com a importância que ele teve para a capoeira.

¹⁴ Horácio de Matos foi um coronel do sertão da Bahia, líder de um famoso grupo de jagunços.

que aparece em uma antiga canção¹⁵ de capoeira e samba de roda. O Mestre Cobrinha Verde coordenou o Centro Esportivo de Capoeira Angola Dois de Julho, por onde passaram capoeiristas que posteriormente se tornaram mestres (ABIB, 2009).

Cobrinha Verde jamais cobrou para ensinar capoeira, cumprindo promessa que fez a seu primo Besouro. Além disso, foi o que se pode chamar de autêntico mandingueiro. Nas palavras do mestre: “Não era só a capoeira que me livrava dos meus inimigos. O bom capoeirista é mágico. Ele tem poder de aprender boas orações e usar um bom breve, porque a capoeira não livra a gente de bala” (SANTOS, 1991, p. 17).

A trajetória de Mestre Cobrinha Verde também revela a importante influência do Recôncavo Baiano na formação da Capoeira Angola soteropolitana no que tange ao misticismo e às histórias de valentia que aparecem explicitamente na capoeira do Recôncavo (ABIB, 2008).

Teria sido Cobrinha Verde o responsável por popularizar, na Capoeira Angola, o ato de tocar o chão repetidas vezes como que fazendo um feitiço, ou pedindo proteção, movimento que se tornou emblemático da ideia de soltar a mandinga. Essa ação seria, depois, difundida por Mestre João Grande, que teve importante relação com o Mestre Cobrinha Verde. É interessante perceber, aqui, como uma concepção de mundo, no caso a relação com o sagrado e a religião, aparece no jogo da capoeira na forma de um discurso corporal, que, com o passar do tempo, se instituiu como um código caracterizador.

A questão da mandinga, não como um movimento, mas como um conceito de vadiação e de estado de corpo da Capoeira Angola, tornou-se emblemática nas descrições e análises dessa prática, sobretudo no intuito de diferenciá-la da Capoeira Regional. É muito provável que a ênfase posta

¹⁵ “Vapor de guerra subiu / vapor de guerra desceu / Horácio de Matos por ser malcriado / Chegou na Bahia e morreu / Horácio de Matos por ser malcriado / Chegou na Bahia e morreu.”.

no olhar e no discurso sobre a Capoeira Angola tenha colaborado para que o gesto de um autêntico mandingueiro, como Mestre Cobrinha Verde era considerado, tenha se tornado um símbolo da ideia de soltar a mandinga. O que estamos querendo dizer aqui é que a concepção (ideia) de mandiga foi codificada em um movimento corporal, transformando-se em um gesto.

Os gestos são movimentos corporais que tem sua eficácia simbólica atada a determinados contextos culturais, como, por exemplo, o balançar da mão, que pode significar um adeus. No contexto da capoeira, o ato de tocar o chão com as mãos, que fazia parte da performance de jogo de Mestre Cobrinha Verde, tornou-se eficaz em representar a Capoeira Angola, no que diz respeito a importância que a mandiga tem para essa prática. Vale mencionar que codificações deste tipo são facilmente estereotipadas nos contextos globalizados, quer dizer, podem vir a ser reproduzidas esvaziadas de seus sentidos originais ou serem ressignificadas. Por exemplo, se a princípio esse gesto era realizado por uma pessoa devota como pedido de força e proteção numa determinada relação com o sagrado, atualmente, pode ser executado por pessoas absolutamente agnósticas, como elemento constitutivo de uma performance de jogo.

Essa relação de tocar o chão é própria de ritos do candomblé, em que se bate a cabeça no chão como forma de saudar os mais velhos e velhas, o pai e a mãe de santo e, também, as divindades. As pessoas adeptas consideradas mais velhas não precisam se deitar no chão para fazer a saudação, apenas tocam a mão no chão e depois tocam o ori/mutuê – que quer dizer cabeça.

A roda de Capoeira Angola, muitas vezes, é vista como um campo de mandiga, sobretudo para os capoeiristas mais antigos, isto é, círculo de energia vital. Assim, o gesto de “soltar a mandiga” cumpre também o papel

de conectar o/a capoeirista a essa dimensão energética e ritualística, como um pedido de licença e proteção, ao mesmo tempo que emana energia para a produção desse campo de mandinga.

Além do gesto de tocar as mãos no chão, outro gesto frequente na roda de Capoeira Angola é, contraditoriamente, o sinal da cruz. A despeito de todo auxílio que a Igreja Católica e a fé cristã prestaram ao projeto de colonização brasileira e de demonização das culturas indígenas e africanas, esses elementos foram profundamente introjetados nas culturas populares – e na capoeira não foi diferente. Essa influência tanto aparece nas músicas, como no ato de se benzer na roda antes do jogo, ou durante, quando alguma situação de risco acontece. Nesse caso, o risco da estereotipia também se aplica. Todavia, vale considerar que, além da imitação, existe também um processo de fé na fé dos/as outros/as.

A fé na fé dos outros diz respeito, primeiramente, à representatividade que o mestre ou a mestra de capoeira tem na vida de seus/suas discípulo/as. Isso, muitas vezes, mobiliza um sentimento de adesão e identificação muito forte que faz com que as pessoas se tornem devotas do/a próprio/a mestre/a. Um exemplo hipotético: o mestre ou mestra de fulano/a faz o sinal da cruz por que acredita em Jesus Cristo, porém o fulano/a não é verdadeiramente simpático/a ao filho de Deus, contudo, acaba por repetir o gesto apreendido em devoção a fé de seu mestre.

Sobre esses elementos que relacionam gestualidade e fé, Mestre João Grande teve fundamental importância na consolidação disso numa cultura corporal, visto que ele, em sua prática, ressalta bastante a relação da capoeira com o candomblé enfatizando o gesto de tocar o chão com as mãos, entre outras mandingas. Mestre João Grande, referenciado por Rego

(1968, p. 288)¹⁶ como quem “Deus mandou jogar”, aparece no vídeo *Mandinga em Manhattan*, de Lázaro Faria (2006), fazendo e falando de suas mandingas em Nova Iorque, incensando seu antigo espaço na rua 14 em Manhattan, cuidando de seu altar e falando de orixás.

O videodocumentário *Capoeira Angola: Mito e Magia*, produzido por uma de nós (Renata), com direção de Eduardo Joly e colaboração de Mestre Plínio, inicia com o finado Mestre Gerson Quadrado (1925 - 2005), capoeira e sambador da Ilha de Itaparica-BA. *Ah, não é assim chegar na roda de capoeira só e fazer a roda... Tem que se preparar... Tem que se preparar... A maioria deles não procuram saber disso não... Nem sabe que tem o dono da capoeira, acha que o dono da capoeira é eles. Mas não... Não é assim não. Eu mesmo não digo nada a ninguém, eu não estou aqui pra isso. Deixa eles. Agora eu não! Antes de entrar na roda eu me preparo logo, cá fora. É... Preparo... Entrar na roda, a roda não é minha, tem que entrar devagarzinho, a roda não é minha... Como é que eu vou entrar do jeito que eles querem? (risos), Não... Tem que entrar devagarzinho.*

No mesmo videodocumentário, Mestre Plínio comenta sobre os três aspectos da capoeira: o físico, o mental e o espiritual, conforme já mencionava Mestre Pastinha, e refere-se à ginga da capoeira como uma ginástica mágica, um exercício de mandinga. O mestre comenta que, assim como existem danças que levam o dançarino ao transe, a ginga da capoeira é, em sua opinião, um passo mágico. O Mestre Plínio também acredita que a própria capoeira leva o indivíduo a uma interiorização e que os mestres antigos comentavam sobre a importância desses aspectos relacionadas a espiritualidade e cita que *Mestre Paulo dos Anjos dizia que a roda começava um dia antes, quando ele estava passando a roupa dele; outros mestres diziam que era necessário olhar para o céu e “se implorar” ao seu*

¹⁶ Em seu ensaio etnográfico sobre capoeira, Waldeloir Rego também atribui esse comentário sobre Mestre João Grande ao Mestre Canjiquinha.

anjo de guarda, outros diziam que a capoeira tem dono e diante disso cada um busca, diante de suas crenças, suas orações e modos de proteção. Mestre Plínio também conta que muitos que tiveram a oportunidade de conviver com os mais velhos recebiam deles orações e, também, folhas para banho e ressalta o fato de muitos capoeiristas terem relação com candomblé. Todavia, alertando ao fato de que ser mandingueiro não é, necessariamente, ser de candomblé e, sim, ter muita responsabilidade sobre si próprio.

Mestre Plínio ressalta que o aspecto espiritual é algo muito profundo da prática da Capoeira Angola e que está relacionado, sobretudo à convivência com mestres e mestras mais antigos/as, embora esses mais velhos e mais velhas não gostassem de falar muito e abertamente sobre isso, tratando-se de conversas ao pé do ouvido e de segredos. Mestre Plínio comenta, ainda, sobre o fato da palavra ter poder, daí a importância de saber guardar o segredo, para não perder a força, algo bastante relacionado aos fundamentos do candomblé. Ainda nesse sentido, Mestre Plínio menciona que o grito “Iê” para começar uma roda, diz respeito a invocar força. No mesmo vídeo, existem depoimentos de Mestre João Grande falando sobre alimentar o espírito mantendo o corpo limpo, com orações, jejum sexual e banho de folhas, mas que isso depende sobretudo de fé.

Além dos elementos simbólicos já citados, vale mencionar que preceitos e canções que aparecem no universo das religiões afro-brasileiras (como também no samba) se repetem no universo da Capoeira Angola, como o banho de folha, o tabu sexual antes dos rituais e as canções que falam de orixás, nkises e caboclos. Isso para dizer que a invenção da Capoeira Angola não se deu de maneira isolada e pode ser melhor compreendida dentro de um complexo epistemológico próprio da cultura afro-brasileira, com suas cosmopercepções.

Assinatura de mestres e mestras

Esse termo: assinatura de mestres/as, assim como performance de jogo, rendeu algumas discussões entre nós, autor e autora desse livro, pela ênfase que dá na linguagem escrita e por sua vinculação com o contexto burocrático. Por outro lado, o termo assinatura é correntemente utilizado no campo da Dança para se referir a marca de determinado coreógrafo, encenador ou dramaturgista. Assim, frente ao nosso interesse de relacionar a discussão sobre o corpo na Capoeira Angola, às discussões sobre dramaturgia do corpo, acabamos por assumir a ideia de assinatura dos/as mestres/as para nos referirmos, sobretudo, ao trabalho pedagógico que alguns e algumas desenvolveram a partir de suas próprias performances de jogo, criando estéticas particulares de capoeiragem.

Além do já citado Mestre João Grande, outra pessoa que parece ter influenciado de forma significativa as performances de jogo na Capoeira Angola, que hoje podemos presenciar pelas rodas Brasil afora e, também, no estrangeiro, é a de Mestre João Pequeno, ambos discípulos de Mestre Pastinha.

Mestre Pastinha foi iniciado na capoeiragem por um negro de Angola chamado Benedito, que se interessou em ajudá-lo a aprender a se defender. Ao longo de sua vida, Pastinha trabalhou em diferentes funções, mas consagrou-se como mestre e defensor da capoeira, buscando enaltecer essa atividade como prática cultural herdada de povos africanos. Chamou a atenção da sociedade baiana por propor um modelo organizacional e pedagógico e, também, por desenvolver um pensamento sobre capoeira, eternizado a partir de seus discípulos, de seus emblemáticos manuscritos, entrevistas e depoimentos registrados.

Pastinha morreu aos 92 anos no dia 13 de novembro de 1981. Vicente Ferreira Pastinha, ao assumir a responsabilidade de organizar os

fundamentos da Capoeira Angola, tinha consciência de seu papel nessa empreitada. Como líder, investiu na ideia de pacificação desta arte e, para tanto, condenou a violência, embora admitisse que a capoeira a qualquer momento poderia se transformar em uma luta perigosa.

Embora em seu discurso Pastinha utilizasse tanto o termo esporte como o termo arte para definir a Capoeira Angola, mais do que aspectos competitivos, chamava a atenção para a beleza, a sagacidade e a elevação do espírito nessa prática cultural.

Além de Mestre João Grande e de Mestre João Pequeno, muitos outros capoeiristas passaram pelas mãos de Seu Pastinha, como também era chamado. Alguns deles também criaram suas próprias escolas, tais como Mestre Curió, Mestre Bola Sete, Mestre Bigo. Ainda que esses mestres tenham todos passado pelas mãos de Pastinha, as capoeiras que eles jogam, isto é, suas performances de jogo, são distintas. Consequentemente, as suas formas de ensinar são igualmente distintas entre si. Isso, talvez, porque os alunos de Mestre Pastinha tenham se dedicado mais à criação de padrões estéticos para a Capoeira Angola do que o próprio Pastinha, para quem era preciso “[...] ensinar sem forçar a natureza da pessoa” (PASTINHA, 1967, s.p.). O velho mestre ainda dizia que “[...] cada um é cada um e ninguém joga como eu”, parecendo estar aberto e interessado no exercício das singularidades possíveis no jogo da capoeira.

Cumprir notar que ao fazermos análises das performances de jogo dos discípulos de Mestre Pastinha, ao mesmo tempo em que podemos verificar as particularidades propostas por cada um, percebemos, ao expandir essa análise para seus respectivos grupos, uma diminuição dessas singularidades em detrimento da admissão de padrões criados pelos mestres. É importante que se diga que esses padrões não anulam totalmente a presença de idiosincrasias no jogo, mas dão especial ênfase

a uma identidade do grupo, da escola e da linhagem de capoeira. Padrões esses que podem ser percebidos no corpo, na forma de desempenhar determinados movimentos e na forma de se comportar no jogo. Por exemplo, determinados grupos têm uma postura muito séria, sem excessos de risos ou de brincadeiras. Já outros, apostam mais em teatralizações e até mesmo na performatização de uma malandragem desleal; que finge enfiar a faca no bucho de um/a e a navalha no pescoço de outro/a.

Somam-se a isso fatores externos concernentes ao ritual da roda, como, por exemplo, questões estruturais e formais da roda e o uso de uniformes, que colaboram para a identificação das distintas escolas, como pudemos verificar na configuração da bateria de Mestre João Grande e de Mestre João Pequeno que são bem distintas. O primeiro utiliza os berimbau no centro da bateria; o segundo, no início da formação da bateria, da direita para a esquerda. Na roda presenciada por nós na escola de Mestre João Grande, em Nova Iorque, em maio de 2019, os/as participantes que não estavam em jogo sentavam-se no chão, fazendo um pequeno semicírculo que se encontrava com o banco onde estava disposta a bateria. Já a roda que presenciamos na escola de Mestre João Pequeno, no Forte Santo Antônio, em Salvador, em fevereiro de 2020, era, na verdade, um retângulo, onde todos se sentavam em bancos. A coincidência é que em ambas as escolas se dá preferência para o uniforme branco, diferentemente de Mestre Pastinha que sugeriu as cores amarelo e preto para o uniforme de sua escola, em homenagem ao seu time de futebol, o Ypiranga. Essas cores hoje, por influência, sobretudo do GECAP, são utilizadas em vários outros grupos de Capoeira Angola.

Neste momento retomamos uma questão apresentada por uma de nós, logo no primeiro capítulo, sobre o que teria mudado da época de Mestre Pastinha para cá. Mestre Pastinha foi o precursor de um

movimento de inserção da Capoeira Angola em uma dinâmica de consumo, sobretudo no que diz respeito à indústria baiana de turismo e de educação do corpo, que viria a se intensificar significativamente no século XXI. Se no século XIX os corpos que performatizavam a capoeira nas feiras e festas de largo na cidade de Salvador eram de trabalhadores e vadios que aprendiam a capoeira especialmente no espaço da rua, no século XX, Mestre Pastinha, herdeiro desse legado, é um dos que inicia, em ambientes fechados, o processo de ensino dessa prática de forma mais sistemática por meio dos chamados “treinos”. O resultado disso, em termo de aperfeiçoamento técnico, já era possível de ser observado na capoeira de Mestre João Grande e de Mestre João Pequeno, em meados do século XX. Esse aperfeiçoamento técnico atinge um pico ainda mais elevado a partir das elaborações metodológicas dos herdeiros de Pastinha, o que vem paulatinamente transformando o corpo popular da capoeira em um corpo treinado e virtuoso, todavia, sem excluir as reminiscências de malandragem e brincadeira, que também fazem parte do processo de criação histórico-cultural da Capoeira Angola.

Os dois Joãos são reconhecidos, indiscutivelmente, por toda a comunidade da capoeira como representantes do legado de Mestre Pastinha, que em vida disse a respeito dos dois:

Eles serão grandes capoeiras do futuro e para isso trabalhei e lutei com eles e por eles. Serão mestres mesmo, não professores de improviso, como existem por aí e que só servem para destruir nossa tradição que é tão bela. A esses rapazes ensinei tudo o que sei, até mesmo o pulo do gato (PASTINHA, 1970, s.p.).

Mestre Pastinha também afirmou que em sua academia “[...] tem dois meninos, todos dois se chamam João: um é cobra mansa, o outro é gavião. Um joga no ar, o outro enroscado pelo chão” (PASTINHA, 1970,

s.p.). Interessante como o Mestre Pastinha, em sua sabedoria e sensibilidade, previu que João Grande voaria alto e que João Pequeno seguiria enroscado no chão, em sua terra. Essas características destacadas do jogo de cada um, pelo fato de João Grande ser mais “saltitante” e João Pequeno mais “aterrado”, parecem terem sido o principal ingrediente da metodologia de ensino de cada um, gerando distintos estilos de jogo. O de Mestre João Grande, recheado de floreios e saracoteios; o de Mestre João Pequeno, mais comedido que apostava na negativa e no rabo de arraia de cada dia.

Além de Mestre João Grande ter voado alto, o fato de ter participado do grupo folclórico Viva Bahia é algo que, em alguma medida, parece ter influenciado suas escolhas estéticas em um estilo de jogo extravagante. Enquanto Mestre João Pequeno e seus seguidores apostaram na singeleza.

Mestre João Grande é declaradamente crédulo das divindades africanas cultuadas no Brasil, sobretudo Ogum, a quem também atribui ser o patrono da capoeira. Trazendo da cultura do candomblé alguns preceitos para a prática da Capoeira Angola. Além disso, Mestre João Grande, também graças ao seu envolvimento com o grupo folclórico Viva Bahia se aproximou muito do samba de roda, trazendo em sua bateria de capoeira um pandeiro bastante repicado¹⁷. Mestre João Pequeno era evangélico, embora reconhecesse a ancestralidade africana da capoeira, aparentemente, não tinha nenhum tipo de vinculação com outras manifestações afro-brasileiras.

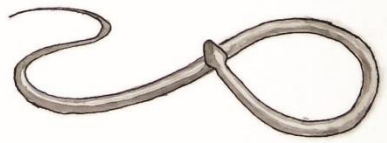
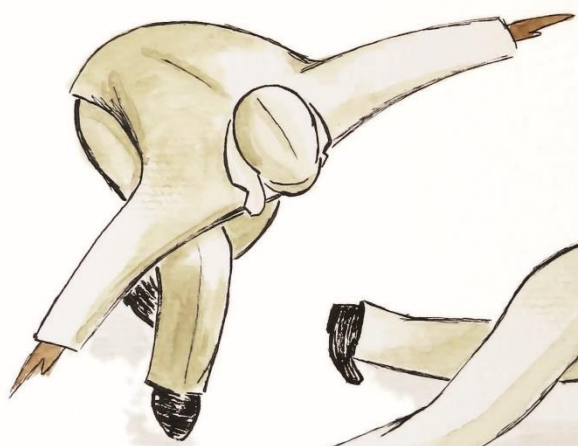
Conforme mencionado no primeiro capítulo, Mestre João Pequeno utiliza uma negativa baixa em que o corpo fica praticamente paralelo ao chão, enquanto Mestre João Grande utiliza uma negativa mais alta, que tem maior distribuição do peso do corpo entre os pontos de apoio (pés e

¹⁷ Ritmo tocado com variações e dobras.

mãos). Reiteramos ser fundamental o uso desses elementos na construção da dramaturgia do corpo no jogo.

Com isso, queremos apontar o quanto as performances de jogo são constituídas a partir das escolas, sendo praticadas por suas comunidades, mas que têm em suas formas-fôrmas a assinatura de seus/suas mestres/as que, por meio do treinamento e convívio, principalmente nas rodas, vão deixando marcas, sem ignorar, obviamente, as idiosincrasias e trajetórias de cada capoeirista. Sobre esse aspecto, acrescentaríamos ainda, o quanto essa tradição popular é também um lugar de criação e inovação, como podemos observar, sobretudo, na proposta de Mestre João Grande que, a partir de sua autoridade de mestre, deflagra a infinitude da Capoeira Angola a partir de novos arranjos (sequências) e respostas aos ataques e contra-ataques e, ainda, trejeitos do corpo, que nascem da particularidade de movimento do mestre e passam a ser lidos como códigos da capoeira, demonstrando a vitalidade do corpo na capoeira que nos faz pensar na capoeira que se faz no corpo de quem faz capoeira.

Com essas ideias aqui expostas esperamos ter construído, ou ao menos tateado, a maneira como a noção de dramaturgia corporal pode ser compreendida e aplicada no contexto da Capoeira Angola. As categorias de performance de jogo, de enraizar-se, da escolarização da malandragem, da mandiga e da assinatura dos mestres e mestras, estão direta ou indiretamente ligadas à discussão acerca do conceito de identidade, discutido anteriormente e que, para o debate sobre Performance Negra, nos parece ser cara.



Referências

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers (coord.). *Mestres e capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- ABREU, Frede. *O barracão do Mestre Waldemar*. Salvador: Organização Zarabatana, 2003.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 93-110.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *O animal que parou os relógios*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1999.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*. 25. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1989.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8. n. 16, p. 179-192, 1995.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador: UFBA, ano 12, n. 23, p. 7-17, 2009.
- ELKONIN, Daniil Borisovich. *Psicologia do jogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MANDINGA em Manhattan. Direção: Lázaro Faria. DocTV, Brasil, 2006.

FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps*. Socio-anthropologie des techniques de danse. Paris: La Dispute, 2000.

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

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

HARTMANN, Luciana; LANGDON, Esther Jean. Tem um corpo nessa alma: encruzilhadas da antropologia da performance no Brasil. *BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, São Paulo, n. 91, p. 1-31, 2020.

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

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M. S. Fhurmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEPECKI, André. *Exaurir a dança*: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LIGÉRO, Zeca. *Malandro divino*: a vida e a lenda de Zé Pelintra, personagem mítico da lapa carioca. Rio de Janeiro: Nova Era, 2010.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da Memória*: o reinado do Rosário do Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MEMÓRIAS do Recôncavo: Besouro e outras capoeiras. Direção: Pedro Rodolpho Jungers Abib. Docdoma filmes, Brasil, 2008. (54 min.).

MOTA, Julio. Rudolf Laban: a coreologia e os estudos coreológicos. *Repertório*, Salvador, n. 18, p. 58-70, 2012.

OLIVEIRA, Cláudia Marisa. Para uma dramaturgia do corpo. *Repertório: Teatro & Dança*, Salvador, ano 12, n. 13, p. 15-33, 2009.

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

PASTINHA, Vicente Ferreira. É luta, é dança é capoeira. *Revista Realidade*, São Paulo: Editora Abril, ano 1, n. 11, 1967.

PASTINHA, Vicente Ferreira. Estão abusando da Capoeira. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 03 de outubro, 1970.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *Movimentos da cultura afro-brasileira: a formação histórica da capoeira contemporânea 1890-1950*. 2001. 435 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. *Bimba, Pastinha e Besouro de Mangangá: três personagens da capoeira baiana*. Palmas: Fundação Universidade de Tocantins, 2002.

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

REIS, Leticia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar: a capoeira no Brasil*. São Paulo: Publisher Brasil, 1997.

- ROSA, Eloisa Marques. *A Suça em Natividade: festa, batuque e ancestralidade*. 2015. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas: exu como educação. *Revista Exitus*, Santarém, v. 9, n. 4, p. 262-289, out./dez. 2019.
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília: Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa – INCTI, 2015
- SANTOS, Flavio Gonçalves dos. *Os discursos afro-brasileiros face às ideologias raciais na Bahia – 1889/1937*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- SANTOS, Marcelino dos. *Capoeiras e mandingas: Cobrinha Verde*. Salvador: Rasteira, 1991.
- SILVA, Eusébio Lôbo da. *O corpo na capoeira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- SILVA, Renata de Lima. *O corpo Limiar e as Encruzilhadas: A Capoeira Angola e os Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea*. 2010. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- SILVA, Renata de Lima. *Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança*. Goiânia: Ed. UFG, 2012.
- SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira; DIAS, Cleber. Discursos sobre a tradicionalidade da Capoeira Angola: a influência e o papel dos capoeiristas. *Revista Cultures-Kairós*, Paris, 2012.

SILVA, Renata de Lima; NGUZ'TALA, Tata. Capoeira angola: imaginário, corpo e mito. *Congresso internacional de pedagogia social*, São Paulo, n. 4, 2012. <http://www.proceedings.scielo.br/pdf/cips/n4v2/23.pdf>. Acesso: 26 em 10 out. 2020.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Identidades negras em movimento: entre passagens e encruzilhadas. *Revista Repertório*, Salvador, ano 18, n. 24, p. 98-113, 2015.

SILVA, Renata de Lima. *Corpo Limiar e Encruzilhadas: processo de criação na dança*. 2. ed. Goiânia: Ed. UFG, 2016.

SILVA, Renata de Lima; ROSA, Eloisa Marques. Performance Negra e a dramaturgia do corpo no Batuque. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 249-273, 2017.

SILVA, Renata de Lima; JOLY, Eduardo Duarte. *Capoeira Angola: Mito e Magia*, videodocumentário, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=frorarfz1O8>. Acesso em: 13 jul. de 2020.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira; MIRANDA, Elderson Melo. A presença do riso na Capoeira Angola. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-23, ago./set. 2020

SINGER, Milton. *When a great tradition modernizes*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório - performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

**Águas de menino:
Capoeira Angola no Fundo de Quintal**



Nzambi, um deus supremo, criou na terra um grande rio, chamado Águas de Menino, que corria rápido e abundante. De um lado do rio, Nzambi colocou um grande e frondoso baobá e na outra margem um Ipê com lindas flores amarelas.

Mesmo separados por um imenso rio eles se apaixonaram. O Ipê gostou do Baobá porque ele era forte e corajoso. O Baobá gostou do Ipê por sua beleza e gentileza. Mas, o rio impedia que eles pudessem se aproximar...

Então eles pediram ao Águas de Menino ajuda para poderem se encontrar. O rio resolveu ajudar, mas com a condição de fazer parte desse amor. Assim, o rio permitiu que as raízes das árvores se encontrassem embaixo d'água.

As raízes das duas árvores começaram lentamente a crescer em direção uma da outra e a enfrentar com paciência e resistência o fluxo intenso das águas. Depois de muitos anos crescendo, as raízes do Ipê e do Baobá finalmente se encontraram. E nesse momento algo surpreendente aconteceu, surgiu no meio do rio uma nova árvore, que ninguém jamais havia visto na face da terra - o Ipeobá.

O Ipeobá tinha flores amarelas, a beleza e a gentileza do Ipê. E, também, a força, a coragem e a sabedoria da primeira árvore criada no mundo, o Baobá. Mas o que de fato distinguiu aquela nova árvore de todas as outras é que um igarapé corria bem no meio dela, pois Águas de Menino fez questão de fazer parte deste amor (A ORIGEM DO IPEOBÁ, Arquivo Águas de Menino, 2017).

Se disséssemos que a narrativa acima descrita foi recolhida do povo Dogon, que habita uma região remota da África Ocidental, a leste do Rio Níger, entre o Mali e a Burkina Faso, talvez pudéssemos convencer alguém; mas seria muita traquinagem de nossa parte, pois essa história foi inventada em um fundo de quintal qualquer, de um setor qualquer, de uma cidade qualquer. Bem, mas há de se considerar que em algum momento as narrativas míticas dos Dogons também foram inventadas.

Grande parte das culturas africanas organiza sua sabedoria a partir de mitos, que podem ser entendidos como narrativas que não segregam as esferas do viver, isto é, religião, política, ética, conhecimento. “O mito é

um discurso cosmológico”, uma forma de “sedução da realidade”, “tudo que o mito faz é dispor do repertório de uma cultura e, ao mesmo tempo, significá-la” (OLIVEIRA, 2005, p. 242), de maneira encantadora.

O povo do Águas de Menino cria narrativas míticas como essa acima citada, mas não são Dogons, nem ao menos descendem deles, embora uma ancestralidade africana, herdada e também imaginada, pulse nessa comunidade. Ainda que falem a mesma língua e tenham costumes e interesses semelhantes, como por exemplo, o ato de colocar a cabeça para baixo e as pernas para o ar, não são de fato um “povo”, mas sim uma comunidade.

A história do Ipeobá foi criada por pessoas envolvidas no projeto Águas de Menino, para encantar a existência de uma árvore mágica que habita o lugar.

O olhar encantado não cria o mundo das coisas. O mundo das coisas é o já-dado. O olhar encantado re-cria o mundo, por que vê o mundo com olhos de encanto. É uma matiz de diversidade dos mundos. Ele não imagina; ele constrói mundos! É que cada olhar constrói seu mundo. Mas isso não é aleatório. Isso não se dá do nada. Dá-se no interior da forma cultural. [...] o encantamento é uma atitude diante do mundo. (OLIVEIRA, 2005, p. 239)

Águas de Menino é, então, uma ação e um lugar. Uma ação educativa territorializada na tradição da diáspora africana por meio da Capoeira Angola e do corpo em movimento. Do corpo que se transfigura em formas e que se remete a uma ancestralidade. E, aqui, corpo e ancestralidade são elegidos como plataformas para se pensar a educação numa perspectiva pós-colonial. Pós o quê? Pós-colonial, decolonial, descolonial, Epistemologias do Sul. Conversa! A gente chama desse jeito para ficar mais bonito e aceito academicamente, mas, aqui, falando francamente, Águas de Menino é educação de fundo de quintal. É um lugar, um lugar de

encontro, convivência e memória, um lugar onde se faz história, onde se cria histórias, onde se lembra de histórias e se conta histórias. Enfim, um lugar onde efetivamente se vive a história.

A história que se faz

A ideia aqui não é lançar um novo conceito, nem se arriscar em novos paradigmas para a arte-educação brasileira. O nosso intento é tão somente o de fomentar uma problematização acerca da vivacidade cultural e da potência embutida nas trocas compartilhadas no cotidiano a partir de experiências significativas com manifestações culturais cultivadas numa perspectiva coletivista, comunitária e não formal.

Trazemos aqui sínteses compreensivas derivadas da experiência do Águas de Menino, uma ação educativa que se passa em um fundo de quintal, no que podemos chamar de barracão ou então de avarandado.

Meu cazuá tem varanda

Varanda pra vadiar

Meu cazuá tem varanda

Varanda pra vadiar

Tem varanda boa...

Varanda pra vadiar.

(Mestre Perna - Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros, 2005)

Com tanto espaço na universidade e nas escolas por aí, por que um fundo de quintal limitado em que a gente tem que se revezar para levantar a perna? Para ir além dos espaços institucionalizados e formais de educação e apostar na potência da comunidade e da cultura popular. O que não significa de maneira alguma negar a importância da escola, mas, sim, reconhecer as suas limitações na formação humana integral.

Nesse sentido, ainda é importante considerar que embora a escolarização tenha alcançado um grau de universalização nunca visto

antes, os espaços não formais de educação vêm sendo criados e reconhecidos como potentes contextos educacionais, sobretudo pela sua capacidade de reforçar o contato com o coletivo a partir de laços de afetividade, de contar com a participação voluntária, considerando as vontades e necessidades das envolvidas, promover encontros intergeracionais, bem como, investir numa educação do sensível por meio do corpo em movimento.

A ideia de fundo de quintal está, sim, literalmente associada a um espaço atrás da casa, mas a expressão não remete apenas a um lugar, ela carrega também a ideia de movimento cultural, construção de processos identitários, exercício de solidariedade e trocas de saber. É o lugar de brincadeiras, de festas, de celebrações. Um espaço físico e simbólico que dá vivacidade à arte do fazer popular. Um bom exemplo disso foi a Casa de Tia Ciata e de outras baianas que abriam seus quintais e cozinhas, nos morros cariocas, para se fazer a história do samba, a cultura do samba, a ética do samba, a escola de samba.

Tal como o samba, a capoeira também pôde florescer no fundo de quintal, pois, antes de passar por um determinado processo de formalização, ocupando espaços de academias e centros esportivos, ela acontecia onde era possível... nas ruas, nas praças, nas feiras, nos terreiros e no fundo de quintal. Ambientes esses em que a capoeira e o samba se entrelaçavam.

Foi, por exemplo, no “cazuá de Seu Benedito” que Mestre Pastinha, um dos principais guardiões da Capoeira Angola, deu seus primeiros passos na capoeiragem. Em sua autobiografia, Mestre Pastinha conta que quando garoto apanhava de um menino de nome Honorato. Da janela, um negro de Angola observava a cena e um dia o chamou e disse-lhe: “Você não pode brigar com aquele menino. Aquele menino é mais ativo do que você. Aquele menino é malandro! Você quer brigar com ele na raça mas

não pode. O tempo que você vai para casa empinar raia, você vem aqui pro meu cazuá” (MURICY, 1998). Pastinha aceitou o convite do velho que passou, então, a ensinar-lhe capoeira.

Pois bem, é num lugar como esse, um fundo de quintal, que acontece a ação cultural Águas de Menino pautada numa educação estética e para as relações étnico-raciais, já que tem a intenção de fomentar a prática corporal e cultural da Capoeira Angola. Assim, compreendemos a Capoeira Angola como identidade negra em movimento, como performance que inscreve no tempo e no espaço “afrografias da memória” (MARTINS, 1997); como expressão artística afro-brasileira em que o corpo dramatiza a poética da ancestralidade, totalmente arraigada nas tensões e na luta social em que se dá a resistência do povo negro no solo brasileiro.

*Mãe África engravidou em Angola
Partiu de Luanda e de Benguela,
Chegou e pariu a capoeira
No chão do Brasil verde e amarela
É de Angola... Camará que meio essa cantiga
De Luanda... É um jogo, uma dança, uma rima
De Benguela... Do quilombola da Serra da Barriga
De Aruanda... Capoeira chegou com a caravela.*
(Toque de Benguela, Paulo César Pinheiro, 2010)

Oliveira (2005), em sua Filosofia da Ancestralidade, ajuda-nos a definir a Capoeira Angola enfatizando o encantamento que, como vimos, é próprio das manifestações expressivas afro-brasileiras.

O solo da Capoeira Angola é o *lócus* de onde emerge a semiótica do encantamento. É o espaço ancestral onde um regime de signos se ordena para não apenas ver a capoeira, mas ver desde a capoeira. É epistemologia da remandiola; pedagogia do movimento; filosofia que dança. É cultura esculpida no corpo. É sabedoria do corpo que ginga. (OLIVEIRA, 2005, p. 182)

Enfim, a Capoeira Angola é uma síntese cultural em que se interpenetram elementos de dança, de jogo, de luta, de brincadeira, da música e de celebração, potencializando a vivacidade cultural. Ou seja, a vida pulsando em seu esplendor para além dos fenômenos biológicos e naturais, com dinâmicas frequentemente perturbadoras e provocadoras que afirmam tanto a *diferença* como *diferentes maneiras de ser*. A apropriação sistemática e engenhosa dos seus fundamentos se dá, no Águas de Menino, pelas astutas e inopinadas experiências cotidianas que mantêm vivo o espírito coletivo. Em síntese, a Capoeira Angola abarca um conjunto de “reminiscências duráveis” (FARIAS; MIRA, 2014), sagradas e/ou profanas, vivenciadas e experimentadas no cotidiano em relação interdependente com a comunidade e com o contexto em que a experiência é desenvolvida.

No Águas de Menino, mais do que uma Capoeira Angola *em si*, exercita-se uma Capoeira Angola *para si* materializada por modos coletivos de *fazer* com diferentes objetivos (festivos, celebrativos, espirituais, lúdicos etc.). Os fundamentos da Capoeira Angola são fortemente apoiados na oralidade, em que se privilegia o fazer *com* o outro em contraposição ao fazer *para* o outro.

O Águas de Menino está cadastrado como projeto de extensão da Universidade Federal de Goiás, mas desloca-se do meio universitário para ocupar um fundo de quintal, caracterizando-se como uma iniciativa pedagógica não formal¹, que não só estende o conhecimento produzido na

¹ O termo educação não formal é amplamente utilizado na literatura educacional para se referir aos processos pedagógicos ocorridos fora das instituições oficiais de ensino, como a escola e a universidade. As conceituações sobre a educação não formal de fato contribuem para a discussão que fazemos a partir da experiência do projeto Águas de Menino, apesar do termo “não formal” nos parecer inadequado no sentido de negar outras possibilidades de formas. Todavia, nesse livro não nos dedicaremos a essa discussão.

universidade para a sociedade, mas também considera os saberes construídos para além dos seus muros.

O projeto se inicia a partir do anseio de uma mulher, mãe e capoeirista, de dar continuidade à sua prática com a Capoeira Angola e ao mesmo tempo criar o seu filho na capoeiragem. O menino já havia se iniciado na prática, na escola do mestre de sua mãe, em que surpreendentemente aprendia o jogo de mandinga enquanto corria e bagunçava ao redor da roda com outras crianças. A mãe aflita tentava chamar à atenção a criança, mas acabava ela sendo advertida pelo mestre: “Renatinha, deixa os *erê* solto.”

Havia ali uma concepção de educação daquelas crianças baseada na liberdade e que apostava na autonomia delas para apreender ou não aquele contexto. Mas como pouca gente suporta em um espaço fechado tanta liberdade alheia, a mãe conseguiu fazer um combinado com o menino: assistir a um jogo, jogar e depois assistir a mais um jogo. Assim o *erê* estaria liberado para brincar. Um antes para aprender, jogar para vivenciar e um depois para contribuir com a roda. Esse combinado funcionou muito bem, pois não contrariava o mestre e assegurava que o menino fosse assimilando alguns códigos da manifestação. Com isso, também garantia à mãe um espaço de permanência no contexto da Capoeira Angola, pois vale a pena ressaltar que muitas mulheres passam pela capoeira e não permanecem, devido às mesmas circunstâncias que, na grande roda, alijam as mulheres de autonomia e liberdade.

Cumprir notar que a capoeira, apesar de sua proposta coletiva, pode se configurar como um espaço onde as malhas do poder agem de modo a não garantir a equidade de acesso e permanência das mulheres nesses espaços. Assim, propor e efetivar um espaço para capoeiragem em que mulheres e mães possam juntamente com seus filhos e filhas *ser* e

acontecer por meio da capoeira é questionar a história e reescrevê-la numa outra perspectiva.

Na trajetória social e política da humanidade coletivos sociais sempre existiram, quiçá sempre existirão, pois representam forças sociais organizadas que aglutinam pessoas “[...] não como força-tarefa de ordem numérica, mas como campo de atividades e experimentação social, e essas atividades são fontes geradoras de inovações socioculturais” (GOHN, 2011, p.336). É nesse sentido que entendemos o *Águas de Menino*, não apenas como uma ação reativa ao racismo ou ao machismo, mas, sobretudo, uma ação criativa, no sentido de criar-atividade, de propor e promover o encontro como ação educativa, política, lúdica e sensibilizadora, por meio da educação dos sentidos, do corpo em movimento... um Movimento Negro!

Apesar de ser uma ação ainda muito jovem e tímida, no sentido de atender uma comunidade restrita e não ter um alcance social expressivo, o que talvez seja uma característica de uma proposta educacional de fundo de quintal, a relevância social do *Águas de Menino* se dá, entre outras razões, pelo fato de estar escrevendo a sua história com participação de mulheres e crianças, no contexto da capoeira.

Em certa ocasião, uma de nós, e também responsável pelo *Águas do Menino*, olhando e analisando com as crianças as fotografias expostas na parede do espaço, fotografias essas que marcam um compromisso com a memória dos mais velhos, mais velhas, ancestrais e irmãos e irmãs de capoeira, passaram por um quadro em que haviam nove renomados mestres e apenas uma contramestra. Na condição de responsável pelo projeto, ela, então, considerou o momento oportuno para problematizar o lugar das mulheres na capoeira. Tentou explanar algo sobre a dificuldade de permanência de mulheres nesse contexto e do acesso a lugares de representatividade. As crianças se entreolharam com cara de surpresa e

uma delas exclamou: “Nossa, que maldade!”. Naquele momento percebeu-se que essa discussão, embora precisasse ser feita em algum momento, estava sendo realizada de maneira afirmativa, não ressaltando o problema, mas educando na solução. Esses meninos e meninas do Águas, aprendem e ensinam capoeira com mulheres.

A história que queremos contar

Como o corpo é um texto dinâmico e a tradição de matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura do mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. (OLIVEIRA, 2005, p. 125-126)

Na Capoeira Angola, como também no Jongo, no Batuque, no Tambor de Crioula e em tantas outras Performances Negras “a cultura é o movimento da ancestralidade”, conforme asseverou Oliveira (2005, p. 249). No entanto, é interessante observar a maneira como esse mover-se na ancestralidade pode garantir ainda, além de uma conexão com um passado que se atualiza para a manutenção de uma identificação, um estado de investigação pessoal proporcionado pelo jogo. O jogo de corpo!

Capoeira é jogo que se joga com seu próprio corpo, desafiando-o a mover-se de forma propositiva no espaço. É jogo que se joga com a outra, testando os limites entre enfrentá-la, respeitá-la, sacaneá-la e se divertir com ela. Trata-se do movimento de ir e vir, atacar e defender, negar e aceitar, do sim e do não. *Oh sim sim, Oi não não*². De ver o mundo de pernas para o ar, “*de encarar o medo e dosar bem a coragem*”, como poetizou o Mestre Tony Vargas em uma das suas conhecidas ladainhas.

² Corrido cantado nas rodas de capoeira.

E mais do que isso, algo que talvez seja interessante para se ressaltar no âmbito das discussões sobre arte-educação, a capoeira é um espaço-tempo em que dança, música, jogo, brincadeira, história e teatralidades se interpenetram numa encruzilhada desafiadora, estimulante e integradora. Uma prática que preserva, atualiza e ainda estimula a habilidade humana de encolher, esticar, subir, descer, acocorar-se, tocar o chão, e de lidar com a agressividade sem que essa precise se manifestar de forma violenta. Todas essas ações em permanente processo de interação promovem ostensivamente o que estamos denominando de vivacidade cultural. Ou seja, uma espécie de prontidão corporal para responder de forma plena e transbordante aos estímulos culturais.

É importante ressaltar que essa prática, além da religação da pessoa com seu próprio corpo, promove o desenvolvimento de habilidades expressivas numa dimensão coletiva e comunitária por meio de experiências educativas ancoradas na tradição afro-brasileira como forma de garantir justiça cognitiva (MENESES, 2009) e direitos culturais renegados não apenas à população negra, mas também a todas as pessoas que foram ou são impedidas, em seus processos de formação, de terem acessos às referências não hegemônicas de produtos culturais.

A experiência do *Águas de Menino* é utilizada aqui para se pensar contextos possíveis para a educação não formal, para chamar a atenção para a potente articulação entre arte e comunidade em que a maternidade é valorizada em um processo de interação que está além do espaço privado da educação familiar, enfatizando o feminino e as relações intergeracionais. E, ainda mais, para reivindicar o reconhecimento da Capoeira Angola como arte negra brasileira.

Águas de Menino: educação de fundo de quintal a partir da cosmopercepção africana³

Como um contraponto aos usos universais da noção de cosmovisão, a epistemóloga feminista nigeriana, Oyèrónkẹ́ Oyě̀wùmí (professora associada de sociologia na *Stony Brook University*, nos Estados Unidos), sugere o conceito de “cosmopercepção” para marcar a distinção em relação à produção do conhecimento e a percepção da realidade tendo como referência o povo Iorubá. Apenas para os ocidentais a noção de cosmovisão é mais ampla do que áudio-sensação, tato-sensação, palato-sensação etc. Oyě̀wùmí questiona: Se a visão é uma metáfora, por que um povo guiado por outros sentidos deve necessariamente segui-la?

A relação com o aprender e o ensinar pode adquirir um significado bastante diferente quando a analisamos sob a perspectiva da cosmopercepção. Nesse sentido, na cosmopercepção africana o aprender vai além da apropriação de conceitos, técnicas e procedimentos. Cosmopercepção implica em perceber e experimentar os conhecimentos que estão presentes nas situações cotidianas, na relação com a natureza, com o outro, com o mundo espiritual, com o coletivo, com as instituições, com o que foi deixado pelos que nos antecederam. Todavia, não queremos com isso incorrer no equívoco de defender a existência de uma única cosmopercepção africana, isto é, ignorar o fato de a África ser um continente extremamente diversificado e complexo.

Porém, é importante reconhecer que determinados traços e princípios estruturantes advindos da diáspora africana deixaram marcas indeléveis na formação dos saberes e fazeres populares brasileiros, que resistiram e continuam resistindo aos violentos processos de dominação.

³ Esse texto contou com a colaboração de Ana Luíza Andrade, que entre julho de 2018 e julho de 2019, desenvolveu o plano de trabalho “Vivacidade cultural e justiça cognitiva no projeto Águas de Menino”, como bolsista PIBIC-UFG.

Assim, ao nos referirmos à cosmopercepção africana, reafirmamos a potência de africanidades brasileiras que se expressam em manifestações como Capoeira Angola, Jongo, Batuque, Tambor de Crioula, Afoxé, Maracatu, dentre outras.

No processo de escolarização no Brasil, os conhecimentos produzidos pelos povos indígenas e africanos não são transmitidos com a mesma relevância que os conteúdos euro-americanos. Essa ausência que prioriza certas vozes e silencia outras, tem se traduzido em epistemicídio e gerado inúmeras dificuldades aos povos explorados.

Apesar da criação de algumas leis, como a Lei 10.639/2003 (BRASIL, 2003) e a Lei 11.645/2008 (BRASIL, 2008), que asseguram que conteúdos africanos e indígenas sejam ensinados em todas as escolas, públicas e particulares, do ensino fundamental até o ensino médio, verifica-se que os avanços são insuficientes para o enfrentamento do racismo e de outras formas de preconceito contra a população indígena e negra no Brasil.

A educação não formal, por sua vez, por poder lidar com outra lógica espaço-temporal, não necessitar se submeter a um currículo definido a priori, poder garantir espaço para receber temas que interessem ou sejam válidos para um público específico naquele determinado momento, faz com que cada trabalho e experimentação sejam únicos (VON SIMSON; BRANDINI; FERNANDES, 2007).

Assim, parece-nos que em um contexto de educação não formal, a cosmopercepção (ao invés da cosmovisão) teria um espaço privilegiado de atuação. Dessa maneira, consideramos o *Águas de Menino* como um espaço de educação não formal que se constitui a partir dos fundamentos da cosmopercepção africana experienciados por meio da Capoeira Angola, que contribui para o exercício da justiça sociocognitiva sem perder de vista a vivacidade cultural.

Aqui compreendemos a vivacidade cultural como um importante ingrediente da justiça sociocognitiva, interpretada não apenas como equidade social, mas, principalmente, como a tomada de consciência de que distintas epistemologias e subjetividades devem coexistir. O que implica colocar em prática mecanismos de resignificação da realidade e das relações de poder para além do marco da colonialidade.

Por sua vez a questão da colonialidade do poder é um importante conceito que o sociólogo peruano Aníbal Quijano utiliza para se referir a um padrão global de poder, forjado com a colonização da América e que se estrutura a partir de assimetrias de raça, gênero e trabalho em um projeto de dominação/exploração. Fomentar uma educação de fundo de quintal respaldada na vivacidade cultural da Capoeira Angola que se movimenta centrada em uma cosmopercepção africana é gingar numa práxis epistêmica decolonial.

Nas sínteses compreensivas arroladas por Mota Neto (2016) alguns pontos são levantados como princípios balizadores que devem estar no horizonte de um projeto de educação popular crítico, dentre eles: a centralidade da corporeidade, a crítica ao antropocentrismo da modernidade e a denúncia do racismo e do patriarcado.

Para Mota Neto (2016, p. 346) “A pedagogia decolonial dever considerar seriamente a corporeidade nos processos de construção do conhecimento”. No *Águas de Menino* essa característica é contemplada de forma significativa por via da ginga, das entradas e saídas, do jogo de cintura, dos floreios, dos meneios corporais, do canto e do toque dos instrumentos.

A relação da/o aprendiz com a execução de movimentos gravita em torno do conceito de jogo. Não há uma preocupação exagerada com o cumprimento de determinados padrões gestuais. No *Águas de Menino* é muito comum se ouvir a frase “faz como seu corpo consegue”, o que

significa considerar as circunstâncias de cada corpo, embora os padrões técnicos da Capoeira Angola não sejam negligenciados. Além do “faz como seu corpo consegue”, essa abordagem menos tecnicista possibilita também “*o jeito que o corpo dá*”, que são trejeitos acionados pela espontaneidade e pela criatividade que colaboram com a vivacidade cultural própria da Capoeira Angola e, mais especificamente, com as formas de aprender do Águas de Menino, em que se aprende até mesmo a partir do inopinado. Essas formas de aprender são próprias de muitas manifestações culturais populares brasileiras, de matriz africana, como observou Eloisa Domenici (2009), com atenção ao aprendizado de brincantes, que aqui podemos relacionar com a experiência do Águas de Menino, mas não apenas, com a Capoeira Angola:

Esta forma de transmissão de conhecimento não segue a premissa de que um aprendiz repita o movimento tal qual um modelo. O brincante pode criar a sua própria maneira de dançar, respeitando certas restrições. Em nenhum momento lhe é exigido a excelência na execução dos movimentos, pois, a princípio, não existe um ideal a ser atingido, ou pode-se dizer que existe uma grande margem de ‘negociação’ entre o que poderia ser considerado ideal e o que cada brincante consegue produzir. O que dirige o aprendizado é mais um engajamento na dança do que a cópia de movimentos. (DOMENICI, 2009, p. 10)

Na Capoeira Angola o compartilhamento (diálogo) de saberes, inclusive das técnicas gestuais, é mediado pela oralidade, conforme já mencionado. Para as culturas tradicionais a palavra tem um valor inestimável. É através dela que os saberes são transmitidos de geração à geração, e assim, a memória coletiva edifica uma ciranda de saberes e se constrói e se atualiza continuamente.

A prática com Capoeira Angola realizada nesse fundo de quintal em questão movimenta a memória da capoeira não apenas a partir da

oralidade, mas no próprio corpo, nas cantigas em que se faz questão de reconhecer os cantadores e as cantadoras, bem como nas imagens expostas nas paredes. Esse exercício de acessar o passado faz com que as pessoas construam uma memória viva sobre as/os que a/o antecederam, e a partir disso, apropriem-se dos símbolos e significados da tradição que contribuem para a construção de sua identidade.

Uma das características mais proeminentes do *Águas de Menino* centra no cuidado e na afetividade por ocasião do compartilhamento de saberes. Assim, além das questões de caráter mais geral e coletivo, aspectos específicos não são negligenciados, como a elevação da autoestima nas/os mais inseguras/os, a ousadia nas/os mais medrosas/os, a atenção nas/os mais distraídas/os, o momento de fala e de escuta. Isso é exercitado de forma sensível e acarreta uma atmosfera de cuidado mútuo. O *Fundo de Quintal* é, então, oxigenado por essa atmosfera de cuidado mútuo que se materializa em relações arraigadas de afetividade, gerando valores como respeito e empatia, onde se pode aprender sem medo de errar.

Um outro aspecto apontado por Mota Neto (2016) diz respeito à superação do antropocentrismo da modernidade. Ou seja, o ser humano precisa ser demovido de uma pretensa condição de “senhor do mundo”. Ele, na verdade, faz parte de uma teia de relações com o mundo, com as plantas, com os animais, com as divindades etc., e deve conviver numa relação harmoniosa com todos os ecossistemas e os recursos naturais.

Talvez, essas preocupações apontadas pelo autor sejam despretensiosamente abordadas no dia a dia do Projeto, em que o cultivo do *axé/ngunzo* consiste em algo primordial e transcende o desenvolvimento técnico individual, embora esse faça parte das aspirações de coletividade que se quer criar e que tem a sua plenitude na roda de capoeira, um organismo vivo que movimenta energias e símbolos

ancestrais. Além disso na Capoeira Angola é possível aprender com uma árvore ou um passarinho, em canções como: *Bem-te-vi botou gameleira no chão* que metaforiza e problematiza relações de poder. Um pequeno bem-te-vi é capaz de botar uma grande e poderosa gameleira no chão.

Por fim, o ponto que diz respeito à denúncia do racismo e do patriarcado consiste em algo especialmente caro aos fundamentos do Águas de Menino, já que a presença e permanência da mulher na capoeira tem sido uma das suas mais significativas ações. O fato de o trabalho ter uma mulher negra na coordenação geral e a frente do compartilhamento da prática da Capoeira Angola, realça uma imagem que não é a realidade majoritária da capoeiragem, pois, assim como outras práticas socioculturais, foi atravessada pelo *cis-heteropatriarcado*, reproduzindo, em alguma medida, as lógicas machistas que têm como consequência a ausência ou a não permanência de mulheres, seja no cotidiano dos grupos e escolas, seja nos postos de liderança, como mestras, contramestras e *treinéis*.

É muito comum que mulheres não priorizem a capoeira em sua rotina, por estarem sobrecarregadas pelas demandas domésticas e profissionais, sendo ainda mais difícil para as mulheres que são mães e que geralmente lidam sozinhas com sua maternidade. Em observância a esse fato o Águas de Menino foi sensivelmente aproximando mulheres à medida que garantiu um espaço para seus filhos e suas filhas. Primeiro chegaram as crianças e depois as mães entraram na ginga.

O Águas de Menino abre espaço e incentiva que mães, filhos e filhas treinem juntos, dividindo aprendizados, reforçando laços, alegrias e desafios. Nos encontros algumas questões são sistematicamente observadas:

- 1) Sobre a divisão das funções dentro do espaço, para que ali não se reproduza a lógica machista em que só as mulheres limpam, ou só os meninos toquem berimbau, por exemplo.
- 2) O Águas de Menino é um espaço de liderança feminina e procura incorporar mais mulheres para juntas se empoderarem e criarem estratégias de enfrentamento das diversas barreiras ainda colocadas pela sociedade para as questões de gênero.
- 3) A Capoeira Angola é sempre afirmada como prática afro-brasileira e luta social que precisa se colocar criticamente diante das opressões e, em especial, do racismo.

Resta-nos dizer que o Projeto Águas de Menino busca aconchego em um fundo de quintal, mas sua vinculação com a universidade é estratégica, pois, como projeto cadastrado garante ao docente que o tempo de dedicação à essa ação seja considerado trabalho. Garante também a possibilidade de bolsas de extensão para estudantes e, ainda, permite que esse espaço seja utilizado como laboratório por estudantes, seja para investigar a Capoeira Angola como preparação corporal de processos de criação ou para se discutir formas alternativas de educação, garantindo assim, mesmo “lá em casa”, no fundo do quintal o exercício da articulação entre Ensino, Pesquisa e Extensão.

Além da universidade o projeto mantém estreitas relações com a companhia artística Núcleo Coletivo 22, com quem divide o Espaço Águas de Menino. A manutenção da sede e os projetos desenvolvidos pelo Núcleo alimenta diretamente o projeto de capoeira, na mesma medida em que a capoeira alimenta as ações do Coletivo 22, pois além de participantes da companhia também fazerem parte do projeto da capoeira essa manifestação é tida pelo grupo como um dos seus principais lugares-momentos de aprendizados que reverberam diretamente em seu trabalho artístico.

Nossa parceria (Renata e Falcão) no exercício teórico a partir da práxis do Águas de Menino teve início em um texto apresentado, em 2017, no XXVII Confaeb⁴, na cidade de Campo Grande/MS e posteriormente publicado nos anais do evento. De lá para cá, tanto outras reflexões foram elaboradas, como o próprio projeto foi adquirindo diferentes configurações, como, por exemplo, o fato de as crianças crescerem, gente nova chegar, outras por lá passarem e ainda outras partirem. Tudo isso, entre outras coisas, foi influenciando na dinâmica e abordagem da proposta que, embora tenha princípios, não se pretende fixa. Esses fluxos de acontecimentos foram ainda mais surpreendentes, provocando representativas baixas e a necessidade de reinvenção das estratégias metodológicas para a manutenção do projeto, em virtude da pandemia da Covid-19, que tem assolado drasticamente o Brasil desde março de 2020 até o fechamento deste texto, em agosto de 2021, com avassalador número de aproximadamente 563 mil mortes. Ao compreendermos a gravidade da situação que exigiu o isolamento social, as atividades do projeto foram primeiramente suspensas e, depois, retomadas remotamente, como forma de manter viva a chama da Capoeira Angola nos corações e movimentando o sentido de comunidade, sobretudo considerando a delicadeza do momento em que tem sido fundamental “ninguém soltar a mão de ninguém”.

⁴ Congresso Nacional da Federação de Arte Educadores do Brasil.



Referências

- BRASIL. Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 10 jan. 2003.
- BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 março de 2008. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. *Diário Oficial da União*, Brasília, 11 mar. 2008.
- DOMENICI, Eloisa. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. *Cadernos do GIFE-CIT*, Salvador: UFBA, ano 12, n. 23, p. 7-17, 2009.
- FARIAS, Edson Silva de; MIRA, Maria Celeste. Introdução: mensagens do pós-nacional-popular. In: FARIAS, Edson Silva de; MIRA, Maria Celeste (org.). *Faces contemporâneas da cultura popular*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.
- GOHN, Maria da Glória. Movimentos sociais na contemporaneidade. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 47, p. 333-361, 2011.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- MENESES, Maria Paula. Justiça cognitiva. In: CATTANI, Antonio David; GAIGER, Luiz Inácio; HESPANHA, Pedro; LAVILLE, Jean-Louis (org.). *Dicionário Internacional da Outra Economia*. Coimbra: Almedina, 2009. p. 231-236.
- MOTA NETO, João Colares da. *Por uma pedagogia decolonial na América Latina: reflexões em torno do pensamento de Paulo Freire e Orlando Fals Borda*. Curitiba: Ed. CRV, 2016.

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

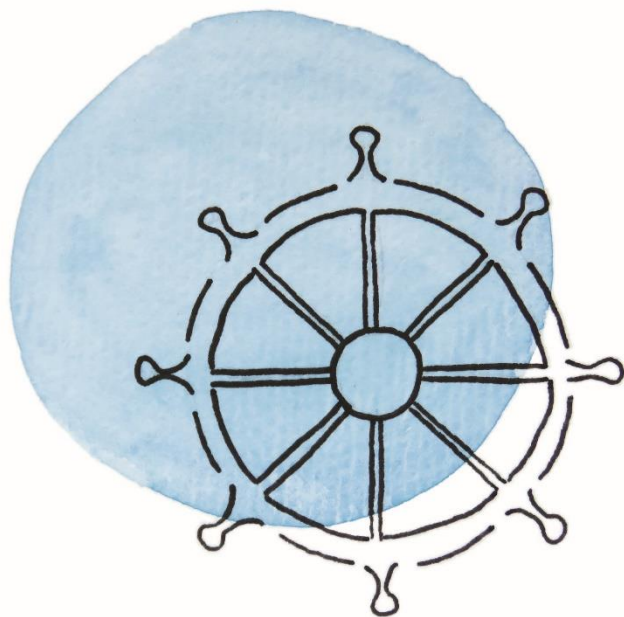
OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. *The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

PASTINHA: uma vida pela capoeira. Direção: Antônio Carlos Muricy. Recorde Produções/Funarte, 1998. Videodocumentário.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2009. P. 73-117.

SILVA, Renata de Lima; FALCÃO, José Luiz Cirqueira. Águas de Menino: vivacidade cultural e justiça cognitiva em um projeto de educação de fundo de quintal. In: CONGRESSO NACIONAL DA FEDERAÇÃO DE ARTE EDUCADORES DO BRASIL, 27, 2017, Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: Federação de Arte/Educadores do Brasil, 2017. p. 217-228.

VON SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes; PARK, Margareth Brandini; FERNANDES, Renata Sieiro. Educação não-formal: um conceito em movimento. In: *Visões singulares, conversas plurais*. São Paulo: Itáu Cultural, 2007. P. 13-38. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/000459.pdf>. Acesso: 15 set. 2017.



7

Conversa no pé do Ipeobá

Embora este livro, escrito a quatro mãos, com o apoio de outras tantas, celebre nosso encontro, conforme explicitado na apresentação e nos capítulos iniciais, nossas distintas trajetórias de vida nos levaram às distintas capoeiras. Nos é caro afirmar essa diversidade e reconhecer a potência da diferença para os processos de reconhecimento, de compreensão de si e do exercício da alteridade. Isso parece ter acontecido com a própria Capoeira Angola, que ao longo de sua história foi construindo sua identidade e se afirmando por si, mas também na diferenciação em relação à Capoeira Regional, pois a construção de identidade é sempre relacional.

Nessa perspectiva, o foco de análise desse trabalho foi, sobretudo, a Capoeira Angola e nessa construção, reconhecemos, como um importante parâmetro relacional, tanto o pertencimento da autora, como a alteridade do autor, como um dispositivo dialógico de discussão de questões relacionadas à identidade e à performatividade da prática cultural. Todavia, ao considerarmos a ideia de pertencimento à Capoeira Angola, é importante ressaltar que este livro é resultado de um processo que tem como componente o nosso acolhimento por mestres e mestras e, também, alguma forma de convivência com eles e elas. Então, se considerarmos ainda o fato de que não há outro caminho para o aprendizado sobre e na Capoeira Angola, senão o contato com os mais velhos e mais velhas, parece-nos importante trazer para essa escrita não apenas o que há de nossos mestres e mestras em nós, mas, também, suas próprias vozes e imagens.

Conforme já mencionado no texto escrito em primeira pessoa por Renata, Mestre Plínio e Mestra Janja são duas figuras importantes em sua trajetória de capoeira. No caso de Mestra Janja, vale a pena citar a sua presença na banca de doutoramento da autora, como também a

supervisão de pós-doutoramento, no Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares em Mulheres, Gênero e Feminismo, que, embora assolado pelo período pandêmico (de 01/02/2020 a 01/02/2021), gerou uma aproximação com o conceito de “feminismo angoleiro”.

Dito isso, chamamos, para essa roda, o Mestre Plínio e a Mestra Janja. O primeiro, por meio de uma conversa a respeito de assuntos recorrentes na relação de aprendizagem e a segunda, por intermédio de duas cartas abertas por nós remetidas.

Conversa com Mestre Plínio

Renata Kabilaewatala

Plínio César Ferreira dos Santos, o Mestre Plínio, cresceu na Vila Constança, zona norte de São Paulo. Teve os primeiros contatos com a capoeira em 1979, com dois rapazes, Mica e Deca, que eram praticantes de capoeira, recém chegados de Feira de Santana e que despertaram o interesse dos garotos do bairro. Desse bairro, Mestre Plínio costuma dizer que saíram grandes capoeiristas, como por exemplo Panão¹ e Canguru².

Foi nessa época que Mestre Plínio conheceu Almir Vitório³, irmão carnal do Silvestre⁴ e em seguida Zambi⁵ (na época Risadinha) e, também, o King Kong (SP). Pessoas que foram lhe servindo como referências na

¹ Robson Alexandre Pedro, Mestre Panão, iniciou sua prática na capoeira em 1982, ainda adolescente. Em 1984, começou a treinar com Mestre Risadinha e, em 1992, fundou o “Grupo de Capoeira Resistência” no bairro do Jaçanã, na zona norte de São Paulo. Em 2002, Mestre Panão abriu a primeira filial do grupo no exterior, na cidade de San Diego nos Estados Unidos da América e, em 2006, mudou-se para a cidade de Richmond, onde vive e realiza seu trabalho com capoeira atualmente.

² Domingos Melo de Figueiredo, *Mestre Canguru*, foi formado mestre pelo grupo Cordão de Ouro na cidade de São Paulo em 1988.

³ Fundador do Grupo Berimbau de Prata.

⁴ Silvestre Vitório Ferreira, Mestre Silvestre, discípulo de Mestre Caiçara, nasceu em 29/07/1946 e veio a falecer em 21/09/2003. Na década de 1960 mudou-se da Bahia para São Paulo e em 1969 fundou a Associação de Capoeira Vera Cruz.

⁵ Mestre Zambi nasceu em 1957, em Itabuna-BA. Começou a praticar capoeira na adolescência, quando se mudou para a cidade de São Paulo, tendo como principais referências Mestre Gato e Mestre Suassuna. Em 1980, fundou a Associação de Capoeira Filhos de Zambi.

capoeira. Esses e outros capoeiristas reuniam-se em rodas de rua que faziam parte da cultura daquela periferia, juntamente com os Bailes *Blacks*⁶.

Um dia, Plínio conheceu o Mestre Gato que, por coincidência, foi morar em seu bairro. Mestre Plínio conta que o Mestre Gato morou na zona norte por aproximadamente três anos, período em que ele pode conviver com o mestre. Essa convivência foi determinante para sua continuidade na capoeira. Segundo Mestre Plínio, Mestre Gato foi o primeiro mestre a começar a ensinar Capoeira Angola em São Paulo e, também, o seu primeiro mestre.

Com a saída de Mestre Gato do bairro, Plínio ficou sem mestre e foi levado por Canguru à academia de Mestre Suassuna⁷, onde ele começou a treinar com o próprio Canguru. Até que, em meados da década de 1980, viu Mestre Moraes, Mestre Cobrinha e Mestre Nô⁸ jogando, o que fez acender o seu encantamento pela Capoeira Angola. Plínio passou, então, a se envolver cada vez mais com a Capoeira Angola. Chegou a treinar com o Mestre João Grande, no Teatro Miguel Santana, em Salvador – BA, antes deste imigrar para os Estados Unidos.

Retornando de uma temporada em Salvador, Plínio encontra com Mestre Moa do Katendê. Os dois se tornaram amigos e Plínio passou a receber muito suporte de Mestre Moa, figura que esteve sempre presente na vida de Mestre Plínio e no cotidiano do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

⁶ Nas décadas de 1970 e 1980 equipes de som realizavam “bailes blacks” (bailes voltados para a comunidade negra) na cena do entretenimento noturno paulistano, entre as quais podemos destacar a *Chic Show*, Musicália, Transa Negra, Zimbabwe, *Black Mad*, *Circuit Power*, Oscarlos e Kaskata’s, entre outras.

⁷ Reinaldo Ramos Suassuna, Mestre Suassuna, nasceu em 16/01/1938, em Itabuna-BA. Em 1967, fundou, na cidade de São Paulo, o Grupo de Capoeira Cordão de Ouro.

⁸ Norival Moreira de Oliveira, Mestre Nô, nasceu em 22/06/1945, na Ilha de Itaparica/BA. Discípulo de Mestre Nilton, foi frequentador das rodas organizadas por Mestre Pirro e Mestre Zeca, com quem aprendeu a tocar berimbau. Em 1979 Mestre Nô fundou a Associação Brasileira Cultural de Capoeira Angola Palmares (ABCCP), que atualmente possui núcleos em diversas cidades do Brasil e do exterior.

No início dos anos 1990, Mestre Jogo de Dentro migra para São Paulo e Plínio passa a ter uma intensa convivência de capoeiragem e amizade com esse mestre também.

Além das referências já citadas, Mestre Plínio, em sua trajetória de formação na Capoeira Angola, reconhece a importância de pessoas como Mestre Gerson Quadrado, Mestre Bigodinho, Mestre Bigo, Mestre Gaguinho, Mestre Lua de Bobó, Mestre Ananias e Mestra Janja.

Em 1993, Plínio e um grupo de amigos e amigas fundam o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, com forte apoio de Mestre Moa do Katendê. O nome “Angoleiro Sim Sinhô” surge em resposta às pessoas que perguntavam se em São Paulo havia Capoeira Angola. Vale mencionar que, embora já houvessem capoeiristas e até mesmo angoleiros com trabalhos de capoeira na cidade, desde década de 1960, os discursos e práticas que reivindicavam a especificidade da Capoeira Angola, sobretudo a partir do que compreendemos como linhagem pastiniana, passam a se evidenciar nesse início dos anos 1990.

A primeira sede do grupo foi na Rua Consolação, região central da capital paulistana, depois de 3 anos nessa localidade o grupo se muda para a Rua Turiassú, nº 1172, no bairro Perdizes em São Paulo, onde fica por 22 anos até se mudar para sua atual sede, no bairro Lapa, na Viela Ema Ângelo Murari, nº 06.

Mestre Plínio, juntamente com sua companheira, Preta (Luiza Ylone), professora de Dança, fazem a gestão da CCAASS de forma a estender o seu núcleo familiar, do qual participam ainda o filho Rayan e a filha Raira, que cresceram no ambiente da escola.

No ano de 1998, Plínio foi reconhecido como contramestre por Mestre Jogo de Dentro e, em 2007, como mestre, ou seja, já desenvolvendo trabalho em seu próprio grupo. No ano de 2013 o grupo realizou o evento comemorativo de 20 anos, no qual Mestre Plínio reconhece publicamente

dois contramestres e alguns treinéis. Entre esses contramestres estava Pedro dos Santos, conhecido como Pedro Peu, que além de capoeirista é dançarino, educador e músico. A partir de 2020, Pedro Peu, passa a ser reconhecido no Angoleiro Sim Sinhô, também como mestre, papel que já representava para seus e suas aprendizes do núcleo que mantém na zona leste da cidade.

Mestre Plínio, Mestre Pedro Peu e Preta, juntamente com outras lideranças e colaborações, que frequentemente se renovam no CCAASS, são responsáveis pela manutenção do espírito de grupo que gira em torno da identificação e compromisso com a Capoeira Angola, mas também de sua “vizinhança” com outras manifestações que também fazem parte do repertório do grupo, como o Samba de Roda, o Afoxé e as danças afro. Embora seja uma escola que sobrevive da atividade comercial com a Capoeira Angola, existe um esforço engajado de cultivar uma relação política, cultural e espiritual com a cultura negra.

Meu encontro com Mestre Plínio se deu, primeiramente, por intermédio de Mestre Jogo de Dentro, o meu primeiro mestre de Capoeira Angola. Nos conhecemos melhor no ano de 2005, durante o processo de criação do espetáculo *Quando as pernas fazem miserê*⁹, no qual atuei como atriz e coreógrafa, e o Mestre Plínio como diretor musical. A partir de 2007 passei, então, a integrar o Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô. No evento de 2013, fui reconhecida como *treinel* e a partir de 2020, Mestre Plínio passou a me apresentar publicamente como contramestra do grupo, papel esse que eu tenho aprendido a desempenhar com o seu apoio e também de Mestre Pedro Peu e dos muitos irmãos e irmãs sim sinhô, sobretudo do Águas de Menino.

⁹ O espetáculo teatral “Quando as pernas fazem miserê” estreou no ano de 2005, sob a direção de Luis Carlos Nem.

A conversa com Mestre Plínio, que trazemos para esse livro, foi realizada especialmente para essa publicação no dia 24 de junho de 2020, no entanto, é fruto não apenas de conversas anteriores, mas do meu próprio processo de formação no CCAASS e de nossa relação mestre-discípula. Assim, para fazer sentido, essa conversa deve ser lida em seu caráter de diálogo e pedagógico, isto é, uma “mais nova” ouvindo as palavras de um “mais velho”. De um mais velho acolhendo as curiosidades e as inquietações de uma “mais nova” e, também, tecendo suas reflexões a partir de sua experiência e da escuta. Com isso, quero dizer que embora o conteúdo dessa conversa esteja totalmente sintonizado com as discussões expostas ao longo deste livro e traga importantes elementos para se pensar as dramaturgias do corpo na capoeira e nas performances de jogo, aqui, a forma merece destaque por revelar aspectos muito próprios da cultura da capoeira, ao mesmo tempo que resguarda a particularidade do contexto de determinada relação mestre-discípula, em determinado grupo, em determinado momento histórico... Ou seja, não tem a pretensão de verdades absolutas e nem mesmo de fatos históricos e, sim, de revelar perspectivas e processos. Embora publicada e pensada para o livro, essa conversa poderia ter sido flagrada em uma conversa de fim de treino, em uma resenha no bar após uma roda, d’onde importantes compartilhamentos de saberes da capoeiragem também acontecem.

Início a conversa fazendo uma breve exposição sobre a ideia do livro e apresentando a discussão sobre a questão da dramaturgia do corpo na Capoeira Angola, conforme já exposta nos capítulos anteriores deste livro. Depois, pergunto se o mestre considera que Mestre João Grande e Mestre João Pequeno são os grandes nomes que influenciaram a virada da Capoeira Angola nos anos 1980.

Mestre Plínio: Sim! Porém, eu acho que na real isso acontece muito antes, a partir dos anos... Vamos dizer... Mestre João Pequeno, anos 1950

e Mestre João Grande nos 1960, porque eu vi Mestre Lua de Bobó¹⁰, Mestre Moa e outros capoeiristas que estão na faixa dos 65 e 70 anos, já tendo Mestre João Grande como inspiração, não só para a capoeira, mas também para a movimentação do corpo de forma geral, inclusive para viajar para fora do país. Assim, Mestre João Grande é uma referência para muitos capoeiristas, por exemplo, para geração de Mestre Bigo, Mestre Lua de Bobó, Mestre Moraes. A partir dos anos 1980, a Capoeira Angola começa a ter essa visibilidade maior, fora da Bahia.

Renata Kabilaewatala: Ah, sim... Anos 1980 para fora da Bahia.

Mestre Plínio: Na verdade os mestres capoeiristas que vieram todos da Bahia, por exemplo, para o Rio de Janeiro, como o Mestre Camisa¹¹, os que são as maiores referências, como o Mestre Suassuna, aqui em São Paulo, os *caras* já tinham Mestre João Grande, como inspiração.

RK: Mestre, para mim, foi muito interessante passar da escola de Mestre Jogo de Dentro, posicionada na linhagem da escola de Mestre João Pequeno, para a sua escola, que tem uma identidade maior com a escola de Mestre João Grande, isso exigiu, de mim, um processo de reaprender. Por mais que os códigos básicos da capoeira já estivessem no meu corpo e na minha consciência, exigiu um processo de reaprender a partir de novas chaves. O que o senhor pensa sobre isso? Nesse estudo que venho realizando em parceria com o Mestre Falcão, temos chamado isso de “performance de jogo” e também de “assinatura dos mestres”. Eu não sei se esse é o melhor termo, mas é como temos conseguido chamar a atenção para o fato de como esses mestres construíram seus trabalhos de forma

¹⁰ Edvaldo Borges da Cruz, Mestre Lua de Bobó, nasceu em 29/01/1950 em Arembepé, Camaçari – BA. É discípulo de Mestre Bobó (Milton Santos) com quem aprendeu capoeira no Dique Pequeno do Tororó, na cidade de Salvador. Em 1987 fundou o grupo Menino de Arembepé.

¹¹ José Tadeu Carneiro Cardoso, Mestre Camisa, nasceu na cidade de Jacobina-BA em 1955. Começou a praticar capoeira ainda na infância aprendendo com seu irmão mais velho. Teve Mestre Bimba como principal referência em sua formação como capoeirista. Em 1988 fundou na cidade do Rio de Janeiro a Associação Brasileira de Apoio e Desenvolvimento da Arte Capoeira – ABADÁ-Capoeira.

autônoma, criativa e, ao mesmo tempo, completamente engajados com a memória e a honra de Mestre Pastinha.

MP: Esses dois mestres saindo da escola do Mestre Pastinha... Mestre João Pequeno chega antes do Mestre João Grande... A vivência deles dentro da academia do Mestre Pastinha foi se construindo. Uma coisa que também não era muito comum na época, que é esse aprendizado dentro de locais fechados, dentro de uma escola, de uma academia, porque se a gente for ver como era antes, anteriormente a eles, como era essa metodologia de ensino dos mestres? Eu penso muito nisso. Como a transmissão era feita? Então, esse modelo de aula do Mestre João Pequeno e do Mestre João Grande são coisas que eles, na vivência deles como capoeiristas, foram criando. Então, Mestre João Pequeno foi criando uma ginástica que era muito comum, que eu não sei se era a partir dos anos [19]30, que vem a ginástica sueca, era um modelo, que o exército ou que as escolas usavam e o Mestre João Pequeno criou um sistema de treinamento que é uma ginástica própria dele. Eu entendo que essa necessidade se dá quando se está ensinando em recinto fechado. E o Mestre João Grande, de uma certa maneira, também desenvolveu uma metodologia de ensino, inclusive a do Mestre João Grande é muito interessante, porque eu faço esse paralelo com a própria maneira da capoeira do Mestre João Grande. É muito pertinente a maneira dele ensinar, com o próprio jogo dele, da movimentação dele. Por exemplo, o mestre sempre falou em adaptação do movimento, então quando você está jogando capoeira, você tem que adaptar, se você está para um lado, você tem que desmanchar o movimento e sair pro outro. O Mestre João Grande... em um período, a escola dele era um corredor, não era um salão quadrado. Então, ele desenvolveu esse sistema de dar aula só em corredor. Então, ele tem uma aula que ele só dava aula em duas filas, duas filas, duas filas... Como a gente já fez isso bastante lá no espaço... Ainda faz, mas como

uma época ele estava me mandando muitas aulas para repetir, que a gente só estava fazendo filas dos dois lados. Isso foi uma adaptação ao espaço, pois ele não tinha como pôr tanta gente naquele lugar, então ele dava aula só em duas filas. Então, ele adaptou a capoeira dele para aquela situação.

RK: Esse espaço que o Mestre teve, que era um corredor, foi aqui no Brasil?

MP: Não! Foi nos Estado Unidos já. Então, o que eu quero dizer com isso, Renatinha, é assim: o Mestre João Pequeno sistematizou um treino que é um aquecimento, é como seria... vamos dizer assim, é uma preparação física de capoeira, e a gente vai ver isso... Então, eu não sei de onde vem essa necessidade do mestre fazer isso, porque eu tenho certeza que anteriormente a isso, a capoeira se ensinava de outra maneira, na relação de aluno e discípulo. Eu sei que o mestre dava isso como aquecimento, mas sempre teve esse momento de mestre e discípulo e os dois fazem isso, tanto o João Grande quanto João Pequeno, vão puxar um tipo de movimentação física e depois vão dar uma atenção específica para cada aluno. Então, eu acho que a diferença da aula dos dois é que na aula do Mestre João Pequeno, você vai fazer o mesmo aquecimento todos os dias. O Mestre João Grande, não! O Mestre João Grande ele pode... cada dia vai ter uma coisa diferente. Eu sei que ele, muitas vezes, mantém uma semana... quinze dias... um mês... o mesmo treino, mas, de repente, ele muda tudo, totalmente diferente.

Eu vejo na capoeira dos dois o mesmo valor! O Mestre João Pequeno é aquela simplicidade dentro do jogo, muito bem feito, muito eficiente e o Mestre João Grande é aquela coisa que a gente não sabe o que esperar o que vai vir. Então, a própria capoeira deles, no meu entender, ela já os ajuda a desenvolver uma maneira de dar aula, de ensinar, de transmitir, porque a minha pesquisa agora, Renatinha, é a transmissão, porque a capoeira da maneira que a gente transmite, dependendo do jeito, ela perde

a essência preta dela. Se a gente não entender... se a gente pensar muito em beleza do movimento, muito em técnica do movimento, ela sai da parte preta, ela vai para parte europeia. Então, eu acho que a minha busca pessoal agora está em transmitir; em como transmitir de uma maneira que é muito evidente uma naturalidade na movimentação. Se você pegar a galera da década de 70 jogando capoeira, e até de 80, mas já se perdendo nos anos 80, no meu entender... Era igual dançar no baile, Renatinha, sabe? Tinha o passinho lá, mas cada um com seu jeito e hoje ficou muito parecido todo mundo.

RK: Mestre, me permita fazer uma consideração sobre isso, que talvez seja um tema um pouco polêmico para tratar com o senhor, já que sou sua aluna também [risos].

MP: *Hum!*

RK: Uma das coisas que me chamava muita atenção, assim que eu comecei a treinar, porque eu percebo como o senhor é muito próximo do Mestre João Grande, eu percebo na capoeira do Angoleiro Sim Sinhô, também esta dinâmica de: uma hora a gente estar treinando assim, outra hora a gente tá treinando de outra maneira.

MP: *Hum!*

RK: Inclusive, isso para mim, depois que fiquei mais longe gerou uma certa crise, porque eu comecei a me sentir atrasada, comecei a sentir que eu não conseguia me manter atualizada nas novas dinâmicas do grupo, ficava até em certa medida, questionando meu pertencimento. Não exatamente meu pertencimento, mas a minha legitimidade para representar a capoeira do CCAASS.

MP: Sim... Você já conversou comigo sobre isso.

RK: Já que a capoeira é dinâmica. Eu sempre explico isso para o pessoal do Águas de Menino, eu falo assim: “olha eu estou ensinando para vocês o que eu aprendi”. Então, eu percebo que essa sua dinamicidade, ela

vem de uma concepção de capoeira e eu não quero fazer uma crítica a isso não, eu acho genial, porque traz uma resposta para a gente, que é da arte, que é o fato de, na cultura popular, ter criatividade, sim, ter criação, tem inovação, e que isso acontece vinculado à tradição. Então, eu acho isso genial. Embora isso ofereça dificuldades... Todavia, Mestre, eu tenho um pouco a impressão que, nesses últimos 10 anos, que são os 10 anos que eu estou em Goiânia, e que eu acho que, por conta que o senhor começou a viajar mais para fora do país, estando mais em contato com o Mestre João Grande... É isso mesmo Mestre?

MP: Sim! Estive mais próximo.

RK: E me parece, Mestre, que o próprio Mestre João Grande entrou em uma outra fase, com a capoeira, a de estabelecer critérios mais rígidos, por exemplo, uma preocupação assim: “ah, então a chamada não é mais assim, é exatamente assim. Ou, então, a chapa... a gente não vai mais esticar a perna, a gente vai fazer com ela dobrada”. Eu comecei a perceber e aí experimentei isso um pouco o ano passado, quando estive lá no espaço do Mestre João Grande, um maior controle, coisa que eu não vivia tanto com o senhor naquela época que eu treinava mais assiduamente, porque eu via muito um discurso, que, para mim, era muito claro e como eu sou da dança, tendo a valorizar, que era “o jeito que o corpo dá”, até boto isso na minha tese. E o Mestre Plínio fala: “ó, saia do jeito que o corpo dá, se você tiver ligado no ritmo, o ritmo já te dá o caminho da defesa”. Isso eu acho genial! “Se você estiver ligado no ritmo, metade da sua defesa já está garantida”. Não é que o senhor dizia isso? Nos últimos anos, eu comecei a ver uma coisa de uma maior preocupação com a forma. O senhor acha correta essa minha impressão?

MP: É sim, Renatinha! É muito correta! Inclusive, porque também volta no que você falou, eu acho que o mestre está em *uma outra*. Essa dinâmica que o mestre está agora, ele como um guardião, ele como um

ancião da capoeira, ele sente muito essa coisa, desse momento que a gente está vivendo no planeta mesmo. Há muitos anos ele vem falando que a capoeira não necessita mais da violência. Eu penso muito no Mestre João Grande, como um transmissor da capoeira, sabe, Renatinha, então ele está muito na sutileza da capoeira agora, ele está no momento da... Eu sinto que ele quer transmitir o melhor da capoeira. Então, tem coisas que ele viveu na capoeira, que ele passou na capoeira, que ele não quer mais na capoeira. Então, a minha geração de capoeira vem com esse ranço da capoeira da década de 80. Já nos anos 90, o Mestre João Grande me fez uma reclamação: em 95 ele fala que a minha capoeira está muito violenta, ele manda por fita em VHS. Realmente, até 95, eu estimei muito essa primeira geração da capoeira, uma capoeira mais agressiva. Então, o mestre agora para as chapas, mas tudo isso eu percebo que ele faz... muitas vezes, Renatinha, por conta da preservação. Inclusive do espaço dele nos Estados Unidos, onde passa muita gente, de muito tipo...

RK: Então o senhor pensa que a maior necessidade de controle existe como uma medida de prevenção de violência?

MP: Assim... então, ele tem um cuidado com as pessoas que estão treinando, com mulheres, com crianças, essa inclusão para ele é necessária, principalmente de mulheres que são mães, que o mestre dá a maior atenção a isso. Ele não quer nada de rasteira, ele não quer nada de cabeçada... Então, eu acho, assim, Renatinha, que como você falou, é essa influência que vem do Mestre João Grande que eu tenho... assim, muito claramente dentro da minha história de capoeira, as três maiores influências são o Mestre Gato, Mestre Jogo Dentro e o Mestre João Grande. Teve uma fase, antes de você chegar no grupo, bem antes, talvez 92, 93, que a gente estava muito no movimento do Mestre Jogo de Dentro, Major, Aninha, Flavinha... Foi muito legal, porque a gente mergulhou nisso e, depois, Mestre João Grande já tinha vindo anteriormente, eu já tinha

treinado com Mestre João Grande, antes do Jogo de Dentro. Então, a minha movimentação era outra. Depois que eu machuquei minha coluna, eu vi que a capoeira que o Mestre João Grande estava fazendo nos Estados Unidos se adaptava melhor a minha realidade. Uma das coisas que aconteceram, que eu soube conversando com alunos mais velhos dele, é que o mestre teve uma lesão no joelho.

Então, uma coisa que eu acho tão bacana, que eu percebi também no Mestre Ananias, é uma lição da capoeira: o Mestre João Grande não parou de treinar capoeira, ele adaptou os movimentos da capoeira ao corpo dele naquele momento. Então, ele não poderia... não dava mais para ele ficar na ponta do pé com o joelho agachado, ele então colocou o pé e o corpo para trás, ele pôs a mão para trás... Então, ele começa a fazer uns movimentos diferentes para caber no próprio corpo dele, para que ele não fosse obrigado a parar. Então, isso para mim foi uma observação que eu fiz, que eu achei muito interessante, quando ele diz que “capoeira é para todo mundo”, porque a capoeira pode se adaptar. Já o Mestre João Pequeno preferiu manter sempre a mesma sequência de treino... Essa é uma característica dele, nem melhor e nem pior.

Então, Rê... uma característica (inclusive, também, você vai ver dessa galera da década de 50, desses mestres que estão aí hoje com 80 anos) é que eles são muito diferentes um do outro. Então, onde está? De onde que Mestre João Grande e o Mestre João Pequeno trazem essas inspirações? A transmissão do Mestre João Grande, por exemplo, ela é profundamente ancestral, ele não aprendeu com ninguém, Renatinha, isso, entendeu? E eu acredito que o Mestre Pastinha também foi assim. Eles aprenderam com o mestre deles, mas a maneira de ensinar, você tem que adaptar todo dia ao aluno e ao lugar que você está. Se você chega em uma quadra de futebol e tem 5 pessoas, como já aconteceu comigo na Europa, você dá um tipo de aula e quando tem 200 pessoas, em uma sala de 50 metros

quadrados, como é que você vai transmitir? Mestre João Grande é o rei disso...

RK: E as dificuldades de cada pessoa também, né, mestre?

MP: É o que eu estou dizendo: você tem que adaptar todo o dia. Você não pode chegar com uma aula pronta, criar um sistema... aquilo ali, e que as pessoas vão jogar capoeira. Tipo alguns novos mestres querem fazer, né? Ensinando capoeira pela internet. Na verdade, o mestre está muito além, essa coisa de estilo, de escola... né? As pessoas, na década 80 e 90, sobretudo aqui em São Paulo que a capoeira era muito mista, né? O grupo Cativeiro¹² de um jeito, grupo Capitães da Areia¹³ de outro, Cordão de Ouro¹⁴ de outro. Na verdade, nem era uma coisa muito de grupo, mas eu observo que todos esses locais de capoeira tinham uma capoeira muito mais... como eu posso dizer... natural. Uma coisa assim, das pessoas terem suas próprias criatividade na roda e inventar movimento, fazer umas coisas até que muitas vezes, por excesso, ficava ridícula. Mas sempre saindo tinha três ou quatro assim... que eram... a capoeira que é da pessoa, que não é do grupo.

E aí, eu acho que um dos grandes responsáveis, ou como diria o Mestre Joel¹⁵, “irresponsável”, por essa onda que tomou conta do final dos anos 80 e do início dos anos 90, que foi uma capoeira padronizada, que é totalmente branca, que é inclusive da burguesia. Não é a capoeira do subúrbio.

¹² O Grupo Cativeiro foi fundado na cidade de São Paulo, em 1978, por Mestre Miguel Machado, juntamente com outros mestres e, atualmente, possui núcleos em diversas cidades no Brasil e em outros países.

¹³ O Grupo Capitães da Areia foi fundado na cidade de São Paulo, em 1971, pelo Mestre Almir das Areias, conhecido atualmente como Mestre Anande das Areias.

¹⁴ O Grupo de Capoeira Cordão de Ouro foi fundado em 1967, na cidade de São Paulo, por Mestre Suassuna (Reinaldo Ramos Suassuna) e Mestre Brasília (Antônio Cardoso Andrade).

¹⁵ Joel de Souza Menezes, Mestre Joel, nasceu em 28/02/1944, em Santo Amaro da Purificação, foi criado em Feira de Santana e veio a falecer na cidade de Salvador, em 3/06/2020, vítima da pandemia de Covid-19. Foi discípulo de Mestre Bimba, formado por ele em 1972 e fez parte de uma importante geração de capoeiristas baianos que chegaram em São Paulo na década de 1960.

RK: Quem o senhor considera ser responsável por isso, mestre?

MP: Primeiro, grupo Senzala¹⁶, anos 60, se não me engano ou 62, uma coisa dessa. Era um pessoal, em sua maioria moradores da Zona Sul do Rio de Janeiro... E que tiveram contato com o Mestre Bimba, depois criaram um grupo, misturaram movimentos de outras lutas, criando uma capoeira deles. Daí, *os caras* participaram de uns festivais e ganharam tudo... então virou um grupo de grande visibilidade. Assim que virou um modelo a ser seguido, sabe? Aqui em São Paulo chegou o Senzala, grupo Abada... Mas tinha o grupo Capitães da Areia e o grupo Cativoiro, que vieram antes, nos quais a tradição eram as escolas de capoeira, não era grupo, então já veio meio copiando do grupo Senzala. Não era comum você ver grupo de capoeira, como você vê hoje... E aí, essa coisa de grupo meio que padroniza a movimentação toda, então, você sendo Senzala, é...

RK: Mestre, desculpa, eu não entendi a diferenciação que o senhor faz entre grupo e escola. Qual seria a diferença?

MP: Eu vou explicar... vamos falar do Mestre Canjiquinha, porque ele deixou muitos alunos, em vários lugares. O trabalho do Mestre Brasília¹⁷, que é aluno do Canjiquinha, não é, por exemplo, o nome do grupo de seu mestre... É... eu esqueci o nome da academia do mestre Canjiquinha, porque ele não seguiu o mesmo nome, ele [o Mestre Brasília] colocou São Bento Grande.

¹⁶ O Grupo Senzala de Capoeira foi fundado na cidade do Rio de Janeiro em 1963 por alguns capoeiristas que treinavam com os irmãos Rafael e Paulo Flores Viana. Atualmente possui núcleos em diversas cidades do Brasil e de outros países.

¹⁷ Antônio Cardoso Andrade, Mestre Brasília, nascido em 29/05/1942 em Alagoinhas/BA, é discípulo de Mestre Canjiquinha. Foi um dos pioneiros da capoeira de São Paulo, tendo fundado o grupo Cordão de Ouro, juntamente com Mestre Suassuna. Posteriormente criou a Associação de Capoeira São Bento Grande e atualmente é a liderança do Grupo Ginga Brasília.

Mestre Paulo Limão¹⁸ foi aluno do Mestre Caiçara, o seu grupo era São Jorge dos Irmãos Unidos do Mestre Caiçara. Já o do Paulo Limão era Quilombo dos Palmares. Então, não formava um grupo, era uma academia de capoeira, escola de capoeira. O grupo Senzala ele vem com... eu não sei quantos mestres... Eu sei que depois chega o Baiano Anzol¹⁹, Mestre Gato²⁰, Rafael [Flores]²¹... junta uma galera e eles começam a criar um estilo de capoeira. Com uma ginga já estilizada, movimento já treinado, mais como arte marcial... Então, na minha perspectiva, isso se desconecta totalmente com a capoeira baiana, com a capoeira preta, a verdade é essa, porque fica uma capoeira no estilo meio, assim, de luta oriental, meio de luta de ringue, capoeira cheia de movimento todo técnico. Na época, foi um sucesso, porque todo mundo queria... e achou que isso era bonito, era eficiente, era o que a televisão ensinava...

Então, Renatinha... quanto a esse processo do grupo Senzala, a gente começa a ver que eles não tiveram um convívio com nenhum mestre preto, né? Uma mulher preta, nem nada, sabe... não aprenderam embaixo de um pé de árvore ou no quintal.

Então, a minha busca, como te falei no início, hoje, está muito [na questão de uma] transmissão preta da capoeira. Então, eu acho que Mestre João Grande, o Mestre Gato era um cara que também tinha isso muito evidente, porque, assim, Renatinha, você pensa: essa galera aprendeu diretamente com o mestre, sentado no banco, ouvindo, vendo e quando eles

¹⁸ Paulo dos Santos, Mestre Limão, nasceu em 18/07/1945 em Santo Amaro da Purificação e foi discípulo de Mestre Caiçara. Migrou para a cidade de São Paulo em 1966 na ocasião da gravação do disco do Mestre Caiçara e em 1970 fundou na zona sul da cidade de São Paulo a Associação de Capoeira Angola Quilombo dos Palmares.

¹⁹ Augusto José Fascio Lopes, Mestre Baiano Anzol, tem Mestre Bimba como principal referência em sua formação e integrou o Grupo Senzala a partir de 1968.

²⁰ Fernando Campelo Cavalcanti de Albuquerque, Mestre Gato, nasceu em 14/06/47, em Recife, e, em 1952, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde começou a praticar capoeira, em 1963, com os irmãos Rafael e Paulo Flores Viana, sendo um dos mestres que participou da fundação do Grupo Senzala.

²¹ Rafael Flores Viana, Mestre Rafael, nasceu em Vitória da Conquista em 1946 e veio a falecer em 2016. Foi um dos fundadores do Grupo Senzala de Capoeira na cidade do Rio de Janeiro.

vão para as academias, para dentro de Exército, como é que esses caras vão ensinar capoeira? Como é e o que eles têm que fazer, para ensinar capoeira? É um outro ambiente. Então, se você pegar Mestre Gato, por exemplo, tirar de Santo Amaro da Purificação, na década de 50, ele vai dar aula numa escola de dança, na década de 60, é uma outra dinâmica de aula.

Então, como esses mestres que não tiveram essa escola acadêmica, eles que criam essa metodologia. Então, assim, no meu ponto de vista, a gente está errando em algum lugar. É que as pessoas ficam copiando a movimentação. Eu acho que copiar faz parte do processo, mas, depois, tem que largar esse negócio de copiar, tem que ouvir o corpo da gente. Então, eu acho que Mestre João Grande é um grande exemplo disso.

Jogo de Dentro é um cara que tem uma movimentação própria, embora ele siga fielmente Mestre João Pequeno. Mestre Jogo de Dentro joga diferente do Mestre João Pequeno, já têm pessoas que querem jogar igual o Mestre João Pequeno. Então... eu valorizo muito o capoeirista que consegue ouvir essa capoeira interior, que é daí que geralmente vai nascer uma escola. O capoeira que tem isso, ele cria uma escola. Na verdade, surge naturalmente e as pessoas passam seguir ele. Mas o interessante que eu acho na metodologia dos antigos, é essa transmissão dos antigos. É que as pessoas eram muito diferentes uma das outras, tinha essa capoeira própria, assim como cantar, como tocar... Que a gente vê na música... que chama intérprete, né? A pessoa canta a mesma música, Elis Regina canta de um jeito, Maria Bethânia canta de outro... se outra pessoa gravar uma música que Elis Regina gravou, é difícil de ficar boa, porque é Elis Regina, né? Mas ela não compunha música, vinha de outro compositor, então ela interpretava. Então, essa interpretação do movimento na roda de capoeira, Renatinha, dos mestres, é o que eu fico hoje batendo na minha cabeça. Essa transmissão... não tem influência chinesa, por exemplo. Sabe... a capoeira teve muita influência da ginástica, da educação física, hoje tem da

yoga, hoje tem do Tai Chi Chuan. Mas e a capoeira preta? Entendeu? Então, assim, é... eu sou super a favor de fazer os exercícios de flexibilidade, de alongamento..., mas eu acredito que para... eu gostaria que todo mundo fizesse isso em casa para a gente, no nosso espaço, não precisar fazer nada além de capoeira, porque eu acho que na capoeira tem tudo. Então, Renatinha, é...

RK: Mestre, deixa eu aproveitar para te perguntar uma coisa, sobre essa ideia de que na capoeira tem tudo... Na biografia do Mestre João Grande me chama muita atenção o fato dele ter trabalhado muito com dança, dele ter trabalhado em Balé Folclórico, dele ter trabalhado com Emilia Biancardi... Inclusive ele se refere a ela como “minha professora de dança”, acho tão bonito isso, porque dá para ver um respeito muito grande dela para com ele e dele para com ela. Também na biografia do Mestre João Grande, a gente vê, aí, relatos de uma influência do Mestre Cobrinha Verde, que me parece ser um cara que era muito mandingueiro. O senhor acha que essas duas influências, tanto do Cobrinha, como da Emília, do Balé Folclórico, e aí no Balé Folclórico vem junto o Samba de Roda, o Maculelê, essa coisa do espetáculo... Isso influenciou na capoeira que o Mestre João Grande jogava? E conseqüentemente na capoeira que ele ensina?

MP: Óh, Renatinha! Eu acho que sim... Oh, entenda bem: O Mestre Cobrinha Verde foi o segundo mestre do Mestre João Grande, né? Na verdade, muitas coisas que mestre João Grande faz na capoeira vem do Cobrinha Verde, ele fala. Quando ele vai pro grupo da professora Emília, na capoeira ele já era *bamba*. Agora, o que o grupo folclórico deu pro mestre é uma outra visão, além da que ele tinha da capoeira, que foi uma organização de um trabalho de teatro, tinha dança... mas o mestre também era uma referência para os bailarinos da época. Eu não sei qual foi a geração que foi com o mestre, mas o Mestre Moa me falou... ele viajou com

Flecha, Zebrinha²², aquele Ogan Vadinho Boca de Ferramenta²³, Negão Doní²⁴, *só os monstros*, Renatinha. Então, eram muitas lideranças juntas e muito talento. Então, Vadinho Boca de Ferramenta, Edinho Carrapato, assim como os Ogãs mais feras que estiveram como o Vadinho Boca de Ferramenta, o Negão Doní, o fundador das Filhas de Gandhi... esses caras cantando candomblé são compadre do Mestre João Grande, Moa do Katendê como menino perto deles... Nessa viagem, só vai as feras. Então eram muitos, muitas pessoas... são muitas lideranças e muitos destaques, cada um na sua área era muito bom. Então Mestre João Grande já era uma referência na capoeira, para aquela época, então já era meio que um coreógrafo, ele já preparava os capoeiristas também para o palco... Então, assim, eu acho que isso o influencia, porque ele fala muito da dança, ele gosta muito do Maculelê, ele gostava muito de fazer show. O mestre fica feliz se você bota ele num palco.

RK: Ele fica mesmo, mestre!

MP: Então, essa coisa de mostrar a capoeira, ele sempre gostou muito. E eu acho, assim, Renatinha, que o Mestre João Grande tem uma espiritualidade tão grande que... quando ele fala, pode ter gente que acha que o mestre está maluco, mas ele tem uma conexão interior que, assim, as coisas que ele valoriza na vida... a relação que ele tem com a natureza, a relação que ele tem com ancestralidade, com os mais velhos, a humildade que ele tem para aprender com qualquer um. Se você chega lá com uma planta e fala para ele “mestre essa planta é boa para tal coisa” ele vai sentar com você e conversar por horas, te fazendo pergunta sobre a planta, para

²² José Carlos Arandiba, Zebrinha, nasceu em 10/11/1954. Dançarino, coreógrafo, diretor e professor. Atualmente é diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia e coreógrafo da Cia. dos Comuns e do Bando de Teatro Olodum.

²³ Euvaldo Freitas dos Santos, Vadinho Boca de Ferramenta, natural de Salvador, foi um importante alagbê do terreiro do Gantois.

²⁴ Gilberto Nonato Sacramento, Negão Doní, foi um dos mestres que contribuiu com o Grupo Viva Bahia através de seus conhecimentos sobre candomblé.

aprender e depois de um tempo ele volta “ó tô usando aqui, tô me sentindo bem...” Então... a humildade dele de ser um homem grande mesmo, mas também é aprender com os mais novos. Isso mostra que o mestre está muito aberto. Muito, muito sensível. Muito atento a todos os sinais. É isso que ele fala na capoeira.

Mas, então, Renatinha, sobre essa entrega do mestre para as coisas, para a vida e tendo a capoeira como a bússola... Eu vejo que Mestre João Grande se entregou para vida e tem a capoeira como a bússola dele, o farol dele é a capoeira... Então, assim, eu estou falando muito em transmissão, sabe, Renatinha? Porque eu tenho sentido com tudo isso que está acontecendo... Como esse racismo cada vez mais evidente aí... Eu, por exemplo, que tenho a pele branca, mas eu carreguei traumas da minha infância para minha adolescência, por ter morado num lugar com bastante gente preta e ser abordado pela polícia uma vez, inclusive que eu era o único branco e que o policial pôs a arma dentro da minha boca. E aí pegou os outros amigos meus, e *porra os caras*... A gente estava indo para capoeira, eu tinha 12 anos, Betão tinha 13, Marquinho e Djavan devia ter 11 a 10 anos... Então, eu vi e fiquei tão traumatizado com aquilo, quando via um carro de polícia, Renatinha, por anos... não vou mentir para você... por anos, eu via um carro de polícia, eu já me tremia todo. Então é... eu nem sei porque eu comecei a falar disso [risos].

RK: O senhor estava falando da transmissão mestre, a sua preocupação com a transmissão...

MP: Ah sim! Pensando nesses racismos que a gente está vendo aí... então, eu tenho esse caso meu desse trauma que eu tive, imagino que tenha é... isso é muito mais constante para vários desses mestres da capoeira, vamos dizer, Moa, por ser preto... Quantos traumas esses mestres de capoeira não carregaram e o Mestre João Grande, por exemplo, ele é o cara. Tanto ele quanto o Mestre João Pequeno, a vida deles foi muito

sofrida. Então, quando o Mestre João Grande, ele entende a capoeira, ele sente que a capoeira é uma missão para ele, o Mestre João Pequeno também, eles entendem essa missão de levar adiante a capoeira e com muita noção do que eles têm feito com a vida das outras pessoas, no sentido de... aquele movimento, aquele compromisso de duas horas por semana lá... Estar perto do mestre, Renatinha, é essa visão e a responsabilidade de saber que aquela pessoa vai até lá, do outro lado, para ter duas horas da semana com o mestre... é muito forte. E o mestre ter esse compromisso com aquilo, fazer aquilo numa entrega tão grande, é o que faz a gente entender a grandeza da capoeira, o que é que a capoeira pode fazer pela gente, como ela empodera mesmo, como ela tira a pessoa dum lugar que não teria visibilidade nenhuma. Não teria nenhum olhar especial pro Mestre João Grande se ele tivesse, talvez, hoje na Bahia. É aí que a capoeira empodera o mestre. Dessa maneira, ele assume essa responsabilidade de entender que tem pessoas que estão vindo de muito longe, mas essa entrega é muito difícil, essa entrega, o dia todo, ele se prepara para isso todos os dias...

RK: Até porque é muita energia que vai na capoeira né, mestre? As pessoas chegam com muitas carências ...

MP: Então, Rê! É... eu estou falando tudo isso para você nem sei se era esse o seu interesse...

RK: Está ótima a conversa, muito bom poder te ouvir... Então, mestre... O senhor treinou com o Mestre João Grande, no Miguel Santana, e tem se encontrado com ele bastante ultimamente. O que o senhor percebe que o mestre mudou? De lá para cá... Eu queria que o senhor me falasse essas duas coisas: o que o senhor acha que o mestre mantém e que a gente pode dizer que é uma característica dele sempre? E o que você acha que ele tem mudado?

MP: Rê, eu penso assim ó: o mestre, essa mudança, na verdade, é processo de todos nós, a mudança dele não foi nada assim: o mestre simplesmente fazia assim, agora faz do outro jeito. Ele foi crescendo... O que é para mim muito evidente é que o mestre não permite mais certos movimentos na capoeira, por exemplo: cabeçada; uma chapa; é... qualquer coisa assim, que provoque um encostar na pessoa de maneira mais efetiva, o mestre não quer na capoeira, ele tirou. Ele acha que a capoeira está em um outro momento. Então é assim, é uma coisa que, ele jogando capoeira aqui no Brasil, ele fazia diferente, mas eu entendo... essas mudanças, como uma evolu... não vou dizer uma evolução, mas, assim, um caminho natural que o mundo está pedindo hoje. A capoeira vai se adaptando. O Mestre Pastinha já dizia que o João Grande e João Pequeno já faziam uma capoeira diferente da dele. Inclusive, eu já ouvi relatos que o Mestre João Pequeno... ele mesmo dizia que “a capoeira dele parecia acrobacia de circo”. Então, quer dizer que a capoeira do Mestre Pastinha já era diferente. Então, é natural que o mestre também vá mudando, mas eu não vejo assim uma diferença proposital, é uma coisa, assim, que aconteceu nos passar dos anos, né?

RK: Eu tenho uma dúvida que é assim: para mim, da minha passagem do Semente pro Angoleiro Sim Sinhô, foi muito marcante a questão da “negativa”. Como a “negativa baixa”, a coisa da perna pela frente e o role pela frente gera uma dinâmica de jogo que, no meu corpo, parece ser diferente dessa “negativa alta” e role para fora. Isso sempre foi uma característica do Mestre João Grande, mestre? Quando você treinou com ele, lá no Miguel Santana, ele já ensinava capoeira assim, com negativa alta e role para fora?

MP: Os movimentos, a negativa, o rolê dele... era esse aí mesmo que ele faz hoje. As bases da capoeira do Mestre João Grande já eram essas, o que ele faz, o que eu acho que ele muda, na verdade, assim... Ele constrói

a capoeira dele, Renatinha, de acordo com... Por exemplo, a roda, ele chega na roda de capoeira, ele te passa um movimento, vê uma pessoa de outro lugar ou até um aluno dele mesmo e... aquilo que ele te ensinou deu errado, vamos dizer que *o cara* te pegou naquele movimento... Pode saber que na próxima aula que você vier, tem uma defesa nova, “óh se você fizer assim, você vai fazer assim”. Então ele constrói muito em cima do que está acontecendo...

RK: Isso é genial!

MP: É. Eu acho muito legal isso, porque eu vi várias vezes isso acontecer. Assim, nessas viagens pela Europa, por exemplo, que é onde tem uma galera super desavisada, que é desavisada mesmo, que chega para te testar, é interessante que se o mestre falar uma coisa de noite, deu errado de dia, a tarde já tá diferente. Aqui em São Paulo aconteceu isso, na saída de jogo no evento do Mestre Pé de Chumbo²⁵. Na saída de jogo, o mestre mandava encostar a mão, né? Quando um encostou a mão e o outro puxou e deu a cabeçada, na mesma oficina, da tarde para frente, ele pediu para que não tocasse mais as mãos e, a partir daí, em todas as oficinas que ele tem feito, até hoje, ele não deixa mais tocar a mão na saída de jogo. Então, assim, se uma coisa não deu certo ou alguém desmanchou o movimento, ele adapta.

RK: Nossa, mestre, deixa eu só fazer uma observação, essa conversa com o senhor assim, foi muito reveladora para mim agora, tanto pela discussão acadêmica que estou tentando fazer, como no meu processo, como capoeirista, porque eu acho que explica a infinitude da capoeira que o Mestre Pastinha já apontava, que a capoeira é infinita, né? Porque a gente está sempre nesse processo de decifrá-la, né mestre?

²⁵ Gidalto Pereira Dias, Mestre Pé de Chumbo, nasceu em 08/12/1964, em Floresta Azul/BA. Iniciou a prática da capoeira em 1974, na cidade de Ibicarai, com os mestres Badega, Mita e Galego. Em meados da década de 1980, conhece Mestre João Pequeno, que passou a ser sua principal referência na Capoeira Angola e o formou mestre, em 1994.

MP: É isso! [risos] exatamente! Mas, Rê... Assim, óh, eu gosto muito de tudo na minha vida, de alguma maneira, é para compreender melhor a capoeira, para sentir melhor a capoeira. Então, mesmo nas vezes que eu me afastei da fonte da capoeira, em uma época, eu estava lendo muito Zen Budismo e, aí, eu sempre via, assim, que a capoeira tem muito do Zen Budismo, porque o povo africano tem essa ligação com a natureza, como o povo oriental também tem. Então, assim, eu pensando que dentro das artes marciais, a Yoga, Tai Chi, Kung Fu, todas essas artes que são orientais, elas têm uma meta principal, que é o equilíbrio interior da pessoa. Então, eu penso que a capoeira é a mesma coisa. Eu li um livro de um senhor, um espírito psicografado, que ele falava que “para cada povo Deus se apresentou de um jeito”, então para cada povo, todos os povos originários você vai encontrar um tipo de movimento, ou de dança, ou de saudação que ativa as glândulas, que ativa a parte sutil. Além das glândulas, a parte física, através das glândulas, vai atingir a parte mais sutil. A capoeira tem muito disso, então, assim, ela ativa uma parte nas pessoas. Ela ativa coisas dentro das pessoas que provocam uma interiorização, inclusive, quando você toma uma porrada na roda, você vai para casa, com a capoeira circulando dentro da gente. A gente que não sabe lê, porque a gente não está resiliente feito Mestre João Grande e Mestre João Pequeno... quando Mestre Pastinha fala “tomou um porrada na boca o dente caiu no chão, põe a mão na boca e engole”. Isso é resiliência pura! É firmeza! É força! É superar! É não perder o equilíbrio. Então, a mensagem da capoeira, para mim, dos grandes mestres da capoeira, é criar essa força interior, para que a gente consiga lidar com as coisas do dia a dia, que está muito evidente, para mim, nesse atual momento que a gente tá vivendo.

RK: Meu Deus!!!! Olha, mestre, se não fosse a capoeira...

MP: [risos] Já tem até uma música que fala isso “*se não fosse a capoeira*” o cara vai falando um monte de coisa assim: “*se não fosse a capoeira*”. É isso mesmo!

Então, aí, Renatinha, nesse atual momento que a gente está vivendo, tanta covardia, tanta violência, eu gostaria de ter mais condição e conhecimento, mas acredito que você, Mestre Janja e outras pessoas estão fazendo... como o próprio Mestre Roxinho²⁶... estão fazendo um trabalho que vai mostrar a importância disso tudo e o bacana, Renatinha, eu acho que a gente... eu acho que a comunidade negra já está fazendo isso, está acordada para isso, que é a referência dos mais velhos, é não jogar os mais velhos para fora sabe? Porque você vê aí, o próprio Covid está matando os velhos...

RK: Nossa! Isso é muito simbólico.

MP: [...] para mim, isso é plano sutil do mau, isso é para acabar com as bibliotecas aí que a gente tem. Então, é... a capoeira, além de tudo isso que ela faz, ela ainda tem essa importância de nossos mais velhos serem pedras mais que preciosas, quando nessa sociedade que a gente vive aqui da “*babilônia*”, da burguesia, do europeu, o velho não serve mais. O Trump e Bolsonaro querem acabar com os velhos, Renatinha, tem um plano muito sarcástico para acabar com os velhos e, na capoeira, eles são importante. Então, a capoeira tem muita mensagem.

RK: É! E, eu diria até, Mestre, que nós, que somos feministas, temos esse desafio de aprender a lidar com nossos velhos e eu digo isso até na relação com meu pai... Aprender com eles, exercitando a tolerância... Compreendendo que a formação dele se deu em outro tempo, e em um

²⁶ Edielson da Silva Miranda, Mestre Roxinho, nasceu em 1969, na Ilha de Vera Cruz-BA. Iniciou sua prática na capoeira na cidade de Salvador, em 1979, na Academia de Capoeira Angola 1º de Maio, com Mestre Virgílio da Fazenda Grande, que o reconheceu como mestre em 2002. No ano de 2006, Mestre Roxinho se mudou para a Austrália e estabeleceu a Escola de Capoeira Angola Mato Rasteiro (ECAMAR). Atualmente, Mestre Roxinho reside na Ilha de Vera Cruz onde desenvolve as atividades da EMACAR e do Projeto Bantu, projeto social do qual é fundador e principal liderança.

outro espaço, e que eles não vão se apropriar de um discurso e visão que faz todo o sentido para mim, para o mundo que eu quero e que considero justo... Que essa transformação somos nós mesmas, daqui para frente, no nosso dia a dia que vamos fazer... ao mesmo tempo, precisamos romper com os ciclos de violência e opressão, então, de fato, é um desafio que exige de nós bastante ginga.

Mestre, deixa eu aproveitar a interrupção e te fazer mais uma pergunta, voltando um pouquinho na questão dos aspectos de jogo. A impressão que eu tenho (e eu já tinha essa impressão quando eu olhava a capoeira do Angoleiro Sim Sinhô, antes de entrar no grupo) de que aquele era um jogo mais solto e por isso ele tinha... falando, assim, da qualidade de movimento... o que eu acho que é um jogo mais solto, é um jogo que transita mais para o nível médio e alto e que também tem mais dinâmicas de velocidade, isto é, de tempo: está lento, mas, depois, acelera e, depois, volta... Eu estou falando isso em relação a minha referência do Mestre Jogo de Dentro e do Mestre João Pequeno, que me parecem mais densos, por conta da relação com o chão, o nível baixo, logo se mantêm mais lentos, embora também possam variar de velocidade... O senhor acha que a gente pode caracterizar, por exemplo: a proposta do Mestre João Grande, que o Angoleiro Sim Sinhô se projeta como um jogo mais solto, em relação a escola do Mestre Jogo de Dentro, Mestre João Pequeno? Entendeu, Mestre?

MP: Ah, Renatinha! Entendi! Mas eu vou te responder assim, óh: na verdade, a capoeira do Angoleiro Sim Sinhô está em construção e bebendo dessas duas fontes, desses dois braços de rio, porque vem da mesma fonte, de Mestre Pastinha, mas são dois braços de rio. Aí, eu pensando e matutando aqui com meus botões, eu sempre lembro de todos os mestres com que eu tive contato. Eu tenho uma ligação quando o Mestre João Grande diz assim “outros mestres me deram de boca”. Então, teve outros mestres que deram de boca também. Então, Renatinha, eu penso que

Mestre Gato, por exemplo, ele me deu, em palavras, coisas que eu estou construindo agora, o próprio Mestre Moa me deu coisas que estão fazendo sentido para mim agora. Então, quando o Mestre Gerson, Mestre Gato falavam passar pelos três Berimbaus, é passar pelas três alturas. Então, o primeiro momento de jogo, se a gente partir do [entendimento] de tradição que deveria ser uma ladainha, louvação e corrido para cada jogo... então, você vai, esse jogo passa por três andamentos. O primeiro andamento é este que Mestre Jogo de Dentro faz: sai lento, vai desenrolando, naturalmente, a capoeira. Vai para um segundo andamento, ela já sai da ladainha subindo, nesse segundo andamento, ela vai passar mais um período que é esse momento que a capoeira está entre o chão. O próprio Mestre Jogo de Dentro sobe, ele está entre o chão e uma altura média, né? Para, num terceiro momento, ela estar toda no alto e voltando pro chão, fazendo o caminho contrário. Então, do alto, ela volta pro chão, a capoeira sempre vai para o chão. Então, assim, ela sai do chão, é quando o Mestre João Grande fala, aquela poesia do Mestre João Grande, que é perfeita, Renatinha... Então, na nossa capoeira, a construção dessa capoeira está na gente entender os três andamentos da capoeira. Então, ela, em determinado momento, tem que ser fechada, como é a capoeira do Mestre João Pequeno, do Mestre Jogo de Dentro, para num segundo momento ir subindo para uma capoeira do Mestre João Grande, porque toda capoeira começa no chão e depois sobe, mas ela sempre tem que descer de novo. Então, quero dizer que, se eu estou jogando capoeira com você... a gente começou esse primeiro momento (onde as rodas antigas os jogos eram longos, né? não era jogo de dois minutos, um minuto, como a gente vê, por exemplo, na capoeira contemporânea, *o cara* dá três pernadas: entra outro... três pernadas: entra outro, a Capoeira Angola não) na Capoeira Angola, *o cara* ouve a ladainha, está ali se preparando, ele começa lentamente. Se são dois capoeiristas que não se conhecem, o

primeiro andamento está para isso, para observar, para sentir, para entrar no jogo, não está já dentro do jogo, para, no segundo momento, um já fazer uma provocação com outro. Aí já vou mudando meu pensamento, até o momento que a coisa vai ficando mais franca. É natural esse processo das três! Se a gente tiver o cuidado e der esse tempo para capoeira, para que a gente passe para cada jogo, dos três andamentos, passar pelos três berimbau, né? Passar pela “Angola”, “São Bento Pequeno” e “São Bento Grande”, a capoeira ela é crescente. Então, Renatinha, eu acredito que a capoeira do Angoleiro Sim Sinhô... a minha missão de agora para frente, já que a gente já tem um corpo de pessoas muito importantes (Peu, você, Chocolate [Contramestre Da Costa], Carlão em Floripa junto com a Mariposa e os meninos) ... a gente já tem, agora, condição de aprofundar isso. Então, esse andamento que você fala do Mestre João Grande de ser mais alto, também começa no chão a capoeira do mestre, ela não é tão baixa, quanto a capoeira do Mestre João Pequeno, mas... Então, Renatinha, a capoeira, ela tem que ser praticada nos três níveis, ela sai do chão, passa pelo médio e termina em pé.

RK: Sim! Mas mestre, deixa eu só te perguntar: Você acha que o pessoal do Mestre João Pequeno, que tem um discurso forte na ideia de “*Capoeira Angola é jogada no chão*”, o senhor acha que eles foram na contramão dessa ideia dos três níveis ou não? Ou eles também praticam os três níveis?

MP: Praticam os três níveis! A verdade é que tem uma galera que já pegou o Mestre João Pequeno mais antigo. A movimentação do Mestre João Pequeno, se você pegar aquela roda lá no Farol de Itapuã, o mestre era ativo, capoeira solta jogada na praia. O Mestre João Pequeno morreu velhinho, *cara*. A galera está vendo Mestre João Pequeno jogar com 70 anos para cá, mas não, ele fazia os três movimentos e o Mestre João Pequeno jogava no alto, mas é aquilo que eu te falei: ele sempre se defendia com a

negativa, vai para chão e rolê, né? Então, até o próprio pessoal da Regional fala que o Mestre Bimba dizia isso “na capoeira, mesmo em pé, a defesa é ir pro chão e rolar”. Então, o fundamento de capoeira é descer e rolar. Então ela sai do chão, ela sobe e depois ela volta. Quando o Mestre João Grande fala “eu sou fruta madura que cai do pé lentamente, na queda largo a semente para ser fruta novamente”, então é... a capoeira é esse ciclo, ela sai do chão lenta, sobe e, depois, desce de novo, para defender, e sobe de novo, desce e sobe de novo.

RK: O próprio Dança de Guerra, né mestre? Para mim, assim, naquele jogo do Mestre João Grande e Mestre João Pequeno no Dança de Guerra, isso que o senhor está falando fica muito evidente... e eu tenho vivido essa crise como pessoa que está aprendendo a ensinar capoeira, esse espaço entre a capoeira que você joga e a capoeira que você ensina tem uma formulação discursiva, porque quando você cria sua metodologia você acentua determinadas coisas. Eu tenho um pouco a impressão que o Mestre João Pequeno foi acentuando essa coisa de um jogo mais lento no seu ensinar da capoeira, e isso não necessariamente é da capoeira que ele jogava. E me parece, mestre... eu estava lá treinando com o Mestre Aranha, né, mestre? Isso foi muito interessante...

MP: Esse tem muito de João Pequeno, fiel aí.

RK: E ele inclusive comenta que havia estranhamentos de Mestre João Pequeno para com Mestre João Grande.

MP: Total! Os dois! É!!! O tempo todo se testando, se contradizendo, o tempo inteiro [risos].

RK: Então, me parece que até nesse movimento de se diferenciar do Mestre João Grande, de se diferenciar do outro, a gente vai aumentando uma característica. A própria Capoeira Angola fez isso de ir se afirmando e se diferenciando cada vez mais da Regional. A gente foi ficando mais Angoleiro, né? [risos] E, acho que João Pequeno, em alguma medida, para

se diferenciar também dos “novos mundos” da Capoeira Angola, foi ficando mais enraizado... O senhor acha que isso é correto?

MP: Eu acho, Renatinha, que no processo da capoeira, essa palavra que você usou... acentuação... a gente acentua o que a gente é, aparece muito. Então, eu acho que o Mestre João Pequeno, na verdade, sempre acreditou muito naquilo que ele aprendeu e dentro daquilo que ele aprendeu, ele sempre seguiu a mesma coisa. O Mestre João Pequeno... Como é que fala, Renatinha... a palavra é...? Isso eu tenho escutado muita gente falar, do que você fala com o que você faz né?

RK: Convergência?

MP: O mestre João Pequeno era perfeito nisso, quando ele canta assim: “*Devagar, devagarinho. Devagar pelo mesmo caminho*”. Não basta ser devagar, tem que fazer o mesmo caminho, entendeu?

Então, sei lá, isso é filosofia mesmo. Mas ele era isso, ele era devagar pelo mesmo caminho. Então, Renatinha, assim, o que o mestre para mim é... eu não sei se ele chega em um momento que ele vai ficando mais assim por conta do distanciamento com a Regional. Eu acredito que o Mestre João Pequeno era um cara que não ligava muito para isso não, ele simplesmente fazia o dele e acabou... Jogo [de Dentro] me conta muita coisa assim de... Eu ouço muita história de outros mestres falando dos mestres e isso para mim eu guardo muito, as coisas que eu não vivi pessoalmente e, por exemplo, eu ouço Mestre Lua de Bobó repetir a mesma história duas vezes, Jogo [de Dentro], os mais velhos, que eu já tive o convívio que falam, que contavam histórias, o próprio Mestre João Grande...

O Mestre João Grande e o Mestre João Pequeno, Renatinha, são duas coisas totalmente diferentes, eles tinham altas discussões... que eu tive o prazer de ouvir algumas, em eventos e lá na escola do mestre mesmo. Eles brigaram, discutiram feio por causa das negativas.

RK: Como foi isso mestre?

MP: Foi na Europa! O Mestre João Grande mostra o porquê de não fazer a negativa baixa, porque não dá para você fazer certos movimentos. Ele dá uma pisada, assim perto do seu pé, que você não vai para lugar nenhum, ele falou “se você fizer isso” (só que fez uma coisa que não acontece no jogo, é uma coisa isolada). Aí, o Mestre João Pequeno falava que o Mestre João Grande não fazia mais a negativa baixa, porque ele estava velho, então ele botou a negativa alta. E o Mestre João Grande diz que, na verdade, a negativa do Mestre Pastinha era alta. Aí começou a polêmica.

Bom, passou muitos anos... apareceu aquele vídeo do Mestre Pastinha jogando capoeira, aquele com a menininha, aí eu tive o prazer de assistir isso com o Mestre João Grande, Mestre João Grande falou “olha a negativa dele aí”. Olha a negativa dele aí! Agora... realmente o Mestre Pastinha faz a ginga igualzinha do Mestre João Pequeno, mas a negativa é igual do Mestre João Grande. Então, quando você vai pegar os vídeos dos mais antigos, Mestre João Grande fazia a negativa baixa também.

O Mestre João Grande fazia a negativa baixa, quando ele vai pro “aú de cabeça” ele sai de uma negativa. Ele fazia uma coisa que ele não permite hoje, aquele “martelo de chão”, assim, pode ver, jogando com o Mestre João Pequeno, que ele vira uma “tesoura”, mas ele traz o pé em cima. Hoje ele não permite esse movimento...

RK: Como é isso Mestre? Ele fazia e não ensinava a negativa baixa?

MP: Eu nunca vi ele ensinar, eu nunca vi ele ensinar essa negativa, mas no jogo eu já vi ele fazer, quando ele estava mais novo. É igual Jogo de Dentro, mestre Jogo de Dentro não ensina bênção né? Agora parece que está ensinando a chapa de frente alta...

Mas eu já vi ele fazer no jogo e na negativa alta também. Ele faz muita negativa alta no jogo, porque é natural a negativa alta: se você pôs a mão no chão, você tá na negativa. A baixa é que você tem que descer.

RK: É! Isso também eu queria comentar... Estava vendo uns jogos do Mestre Jogo Dentro atuais... Tem isso também o corpo vai mudando né mestre?

MP: Isso!

RK: E a negativa baixa é muito dura, né, mestre?

MP: Renatinha, é muito simbólico, quando Mestre João Grande diz que “a capoeira sai do chão” é muito doido, “sai do chão e cresce”. Então, repare que isso serve até para Capoeira Regional. Quando o Mestre João Grande fala “a capoeira é uma semente”, ele compara desde o sair do jogo, lá do pé do berimbau e ela vai crescendo. Então isso passa pelos os três andamentos, esse crescimento. E, você vai vendo que os mestres, quando vão ficando mais velhos, vão subindo o jogo, porque não dá mais para ir lá pro chão. Então, é muito profundo quando o Mestre João Grande fala isso, as palavras tem muito sentido. Essas palavras de que a capoeira sai do chão e vai subindo... então, quando chega uma idade os próprios mestres jogam mais no alto. É o ciclo né? De sair do chão, botar a semente, ela cresce, vira uma planta, da planta ela dá flor, vai dar o fruto e o fruto cai... quando cai se esborracha, cai semente ou morre, a outra semente nasce de novo... É a mesma coisa: a capoeira vai saindo, chega um momento que o jogo fica tão alto, vai começar a sair fora da realidade, para a capoeira vai sair outro jogo, vai começar tudo de novo, e também na vida do capoeirista, ele sai de baixo, aí ele vai subir até a hora que não desce mais [risos], ou que desce de vez. Então, o Mestre João Grande, por exemplo, quando joga hoje, não põe mais a mão no chão praticamente e Jogo de Dentro também está indo pelo mesmo caminho, porque a idade está chegando... E nós todos vamos chegar lá, com fé em Deus.

RK: Amém! Aweto! Nossa, mestre, quanta coisa! Que conversa bonita! Que conversa genial. Estou aqui em êxtase, porque faz muito tempo que essas perguntas estão na minha cabeça... Bom, por mim eu vou finalizando essa conversa e queria deixar esse momento pro senhor falar mais alguma coisa que o senhor acha que tem a ver com isso, que o senhor acha que é importante nessa discussão.

MP: Olha, Rê! [risos]

RK: Ah não, mestre, desculpa, desculpa te interromper, só mais uma coisa...

MP: Oh, Renatinha, pare com essa coisa de desculpa, poxa! [risos] A gente está conversando, a gente é parceiro, pô! [risos]

RK: Eu estou até emocionada! [risos]. Essa coisa ficou muito emblemática do jogo do Mestre João Grande, de dar pequenos saltinhos, de fazer aquela coisa de movimentar as mãos no chão, como uma coisa de um “feitiço”, mandiga como “feitiço” ... Que eu penso muito na relação com o candomblé, em um vínculo com essas africanidades mais religiosas de relação com a terra. De onde o senhor acha que vem isso? Porque essas firulas são uma diferença bem marcante na capoeira dos dois, não é mesmo?

MP: Primeiro, é isso que estou tentando dizer desde do começo, Rê. De onde vem essa inspiração do Mestre João Grande? Qual é essa fonte? Eu me lembro que o Mestre João Grande dava uma aula de capoeira, Renatinha, que não sei de onde ele tirou, mas eu mostrei pro Pitanga, Firmino Pitanga. Ele pediu uma cópia na hora. Era uma aula de ginga do mestre. Eu sei que tem pessoas que têm, é uma aula de ginga do mestre, que aquilo nunca mais, quem fez aquela aula nunca mais vai fazer outra, porque no outro dia era diferente; então, era o mestre dançando, movimento de capoeira dançando; então é isso, eu acho, Renatinha, que é uma permissão que ele se dá. Isso que estou te falando é uma

ancestralidade dele, é uma fonte que a gente não sabe de onde é. O Mestre João Grande é um missionário da capoeira mesmo, porque isso que ele absorve da natureza, que ele fala que é da natureza, quando ele fala assim “Jesus Cristo quem me deu, Oxalá quem me deu, Pai Ogum quem me deu”. Então ele se interioriza, ele busca essa capoeira no interior dele, dentro dele... E, outra coisa, ele se permite se movimentar, fazer. Só que ele faz muito bonito e aí muitas pessoas vão copiando isso. E aí, eu me lembro um ditado que meu avô falava “o que não parece com o dono é roubado” [risos]. Então você vai ver com uma galera que quer imitar... que você fala “olha isso não tem nada a ver com aquela pessoa”. Então, assim, é isso que estou dizendo, ouvir essa capoeira interior é o último estágio da capoeira, para mim. É quando a pessoa consegue ouvir a capoeira dela, né? Que a criança, no início, tem isso, a pessoa que está começando; eu me lembro quando estava treinando, Renatinha, eu fazia o movimento, a meia-lua de costas, que o Mestre Gato chamava “armada”. Eu sentia que quando eu punha o pé no chão, essa armada pedia que eu desse um aú. Então, aquilo ali que parecia, para alguns mestres, “não! isso vai ficar manjado no seu corpo” *o cara* desconstrói sua capoeira, dependendo do mestre e, na verdade, ele deveria deixar eu fazer aquilo, várias vezes, para depois que aquilo estivesse dentro de mim, eu pudesse criar outros recursos, inclusive, de fazer propositalmente, para a pessoa pensar que já conhece meu movimento. Entende a maluquice? [risos]

RK: Sim! Isso é fundamental!

MP: Então, Renatinha, essa movimentação do Mestre João Grande, eu percebo assim: como ele ouve essa voz interior dele, que hoje a ciência já explica que é essa coisa dessa teia que todo mundo tem com a natureza, com o mar, com as pessoas, com os animais, com as aves, que a física quântica fala disso... Que a gente está todo interligado, todo mundo. Então, quando o Mestre João Grande movimenta desse jeito, ele movimenta

energias mesmo, sabe? Ele faz uma coisa que o Dom Juan do Castanheda²⁷ falava... Ele fala que nos povos originários sempre surgiram danças de poder. Então, ele sistematiza uma dança que é *uma parada* que é para fortalecer o sistema imunológico, para dar força no corpo, para trabalhar também com as forças sutis. A capoeira, o candomblé têm muito isso, então, por exemplo, tem aquele passo, aquele samba de caboclo, que o caboclo bate a perna atrás e na frente. Aquilo ali tem um passo que o Dom Juan ensina que é aquilo ali mesmo, mas ele fala que aquilo acorda o espírito do corpo. Então, o Mestre João Grande, eu entendo, Renatinha, essa coisa que ele recebe da natureza que ele chama de “natureza de Jesus Cristo...” que ele fala que “recebe do mundo espiritual”. Então, quando ele faz aquela movimentação, aquela coisa dele, ele está criando ali um campo de força tão grande que as pessoas não conseguiram pegar o Mestre João Grande na roda de capoeira, porque ele antecipava ... E eu sei que tem simples movimentos que o Mestre João Grande me passou que ainda estou decifrando, por exemplo, “a volta do boi”, aquela saída da chamada, quando a pessoa dá uma joelhada, se você fizer certinho, ele faz o “currupio” e volta numa cabeçada, toda vez que ele fizer dá certo, Renatinha. Uma outra, o Mestre Lua de Bobó: quando dá um passo que a pessoa vem para frente dele, ele não faz mais isso, mas eu aprendi, você abaixa só o corpo, a pessoa passa por cima de você e você só sobe, a cabeçada vem certa. Então, são coisas da capoeira que não é a violência, mas é a observação, é estar dentro da capoeira com essa sensibilidade... respeitando essa coisa ancestral que vem do berimbau lá... que o Mestre João Grande, Renatinha, quando ele ouve o berimbau ele fala... Eu já ouvi várias vezes, eu perto dele. Eu fiquei muito com ele lá... as tardes... muitos

²⁷ Don Juan Matus é personagem de uma série de livros criada pelo escritor e antropólogo peruano Carlos Castaneda (1925–1998). De acordo com Castanheda, Don Juan foi um xamã indígena mexicano, nascido aproximadamente em 1891, e o próprio teria sido mestre de Castanheda.

dias... aí ele colocava o berimbau, por exemplo, Cobrinha Verde, ele falava “olha aí Garoa [Plínio], olha aí como berimbau ensina”. Então, eu ficava vendo que ele ficava viajando, sentado lá de olho fechado... na música. Então, tipo assim, ali estava, o berimbau está falando com ele profundamente, Renatinha. Isso, dentro do jogo, o mestre sempre teve, se o berimbau dobrar, ele sai no “currupio” de lá e vai no pé do berimbau, então essa ligação que antecipa o movimento da outra pessoa que o mestre, quando põe a mão no chão, ele cruza os quatros cantos da roda, ele olha pro céu, ele abre a mão... tudo ali tem sinceridade, tem verdade naquilo, sabe? Quando ele bota a mão no chão, ele liga mesmo. O chinês fala disto, o indígena fala disto: da força que cai do céu para terra e da terra que sai pro céu. Então, a água que bate no chão, o sol esquenta, ela sobe em forma de fumaça, está sempre acontecendo essa troca, sabe? E o Mestre João Grande, ele explica isso na capoeira, está em tudo isso, essa força está em tudo isso. Então, eu acho, assim, que, quando o mestre faz essa movimentação, é própria dele... e que outros mestres faziam diferente e que você vai ver isso dentro do candomblé, você vai ver isso dentro de um monte de lugar, assim: que às vezes aquela pessoa, Renatinha (eu vejo muito isso em Santo Amaro), aquela velhinha lá que você vê na feira, que toma cachaça, que todo mundo não dá nada, anda até maltrapilha, pô eu vi uma mulher dessa no candomblé lá em Santo Amaro, Renatinha, que caboclo a mulher tem!

Então a força que essas pessoas tem dentro dessa simplicidade, da onde vem? Então, para mim, a função agora, minha, como mestre de capoeira, é estar ligado nessa transmissão de como as pessoas... como é que a gente vai acessar essa coisa aí de dentro? Então, o mestre, eu queria deixar no final... é a gente entender que tem uma movimentação na capoeira, essa parte que a gente vê na capoeira, tem uma parte... ela pode começar conscientemente no movimento, de muito repetir essa

movimentação, de você permitir que você acesse a outra parte. O Mestre João Grande acessa total, tanto que ele cria um campo de força, um campo magnético dentro do jogo, que ele antecipa o seu movimento. Eu sei porque ele fez isso comigo lá. Quando ele fez a tesoura, ele já tinha mostrado que ia fazer, falando e ensinando isso no treino e ele fez uma tesoura no olhar, sem falar nada. Ele olhou para mim e fez um sinal com a cabeça que era para eu ir no aú, eu sabia que não era para eu ir no aú, sabia que ele ia dar cabeçada e eu fui do mesmo jeito, mas não fui porque era Mestre João Grande, porque foi sem pensar, foi uma indução, do jeito que ele foi, eu entrei. Então, assim, ele me hipnotizou! Esse hipnotismo passa por esse gestual, esse poder que a capoeira cria dentro do jogo. Os mandingueiros... Esses, Renatinha, que conseguem criar esse campo de força de uma maneira que a outra pessoa faz o que ele quer dentro do jogo e isso vem para o seu corpo, para o seu entendimento, para a sua espiritualidade e vai ser usada no dia a dia, se a gente tiver atento a esse axé que a capoeira traz. Então, o Mestre João Grande é a maior tradição disso, Mestre João Pequeno também, totalmente diferente um do outro, mas é uma pessoa na disciplina do dia a dia, do fazer a mesma coisa, ele conseguia ver que tinha diferença na mesma coisa. Então, assim, eu estou dizendo isso porque uma vez conversando com Kikushi²⁸, um japonês da macrobiótica, sabe quem é?

RK: Sim!

MP: A gente ia de sexta-feira lá à noite e ficava falando das nove às dez da noite. Eu fui umas quatro, cinco vezes, era a mesma coisa que ele falava. Um dia ele olhou para mim, eu era um dos poucos que não estava dormindo, os alunos dele mais velhos estavam tudo zzzzzz, aí ele falou

²⁸ Tomio Kikuchi nasceu na província de Tochigi, Japão em 12/02/1926 e veio a falecer na cidade de São Paulo, em 04/04/2019. Chegou ao Brasil em 1955 e, em 1972, naturalizou-se brasileiro. Foi mestre de Aikidô e uma importante referência da alimentação macrobiótica na América Latina.

assim para mim, especificamente, na mesa, ele olhou assim para mim e falou: “Você sabe porque eles estão dormindo?” Eu falei: “penso que eles estão cansados”. E ele falou: “Não! É porque não tem mais interesse em ouvir o que eu falo, porque eles dizem que é a mesma coisa”.

Mas ele falou, assim, para mim, ele sabia que eu era capoeirista e tem muitos capoeiristas que fizeram macrobiótica com ele e muitos *rastas*, ele falou assim: “Na capoeira, você não tem que repetir os mesmos movimentos? Não tem movimentos que você repete todos os dias?”. Eu falei: “tem!”. Ele disse: “Essa repetição faz a diferença. Você repetir, faz com que você evolua naquilo”.

Aí o Mestre João Pequeno uma vez... depois que eu já tinha ouvido isso do Kikushi... ouvi o Mestre João Pequeno dizendo a mesma coisa. Quando um cara disse: “mestre a gente só faz negativa? Desse jeito eu só estou ficando bom em negativa, a única coisa que melhora na minha vida é a negativa”. O mestre falou: “Então, já está melhorando, não é a mesma coisa. Se você está melhor que a de ontem...”.

Então, a ideia dos caras assim, a filosofia mesmo da parada, Renatinha, de um entendimento, tanto do Mestre João Grande quanto do Mestre João Pequeno, são, para a mim, complementares. Aquela mesma coisa da estrela antagonista que vem do Kikushi, ele disse uma vez: “são os antagonistas complementares. O homem e a mulher são antagonistas complementares”. Os antagonismos, quando eles se complementam, eles geram uma terceira coisa. Então, essa força que vem do céu, da terra, essa força centrífuga, centrípeta (não sei como é o nome), elas é que fazem os polos, elas estão nos polos, elas fazem a terra girar e tudo está nessa fluência dessas duas forças que geram a terceira força.

Então, por exemplo, a mãe terra, a semente é plantada na terra, essa força faz uma coisa que você pôs para baixo que a terra seja levada para cima, que é a planta, pois essa planta vai abrir e vai soltar semente que vai

vir para baixo de novo. Então está sempre assim! Então, o mandingueiro, ele acessa isso aí! Então, o Mestre João Grande, quando ele toca no chão, quando ele toca e aponta pro céu, esse gestual dele, ele está fazendo essa ligação o tempo todo e isso é o equilíbrio, Renatinha, da capoeira.

Ah, desculpa aí, viajei, mas é...

RK: Não mestre, não viajou não! Foi um conversa linda, estou aqui bastante emocionada e grata. Mestre, eu vou pegar essa nossa conversa, que com certeza colabora muito com o nosso trabalho, vamos transcrever e lhe enviar, para o senhor ver como ficou e dizer se podemos publicar. Se o senhor quiser fazer alguma adequação, podemos também.

Que beleza mestre! Gratidão! Sua benção! Estou aqui! Eu acho que esse processo tem um compromisso meu com a universidade, com a produção de conhecimento, mas tem, sobretudo, um compromisso meu com a capoeira... Um compromisso meu com o senhor... Acho, realmente, que sua preocupação sobre a transmissão é, também, a chave para a gente voltar para base... Mestre... muito obrigada! Se o senhor precisar de mim para qualquer coisa o senhor me chama, viu? Estou por aqui.

MP: Eu sei disso! O meu pai que te abençoe e de boa sorte para você aí, muita luz, muita paciência e pode chamar quando quiser.

RK: Aweto!

MP: Beijão, Rê!

RK: Outro mestre!



Carta de Renata para Mestra Janja

Águas de Menino, 01 de janeiro de 2021.



Mestra Janja,

Mal finda esse 2020 assombroso e eu já me sento aqui, na busca do diálogo contigo. Em tempos de tantas palavras e tão pouca escuta... Nossa, falei muito em 2020, gostaria de ter ouvido mais... Mas sinto e compreendo que, neste momento, as/os nossas/os querem nos ouvir. Portanto, me sinto convocada a falar, mas atendo somente quando sinto que tenho, de fato, algo a dizer... Pois não ignoro o poder do silêncio.

A senhora mesmo, neste ano que passou, me fez um convite importante: dividir uma mesa com a Mestra Paulinha (Profa. Dra. Paula Barreto)²⁹. Vixe! Que resposta, hein?! Precisei me preparar bastante para segurar o jogo e, como quase sempre, convoquei reforços, porque não sou de andar só. Chamei para essa *live*: meus pais, Dona Irene e Seu Ademir, a Tia Cidoca e até a prima Dedé. Comecei contanto uma história que gosto muito de contar e que até já contei aqui neste livro: a de que uma das primeiras imagens que tenho guardada na memória é de uma roda de capoeira organizada pelo Nzinga no Morro do Querosene (SP), que me absorveu totalmente e logo se diluiu, o que fez com que sobrasse, no meio da multidão, uma mulher negra segurando o berimbau na mão. É Dona Janja! Essa mulher era a senhora mesmo, até outro dia eu tinha guardado o cartãozinho que você me entregou com o número do seu bipe. Sim, somos do tempo do bipe.

Gosto de repetir essa história sempre que sou convocada a falar sobre minha trajetória na capoeira, como mulher preta, porque acho importante anunciar que a figura de uma “mais velha” esteve presente na construção do meu imaginário sobre Capoeira Angola. Não tenho dúvida de que essa

²⁹ Paula Cristina da Silva Barreto, Mestra Paulinha, nasceu em Vitória da Conquista/BA em 30/06/1963. Iniciou sua prática na capoeira em 1982, no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho e em 1995, juntamente com Mestra Janja e Mestre Poloca, com quem participou da fundação do Grupo Nzinga de Capoeira Angola. Além de mestra de Capoeira Angola, é Doutora em Sociologia, docente do Departamento de Sociologia, no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia - UFBA.

imagem me ajudou a chegar, depois de muitos anos e obstáculos, no berimbau, um símbolo forte de poder na capoeira, sem achar que aquele não era um lugar para mim.

Assim como gosto de contar essa história com a minha “mais velha”, gosto também de contar outra história, que faz parte das minhas narrativas de mulher preta na capoeira, só que com uma “mais nova”, minha irmã de sangue é fé, Patrícia Roxinha, do Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros³⁰. Apesar de irmãs, sempre praticamos capoeira em grupos diferentes, mas temos um marco em comum, a viagem em 1998 para Salvador, na qual tive a honra de conhecer o Forte Santo Antônio, Mestre João Pequeno e treinar no CECA. Roxinha estava comigo, ainda com seus 15 anos, nunca tinha viajado sem os pais e ainda não tinha atendido o chamado para a Capoeira Angola. Mas como estava sob minha responsabilidade, não tinha escolha, tinha que ir para o Forte comigo, e lá ficava sentadinha observando os treinos com Louvadeus, Zoinho, Aranha... E as rodas com a presença iluminada do Mestre – que Nzambi o tenha em bom lugar.

Foi só alguns anos depois, quando ela entrou na faculdade, que começou a praticar capoeira, primeiro uma rápida passagem pela Regional e, depois, para Capoeira Angola. A essa altura, eu já tinha alguma experiência nessa misteriosa arte, na qual nunca se findam os aprendizados. Tivemos – e temos até hoje – oportunidades de muitas e boas trocas. Patrícia, além de capoeira, é professora de Geografia e pedagoga. Ela também canta, compõe e toca violão muito bem. Rapidamente, se interessou fortemente pela musicalidade da capoeira e pela magia do berimbau. Um dia, reunidas na casa dos nossos pais, ela me

³⁰ O Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros foi fundado em 1983 por uma família vinda da Bahia, recém chegada à São Paulo: Mestre Baixinho, seus irmãos Guerreiro e Macete, e seu filho Marrom (hoje Mestre Marrom). A sede do grupo, que fica na própria casa da família de capoeiristas, está localizada no Jardim Saporito – Taboão da Serra/SP.

convida pra para bater um berimbau. Tinha um lá na casa. E eu indago: “Mas o berimbau não está armado, como vamos tocar?” Ela, sem pestanejar, diz que a gente precisaria armar, com certa ironia. Sem dificuldade, ela pegou o berimbau e o armou. Lembro que fiquei boquiaberta. Acho que menos com o fato de que ela armou o berimbau e mais como o fato de eu nunca ter me imaginado, ou pretendido, armar um berimbau. Sim, claro! Isso praticamente não era ensinado para as mulheres, ou então a ausência de mulheres fazendo isso já tinha gerado em mim a ideia de que aquilo não era possível para uma mulher. Balela! Aprendi, ali, com minha “mais nova”, que, sim, isso é totalmente possível. E mais do que possível, era algo necessário, para o meu próprio aprendizado na capoeira e, também, para adquirir autonomia.

Se trago essas memórias, Dinda³¹, se hoje consigo elaborar essas ideias, é por que tive a oportunidade de te ouvir. Na mesa em que participei com a Mestra Paulinha, também fiz questão de agradecer as minhas mais velhas, como ela e você, que foram na minha frente, com facão na mão, feito Nkosi³², abrindo o caminho.

Remexendo as minhas caixas de e-mail, acho uma mensagem que lhe escrevi logo depois que participei do primeiro Chamada de Mulher, escrita em 09 de março de 2010. Na mensagem, digo assim:

Tenho a impressão que no “Chamada de Mulher” participei de um importante momento da Capoeira Angola na cidade de São Paulo. Capoeira essa que se movimenta no nosso corpo com plasticidade e elegância e nos faz movimentar com criticidade e atitude.

Valeu maninhos,

Sou Angoleira Sim Sinhô, sou Nzínga sim senhora.

Beijo da Renatinha.

³¹ Mestra Janja foi madrinha de Renata em sua formatura de *treinel*.

³² Nkosi ou Roxi Mucumbe é um nkisi cultuado no Brasil no Candomblé Congo-Angola, como divindade relacionada a agricultura, guerra, ao ferro e às tecnologias.

p.s. Janja adorei jogar contigo!

Isso foi logo depois da defesa da minha tese de doutorado e um mês antes de eu me mudar para Goiânia. Um ano antes, havia participado, em Salvador, do “Menina quem foi sua mestra” e, ali, decidi que iria sempre arranjar um jeitinho para estar próxima de ti. Depois da experiência, vivida juntamente com o, à época, pequeno Zabelê, que você apelidou de Mestre Autonomia quando ele tinha uns 3 anos, tamanha era ousadia do erê, voltei ao Angoleiro Sim Sinhô bastante tocada. E ao compartilhar um pouco da experiência com Mestre Plínio, ele me sugeriu que escrevesse algo para nosso grupo. Daí, arranhei essas palavras:

São Paulo, 23 de novembro de 2009.

Aos angoleiros e angoleiras,

Do dia 19 ao dia 22 de novembro tive a oportunidade de participar do evento “Menina quem foi sua mestra”, em Salvador, organizado pelo grupo Nzinga.

O encontro, direcionando às mulheres, veio a calhar com o momento em que fui obrigada a pensar sobre a questão da violência contra a mulher e a capoeira.

De um ponto de vista feminista, a violência contra a mulher não deve ser tratada apenas como um caso particular (de marido e mulher que ninguém deve meter a colher). Esse é um ponto extremado de um problema social, historicamente construído e legitimado.

No entanto, acho que seria pertinente que esse entendimento não fosse apenas o de um olhar feminista, mas, sim, humanista, para de pronto romper barreiras ideológicas e partimos de um lugar comum a todos e caminhar para a compreensão de que essa é uma questão que afeta toda a sociedade, à medida que está intimamente atrelada à noção de direitos humanos e de democracia.

Mas e o que a capoeira tem a ver com isso?

Bem, parece evidente que a capoeira aglutina pessoas e nos constitui, de alguma forma, como uma comunidade. Na qual, para além de todas as diferenças de ordem cultural, étnica, de gênero, de classe ou crença... Temos

em comum o interesse pela capoeira. Causa essa que nosso mestre nos ensina a tratar como nobre.

A partir do momento em que encampamos essa causa e vestimos branco e azul, ingressamos na comunidade Angoleiro Sim Sinhô e partilhamos com Mestre Plínio o amor e o respeito pela capoeira angola. E, sem dúvida, essa é mesmo uma particularidade do nosso mestre: aglutinar pessoas em torno de si e da capoeira, sem prévio julgamento ou juízo de valor. O mestre não só aceita a todos como também nos faz sentir inseridos, queridos e importantes no grupo. Nessa comunidade dividimos o carinho pelo mestre e os aprendizados na arte da capoeiragem que, como já é sabido, são saberes para além do treino e da roda, já que (re)significa a nossa existência, à medida que nos liga com nós mesmos, com a ancestralidade e com o grupo. E, nós, angoleiros e angoleiras, ritualizamos esse feliz encontro toda quinta-feira, há 13 ano,s na rua Turiassú – o encontro da gente com a gente mesmo e da gente com a capoeira.

Nessa comunidade nasceu Rayan, João, Iúna, Raira, Antônio e cresce Zabelê, Fon... E todos nós que não entramos no grupo prontos e acabados, todos nós que estamos dispostos a aprender com Mestre Plínio, que nos ensina, sobretudo, a aprender a aprender.

Ora, se não vamos lutar diretamente pelos direitos humanos, temos que, no mínimo, assegurá-los e exercitá-los em nossa comunidade, em prol de nós mesmos e de uma transformação social que, de tão lenta e discreta, é possível que nem se veja, mas que sem dúvida se sente e que vai fazer a diferença em termos qualitativos.

Tomo a iniciativa de escrever essa carta por orientação de Mestre Plínio, para relatar a vivência no referido evento, no qual estive com Mestra Elma³³, do grupo Nzambi, Mestras Janja e Paulinha, Mestre Poloca³⁴, Contramestra Cristina³⁵ (discípula de M. Manoel), Sônia, do Coletivo de Angoleiras do Rio, e

³³ Elma Silva Weba, Mestra Elma, nasceu em Queimada/MA, em 24/09/1966. Começou a praticar Capoeira Angola em 1986, em São Luís do Maranhão, na Escola de Capoeira Angola Laborarte com Mestre Patinho, que a reconheceu como mestra em 2004. Em 1996, fundou o Grupo de Capoeira Angola nZambi, que atualmente possui núcleos nas cidades de Porto Alegre, Brasília e Florianópolis.

³⁴ Paulo Barreto, Mestre Poloca, foi integrante do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho de Mestre Moraes, em Salvador, desde sua fundação, onde recebeu o título de contramestre. Em 1995, juntamente com Mestra Janja e Mestra Paulinha, fundou o Grupo Nzinga de Capoeira Angola.

³⁵ Cristina Nascimento Dias dos Santos, Mestra Cristina, nasceu em 05/01/1965, no Rio de Janeiro. Começou a praticar capoeira em 1993, no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho-RJ, sendo discípula de Mestre Manuel, participou do Grupo de Capoeira Angola Ypiranga de Pastinha. Em 2010, fundou o grupo de Capoeira Angola Mocambo de Aruanda.

outras figuras. Nesse encontro, além de muita vadiação, tive a oportunidade de participar de discussões e oficinas que me fizeram pensar ainda mais no poder de transformação da capoeira.

Sabemos que muitas vezes os grupos de capoeira são, por excelência, um espaço onde o machismo atua de forma deliberada, seja em canções; conversas de bar; assédio sexual; representações de poder; piadinhas que colocam a mulher como objeto sexual; piadinhas para afirmação da masculinidade e, lamentavelmente, por meio da agressão física ou verbal.

Convido os angoleiros e angoleiras Sim Sinhô a essa reflexão como um primeiro passo de mudança de atitude.

Salve!

Renatinha Zabelê.

Na mensagem, vejo meu esforço de sensibilizar o grupo, mulheres e homens que olhavam o movimento de articulação de mulheres de forma desconfiada e, com muita resistência, e por que não dizer preconceito em relação ao feminismo.

Acho que à época eu mesma tinha certa dificuldade de me assumir feminista, não por preconceito ou qualquer discordância com o movimento político, mas por medo mesmo, por ter poucos elementos que me habilitariam para os debates que esses posicionamentos invariavelmente geram. Foi justamente o contato com você e a participação no “Chamada de Mulher” que foi me empoderando nesse sentido, à medida que meu olhar se aguça para as maneiras sutis e não tão sutis assim que o machismo age na capoeira, dificultando a permanência de mulheres, o acesso a posições de liderança, afetando no próprio aprendizado e autoestima e, muitas vezes, na forma de assédio moral e sexual. Como você mesma descreve:

[...] a baixa expectativa em torno da própria formação dessas no que diz respeito ao aprendizado da capoeira, denotando a permanente crença na sua

fragilidade e, conseqüentemente, na (de)limitação dos espaços a que estas estão autorizadas a atingir e transitar. Isto pode nos permitir a reafirmar a existência de uma dominante masculinidade, cujo padrão hegemônico estabelece condutas valorativas de práticas concretas e imaginárias de uma virilidade heroica, compulsória, independente de se pensá-la enquadrada ou não na dinâmica da ordem social e política da grande roda. (ARAÚJO, 2017, p. 6)

Algo que também colaborou nesse processo de conscientização, além das rasteiras que tomei, foi também a condição de mãe que pareceu acentuar o meu ser mulher... Por que até então, acho que minha preocupação era mais “ser tão boa quanto um homem”, já que os padrões de qualidade na capoeira facilmente são medidos a partir do corpo e realidade masculina. A maternidade dilatou a minha percepção para meu ser mulher... sem querer eleger o ventre e o parir como definidores do que é ser mulher, mas em atenção para como isso me impunha outros ritmos.

Inclusive, entre a gestação e os primeiros anos de Zabelê estive afastada da capoeira. Mentira! Esta é, por exemplo, uma armadilha que a estrutura sexista da capoeira facilmente nos faz cair: a maternidade como afastamento da capoeira, a não presença nos treinos e cotidiano do grupo como não pertencimento. Sim, talvez tenha estado afastada de um cotidiano de grupo de capoeira, mas a capoeira se manteve na minha vida, na minha casa, no meu corpo e no meu coração... E, também, como um dos temas de meus estudos acadêmicos.

Engravidei de Zabelê durante a realização do curso de mestrado e no meio da defesa pude sentir meus seios vazando leite, enquanto ele, folgadoamente, mamava no peito de uma colega que me acudiu. Quando o garoto estava mais ou menos com seis meses, fui convidada para participar da peça *Quando as Pernas fazem Miserê*, dirigida por Luiz Carlos Nem, com participação especial de Mestre Jogo de Dentro e direção musical de

Mestre Plínio. Foi nessa ocasião que retornei ao grupo de capoeira e conheci, com mais intimidade, Mestre Plínio, pessoa com quem tenho aprendido muito e que também tem me potencializado bastante; como você mesma diz, é um mestre do afeto esse seu compadre.

Bem, Mestre, assim que chego em Goiânia, nesse mesmo 2010 do Chamada de Mulher, chego “voando” na capoeira, com um tesão danado de jogar e de trabalhar pela capoeira, vislumbrando as possibilidades que a docência universitária me abriria no sentido de realização de projetos. Logo, encontro um monte de mulheres porretas, a fim de fazer as coisas acontecerem também, como discutir gênero na capoeira e criar mais espaços para as mulheres vadiarem, com liberdade e autonomia. Fizemos, então, o Ginga Menina e é claro que a senhora esteve conosco nessa empreitada. Você acompanhou um pouco da trajetória desse projeto, o qual chegamos a fazer três edições e produzir um bonito documentário... Em meio ao “Ginga Menina” e também ao “Dai-me Licença Aê”³⁶, evento também organizado a partir da universidade, mas mais ligado ao Angoleiro Sim Sinhô, foi nascendo a proposta do Águas de Menino.

Além da necessidade de criar meu filho na capoeira, de permanecer na capoeira e do reconhecimento como *treinel*, o Nzinga também foi uma grande inspiração para esse projeto, e ainda é. Sempre me chamou muito a atenção o protagonismo das crianças no Nzinga, desde a desenvoltura no jogo, a propriedade no canto, mas sobretudo a maneira respeitosa com que elas são tratadas como capoeiristas, e não como miniaturas de capoeiristas. Já tivemos a alegria de tê-la aqui no nosso fundo de quintal algumas vezes. As referências femininas são especialmente caras para nós. Em nossa parede, além da sua imagem, temos também a Mestre Elma,

³⁶ A primeira edição do evento “Dai-me Licença Aê!” aconteceu na cidade de Goiânia, entre os dias 7 à 10 de junho de 2012 e contou com a presença dos mestres Bigo, Gaguinho, Limãozinho, Moa do Katendê, Plínio, Goyano, Guaraná, Vermelho, Caçador e Leninho, dentre outros. A segunda edição aconteceu nos dias 20 e 21 de junho de 2014, tendo como convidados os mestres Plínio, Moa do Katendê, Limãozinho, Bigo, Guaraná e Goyano.

Mestra Paulinha, Mestra Gegê³⁷ Mestra Nani... está faltando uma da Mestra Jararaca³⁸, mas ainda não conseguimos uma boa.

A liderança que assumo no Águas de Menino, hoje como contramestra de capoeira, foi muito estimulada por você nos “Chamadas de Mulher”, primeiro espaço que comecei a ministrar oficinas fora do CCAASS. Foi também em uma das edições desse mesmo evento que você me chamou publicamente de contramestra, antes mesmo do Mestre Plínio. Claro que isso provocou em mim um certo desconforto, uma mistura de honra, medo da responsabilidade e preocupação de como administrar isso no meu próprio grupo, mas entendi o seu chamado para dar um passo à frente para ocupar um espaço de representatividade na capoeira e para te acompanhar na peleja contra o sexismo e o racismo.

Entre esse evento e o momento em que meu mestre também me apresentou como contramestra, no fatídico 2020, foram alguns anos. Nesse período, nunca me senti à vontade para me apresentar como contramestra, mas quem sou eu para discordar da Mestra Janja (risos). Na verdade, ainda não me apresento dessa maneira, prefiro dizer que sou Renatinha, do Angoleiro Sim Sinhô. Acho que esses títulos, de contramestra e de *treinel*, são mais um lugar de reconhecimento do que de afirmação, afinal continuo sendo uma “discípula que aprende”.

Exatamente agora, estou em crise com a minha identidade, na universidade sou Renata de Lima Silva, na carreira artística Renata Lima, na capoeira Renatinha Zabelê... bem, esse nome na capoeira pegou muito rápido, para me diferenciar de outra Renata. Mas, atualmente, a

³⁷ Maria Eugenia Poggi de Araújo, Mestra Gegê, nasceu em 28/11/1972, no Rio de Janeiro. Começou a praticar capoeira em 1993, com Mestre Gil Velho no Rio de Janeiro e, em 1995, inicia sua prática na Capoeira Angola nos EUA, com Mestre Cobra Mansa, integrando a Fundação internacional de Capoeira Angola - FICA. Atualmente, está vinculada ao grupo de Capoeira Angola Aluandê.

³⁸ Valdelice Santos de Jesus, Mestra Jararaca, nasceu em 04/08/1974, em Salvador/BA. Iniciou capoeira entre 1983 e 1984, na academia do Mestre João Pequeno. Frequentava a roda de Mestre João Pequeno com sua irmã, Ritinha, também mestra de Capoeira Angola. Tornou-se contramestra e recebeu o título de mestra pelo Mestre Curió (Grupo de Capoeira Angola Irmão Gêmeos), em 2008.

vinculação da minha identidade à maternidade causa algum incômodo e o Zabelê também nunca gostou disso. Antes, onde eu estava, Zabelê também estava. Agora, o rapaz já tem bigode e anda com suas próprias pernas... No Candomblé Angola, onde me confirmei makota (kota, ou dikota), minha djina é Kabilaewatala. Tenho sentido forte no meu coração a necessidade de ser uma só... até mudei meu nome na capa do livro, coloquei Renata Kabilaewatala, mas ainda quero consultar meu tata de nkisi para saber se esse é um bom caminho.

Bem, Janja, você já está há um certo tempo na minha vida e na minha trajetória de capoeira. Apareceu no meio da multidão lá nos idos do final dos anos 1990; participou da minha defesa de doutorado; abriu-me espaços no “Chamada de Mulher” e no próprio Nzinga, lugar que sou sempre recebida com carinho e alegria; chegou junto em participações especiais no Águas de Menino, no Ginga Menina, em bancas de minhas orientandas; foi minha madrinha quando recebi o título de *treinel* e é também minha comadre, pois afiliou, no Nzinga, minha filha do coração, Regina, que mesmo apesar da distância de algum núcleo do Nzinga, é *nzingueira* de todo coração. Além de tudo isso, nesse já findo 2020, me recebeu em Salvador, em sua casa e no PPGNEIM³⁹, para supervisionar meu pós-doutoramento. A ideia do projeto era que eu pudesse discutir a dramaturgia do corpo na Capoeira Angola da ótica do feminismo angoleiro.

Infelizmente, a situação da pandemia gerou muitas dificuldades de uma real aproximação do PPGNEIM e também do aprofundamento nos estudos sobre gênero e mulher, mas segui firme na escrita deste livro e, também, tive o prazer de trabalhar contigo na organização do livro “Mulheres que Gingam – Rescritas de Si, Memórias e Vivências na

³⁹ PPGNEIM - Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia.

Pequena e na Grande Roda” – processo esse em que o conceito de feminismo angoleiro me chega com mais vigor, no sentido de compreender a capoeira.

[...] como um campo de conhecimento inserido no contexto das epistemologias africanas no Brasil, dinamizada em seu caráter anticolonialista, antirracista e, mais recentemente, em seu caráter antissexista, entendendo mesmo em seu contexto o feminismo angoleiro como uma evidência de construção da equidade sócio-cognitiva e que posiciona a vida das mulheres negras num gingar que, como num jogo infinito, tem o propósito de nos manter em movimento, lutando-jogando [...]. (ARAÚJO, 2017, p. 12)

Embora a sistematização dessa práxis, como conceito, seja relativamente recente, é muito interessante pensar que, já na década de 80, você e suas companheiras forjavam essa ideia na prática, reivindicando espaços na capoeira (e fora dela) de expressão de si, desde seus corpos, posicionamentos políticos e até da sexualidade, em contextos, até então, majoritariamente masculinos e, ainda, buscando estratégias para o enfrentamento ao machismo e ao racismo. Tenho muito orgulho de ser herdeira do legado dessa geração.

É, Janja... Esse 2020, que já morreu, foi um ano muito esquisito mesmo, além da pandemia, do pesadelo do contexto político brasileiro, o contexto da capoeira esteve agitado. Começamos o ano amargando o feminicídio de duas capoeiristas, o de Cris Nagô em Campina Grande (PB) e o de Magó em Maringá (PR), o primeiro com um tiro em meio a uma roda de capoeira e o segundo por estrangulamento depois de um estupro. O sentimento era de dor, indignação, medo... felizmente, pude processar todos esses sentimentos no ato que ocorreu em São Paulo, no dia oito de fevereiro, chorando, mas, também, abraçando outras mulheres e jogando

capoeira, acreditando na força dela para nos fortalecer e fortalecer a nossa luta, que não é apenas por direitos e equidade, é pelo mínimo, é pela vida.

Depois disso, fui para Salvador e, logo depois da honrosa comemoração dos 25 anos do grupo Nzinga em São Paulo, estourou a pandemia por coronavírus e o mundo da capoeira agitou-se. Fomos convidadas a nos reinventar a pensar o lugar, o papel e a dinâmica da tradição frente a esse novo contexto. Assistimos, também, de forma mais pública e explícita, o movimento de mulheres na Capoeira Angola multiplicar-se, para não dizer cindir, pois acredito, de fato, que as rupturas fazem parte dos processos democráticos. Mas lamento muito que tanta energia que deveríamos gastar na luta antirracista e sexista tenha sido gasta em peijas entre nós, o que me parece que nos faz enfraquecer.

No meio de tudo isso, a imagem que mais me vinha a cabeça – acho que cheguei a comentar contigo – era um tanto quanto afro-futurista: nós duas embaixo de um pé de baobá, em 2040, eu com sua idade e você firme e forte aos 80 anos, conversando sobre as memórias, conflitos e, quiçá, as conquistas dessa década de 20, que aqui e agora promete ser dura. Essa ideia começou a povoar minha mente quando um grande parceiro de vida e que tem treinado capoeira comigo postou no grupo do Águas de Menino, no *whatsapp*, uma imagem com várias fotos de mestres compiladas. Mestre Pastinha, Waldemar, Caiçara, Canjiquinha, Bimba, Noronha, João Pequeno, João Grande... no exato momento que vi a imagem, uma ausência se anunciou... Quando as nossas mais velhas serão reconhecidas com a mesma importância que esses nobres senhores? Sim, pois apesar da senhora estar aí, toda *inteirona*, já passou dos 60 e já pode ser considerada uma mais velha, uma bamba – como dizemos no Candomblé Angola.

E por falar em Candomblé Angola, esse outro contexto que habito, e que significa a minha vida, também foi bastante influenciado por você, no

compromisso do Nzinga, com as tradições Bantu e a maneira que vocês orquestraram esse jogo entre capoeira e Candomblé Angola na aproximação com Tata Mutá Imê⁴⁰, da Casa dos Olhos de Tempo, de tradição Angolão Paketan. Ver os nkises sendo cantados na roda de capoeira do Nzinga foi algo que promoveu uma espécie de *religere*. Sim, pois eu já me entendia como uma “neguinha d’angola”, pelo fato de meus antepassados, tanto por parte de pai como parte de mãe, terem vindo para capital paulista do Vale do Paraíba, mais especificamente da Barra do Piraí, a família de meu pai, e de Aparecida, a família de minha mãe. Bem, o Vale do Paraíba, como sabemos, é uma região que teve uma grande concentração de negros e negras advindos da região congo-angola e que, na condição de escravidão, trabalharam nas lavouras de café. Essa região é também apontada por muitos pesquisadores como um expressivo reduto ou nascedouro de sonoridades afro-brasileiras, passando pelo samba, o Jongo e a Congada.

Pois bem, assim que soube desse marco histórico e legado cultural da região, quando comecei a estudar danças populares, ainda antes de entrar na faculdade e já bastante interessada em Capoeira Angola, despertou-me esse sentimento de ser uma “neguinha d’angola”. O diminutivo, “neguinha”, não é valor de importância e refere-se, única e exclusivamente, aos meus 1 metro e 57 centímetros de estatura.

Não sei se eu já te contei isso, Janja, mas, uma vez, estava em uma consulta com o Dito, um preto velho que minha saudosa vó trabalhava e ele me disse que eu não ia ser da mesma religião da “burra dele”, referindo-se a minha vó e à umbanda, que ela era mãe de santo e que eu seria de *candombré*. O candomblé ainda era algo bem distante, mas como já estava em um movimento de potencializar minha identidade negra,

⁴⁰ Jorge Barreto dos Santos, Tata Mutá Imê é um sacerdote de Candomblé Bantu da nação Angolão Paquetan em Salvador/BA.

acolhi a previsão ou orientação com atenção. E me embrenhando na dança afro e nas danças populares, de fato, fui, muito naturalmente me aproximando de candomblé. Entretanto, primeiramente, não o angola e, sim, o keto, por meio dos orixás, de suas danças e símbolos.

Mas é no trabalho do Nzinga que o Candomblé Angola e os nkises começam a se materializar para mim. Inclusive, cheguei a refletir sobre essa experiência com Tata Ngunzu'tala⁴¹, o sacerdote que me confirmou como makota:

Embora nos pareça que no processo de formação da capoeira angola tenha existido um diálogo, quer seja direto ou indireto, com o candomblé e a umbanda, não seria justo afirmar que toda organização 'grupo de capoeira' tem um vínculo direto com tais práticas religiosas. Não se trata disso, esse artigo pretende apenas lançar um olhar para capoeira, do ponto de vista das simbologias, partindo de uma epistemologia afro-brasileira. Trata-se então de um modo de compreender e não de definir a capoeira angola, encerrando-a em um único sentido. No entanto, é fato que existem alguns grupos atuantes no cenário contemporâneo da capoeira que em sua prática fazem questão de afirmar o vínculo com tais tradições, seja defumando o espaço antes da roda, seja exibindo imagens de entidades da umbanda ou orixás, seja em alguns preceitos, ou então, fazendo referência direta através do discurso. É o caso do Grupo Nzinga de Capoeira Angola, um grupo que enfatiza em sua prática ritualística, bem como em sua abordagem pedagógica, o vínculo da capoeira com o candomblé e a importância do mito para a construção da identidade da capoeira angola. O grupo Nzinga, cuja missão institucional é a de lutar contra o racismo e o sexismo, dentro e fora da capoeira, nasceu em São Paulo/SP, em 1995, voltado para a preservação dos valores e fundamentos da Capoeira Angola. Como outros grupos de capoeira angola o Nzinga tem como principal referência para sua prática a figura de Mestre Pastinha, um dos principais expoentes desse movimento cultural. [...] O Nzinga traz logo em seu nome, a importância do mito e das simbologias na constituição da identidade da

⁴¹ Francisco Aires Afonso Filho é Teólogo, Pedagogo, Pós-graduado em Direito Administrativo Disciplinar e Sacerdote do Candomblé Angola-Congo, onde recebeu o nome iniciático de Ngunz'tala e o título sacerdotal de Tata (Pai).

capoeira angola, para além dos fatos históricos, no entanto, sem desconsiderá-los. O nome Nzinga, que faz referência a rainha guerreira dos reinos de Ndongo e Matamba, do sudoeste da África no século XVII, é tomado aqui como um totem de afirmação do vínculo da capoeira com um passado africano, e mais do que isso, de reivindicação de um lugar para mulher na capoeira angola. Rosângela Costa Araújo, a Mestra Janja, que coordena o grupo juntamente com Mestre Poloca e Mestra Paulinha, foi iniciada na Capoeira Angola pelos mestres João Grande, Moraes e Cobra Mansa, e em 2003 fundou o Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e Tradições Educativas Bantu no Brasil, na cidade de São Paulo, a primeira organização de capoeira angola fundada por uma mulher. Além dos mestres de capoeira, o grupo Nzinga conta com a presença muito atuante e significativa de Tata Mutá Imê, sacerdote da casa de candomblé Angolão Paquetan. No contexto do Nzinga, Tata Mutá Imê exerce um papel interessante e muito representativo da concepção do grupo a respeito da relação candomblé e capoeira angola. A expressão ‘Tata’ refere-se ao título sacerdotal que quer dizer pai, isto é, o principal responsável de uma casa de candomblé. No Nzinga, Tata Mutá Imê é tratado como um dos mestres, sempre aparecendo nas ocasiões festivas ao lado de Janja, Paulinha e Poloca. Vale mencionar, que a exemplo do candomblé, em que todos devem respeito e reverência ao pai de santo, no Nzinga, o Tata aparece como um ‘pai’ dos próprios mestres. Tal relação de companheirismo e respeito é, em nossa análise, um emblema, da concepção da relação candomblé e capoeira angola, que funciona neste contexto como uma espécie de apadrinhamento. Pois no contexto geral, elementos do candomblé, como também da umbanda, são acionados na capoeira para se pedir ou garantir ordem e proteção. Ao entrar na casa sede do Grupo Nzinga em São Paulo, nos deparamos logo com a imagem ilustrada de um baobá, grande árvore africana tida como sagrada e símbolo de ancestralidade. A imagem que se destaca no meio do salão traz ainda instrumentos dos nkises afixados em seus galhos. (SILVA; NGUZ’TALA, 2012, p. 7-8)

Citações longas ficam bem estranhas em cartas, mas não pude evitar. Voltando à narrativa, avalio que, em minha trajetória, o meu ingresso e o início do processo de iniciação no candomblé foi demorado. Embora

acredite que tudo tenha seu tempo, digo que demorou porque, no caminho, algumas portas já haviam sido abertas para isso. Mas eu estava esperando o tempo certo... No entanto, como eu já tinha identificado que gostaria de me aproximar do Candomblé Angola, tive que esperar essa porta específica abrir-se. E isso se deu justamente em uma roda de capoeira, acredita?

Pois foi, Dinda. Sei que essa carta está ficando um capítulo de livro, mas vou contar só mais uma história e finalizo.

Assim que cheguei em Goiânia, em 2010, uma das primeiras coisas que fiz foi conhecer a capoeira do lugar, mandar lembranças para os velhos conhecidos de meu mestre e fazer amizade nesse contexto, o que costuma ser algo propício, pois existe um sentimento de comunidade entre os angoleiros e angoleiras que faz com que as pessoas sejam acolhidas, embora também possa haver disputas e rivalidades. E mesmo que não haja disputa e rivalidade explícita, é de praxe uma angoleira nova no pedaço ser testada. Já tinha passado por isso no CCAASS e estava experimentando isso em Goiânia, mas agora, na condição de uma pessoa de fora da cidade e sem a tutela de meu mestre, o desafio, sem dúvida, era maior. Embora me sentisse preparada, do ponto de vista do treinamento e educação da capoeira, pois cheguei em Goiânia vinda de uma dinâmica muito forte de envolvimento com o CCAASS, existia ali um cuidado em chegar “bem chegada”, para construir bons laços de relacionamento na cidade que viria a ser minha nova morada.

Um dia, estava indo para uma roda de rua, organizada pelo hoje Mestre Leninho⁴², da FICA⁴³. Esta é a conjunção de duas coisas que me

⁴² Helenio David da Silva Sá - Mestre Leninho, nasceu em 07 de abril de 1970, na Cidade de Goiás (GO), foi integrante do grupo de capoeira Só Angola, co-fundador do Grupo de Capoeira Meninos de Angola. Em 2000 criou o grupo Angolerê. Aproximou-se do trabalho de Mestre Cobra Mansa - Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA) em 2003 o grupo Angolerê, torna-se o núcleo FICA-GO. Atualmente Mestre Leninho coordena os trabalhos da FICA-DF e GO.

⁴³ FICA- Fundação Internacional de Capoeira Angola.

desafiam: roda de rua e a capoeira da FICA. Inclusive, sobre roda de rua, escrevi no mesmo artigo que citei anteriormente:

Um transeunte que se desloca despercebidamente por vias públicas e se depara com um despacho numa esquina, é provavelmente, acometido por uma sensação de surpresa que pode variar conforme sua familiaridade ou distanciamento com tal prática, os alguidares com oferendas dedicadas ao povo da rua pode causar estranhamento ou mesmo aversão. A encruzilhada pode sempre guardar uma surpresa, como também a roda de capoeira. A encruzilhada é um fluxo de entradas e saídas. Exatamente o movimento sugerido pela ginga e pelo jogo da capoeira de maneira geral – o de entrar e sair. [...] Ora, parece-me que o Senhor dos caminhos, independentemente de ser reconhecido como Exu, Pambu-Njila ou Legbara, vagando pelas ruas acabou por apadrinhar a capoeira. Pois não seria a capoeira, assim como o senhor das encruzilhadas, sedutora, ágil e malandra? (SILVA; NGUZ'TALA p. 4-5)

A meu ver, a roda de rua acentua todos os riscos que podem haver em uma roda de capoeira, é onde o inesperado pode ser esperado. E, veja você, sou uma mulher de Kabila, prefiro ter as coisas mais sob controle. Na rua, as coisas fogem mais facilmente de nossos domínios, mesmo que a roda tenha dono, um mestre ou mestra responsável, tudo pode acontecer. Claro que aqui estou superdimensionando, tudo pode acontecer e pode não acontecer nada também. Mas, sem dúvida, a rua exige mais despojamento ou mais coragem, não é à toa que rodas de ruas são, muitas vezes, consideradas violentas, como é o caso das famosas rodas de Caxias, no Rio de Janeiro, e da República, em São Paulo.

Inclusive, tive um importante aprendizado sobre roda de rua com você e com a Mestra Paulinha certa vez. Foi naquele Chamada de Mulher em Brasília. Depois de todas as atividades, houve uma roda aberta no pátio do Museu Nacional, não era exatamente rua, mas tinha o mesmo caráter público. A roda era uma atividade do Chamada, que acontecia em meio ao

Latinidades, um grande evento que celebra a imagem da mulher afro latino-americana e caribenha. Bom, eu já tinha notícias de que a capoeira de Brasília podia ser bem brava e que tinha muito desordeiro. De repente, começa chegar um monte de gente, uns fortões mal encarados, e eu já comecei a ficar aflita... então, *cola* um maluco, bem doidão, e começa um movimento de atrapalhar a roda.

Só pelo meu relato até aqui já dá pra perceber que minhas experiências com roda de rua não são muitas. Então, fiquei pensando em como iríamos contornar a situação do cara doidão sem causar grandes conflitos, já que ele estava bastante alterado e a energia da roda estava em alta também. Eis que Dona Janja sai do berimbau e começa a trocar ideia com o cara que estava querendo jogar. Dali a pouco você o colocou no meio da roda e ele deu umas pernadas e depois parou de encher o saco. Depois você me disse: *Se a gente vai fazer roda na rua, tem que saber conversar com o povo da rua.*

Pow! Eu, naquele momento, ainda estava tão presa aos ritos litúrgicos da roda de capoeira que não teria essa sagacidade, essa capacidade de negociar as formas e a rigidez dos códigos da Capoeira Angola, ancorada em uma cosmopercepção que nos ensina a jogar, a jogar com o momento e com os espaços. Enfim... é andando com os bons e com as boas que se fica melhor.

Mas, fechando esse parêntese, outro desafio que se colocou para mim, em minha ida para a referida roda na rua, era a característica de jogo que me parecia mais rápido, alto e bastante provocativo. Como gosto de jogar mais baixo e devagar e não gosto de ninguém batendo ou tocando em minha cara, estava indo para essa roda preparando meu espírito. Coloquei meu fio de conta de Oxóssi, pois ainda não me reconhecia na relação com nkisi, e, sim, com orixá, e fui para a roda com meu outro amuleto, meu filhote Zabelê, que tinha seis anos. A roda não apenas era na rua, mas em

uma grande encruzilhada da cidade, bem no centro, na frente do Grande Hotel, na Av. Goiás. Eu fui preparando o meu espírito, porque naquele dia, em especial, eu estava com medo. Esse medo não diz apenas respeito aos meus receios em relação a roda de rua e minha condição de recém-chegada, diz também sobre minha condição de mulher e da minha consciência das violências que nós somos mais suscetíveis.

Mas quando eu cheguei na roda, houve uma total virada de chave. Fui me aproximando do local e saiu, de dentro do Grande Hotel, um homem bonito, de meia idade, com um fio de conta azul turquesa, como o meu. Esse homem me abriu um sorriso acolhedor e me perguntou se eu era do santo. Eu disse que não era feita, mas que me cuidava com uma pessoa, então ele me contou que era Tata de Nikisi e que era o sacerdote de uma casa em Águas Lindas (GO). Fiquei tão feliz de encontrá-lo que aquilo mudou totalmente meu humor, pedi sua benção e rapidamente conversamos sobre a relação entre Capoeira Angola e Candomblé Angola. Naquela ocasião, ele estava treinando capoeira com o Mestre Leninho. Começamos ali uma relação que, mais tarde, se transformaria. Comecei a frequentar, muito esporadicamente, a Nzo Jimona dia Nzambi, até que um dia fui suspensa (apontada como makota) pelo caboclo, seu Zé Boiadeiro. No dia em que fui suspensa, estava olhando o candomblé e pensando: “como é pleno rezar dançando!” Eu finalizei essa frase e o caboclo estava em pé na minha frente me suspendendo.

Achei tão simbólico ser convidada para me iniciar no Candomblé Angola por um caboclo de um homem que conheci em uma roda de Capoeira Angola. Seu Pastinha, em seus escritos, tem algumas passagens que ele relacionava a Capoeira Angola ao Candomblé de Caboclo e, de fato, além das semelhanças que podemos ver na dança gingada dos caboclos, muitas músicas do cancionário dos caboclos estão na capoeira e os caboclos adoram capoeira!

Foi assim, mestra, que me tornei uma makota de caboclo, feita no nkisi Kabila, (que significa pastor, o caçador que ensinou a humanidade a criar os animais) e responsável pelo culto aos caboclos na Nzo Jimona dia Nzambi. Não é que o Dito Preto Velho Macumbeiro tinha razão? Tornei-me uma mulher de candomblé.

Todo ano, na festa de caboclo que é uma das maiores da casa, o Seu Zé Boiadeiro pede para que eu leve meu berimbau e toque para ele. Esse momento é tão forte para mim, sinto-me tão plena.

Minha relação com candomblé e capoeira são distintas, pois cheguei na capoeira cedo e estou nela há muitos anos, embora tenha muita coisa para aprender ainda em capoeira, devido a sua infinitude, esse é, para mim, é um lugar de pertencimento.

Eita, como eu sou faladeira! Trouxe essa história porque acredito e sinto a capoeira em sua relação com a ancestralidade africana, como potência que movimenta o corpo também em sua relação com a espiritualidade. Então, não poderia deixar de mencionar minha relação com o candomblé e com o caboclo. Aliás, aprendi com você a cantar assim na roda de capoeira: *“como é bonita a pisada do caboclo, como é bonita a pisada do caboclo, ele pisa na terra no rastro do outro, ele pisa na terra no rastro do outro”*.

E por falar em caboclo, Janja, como você já sabe, tenho aqui do meu lado um caboclo de Cristalândia-TO, meu mano velho, o Falcão, a quem eu sei que você tem muita estima. Porém, ele não gosta nem um pouco que eu diga que ele está velho. É... Isso é um pouco contraditório na capoeira, apesar de valorizarmos os nossos mais velhos e nossas mais velhas, a lógica de desempenho corporal de alto rendimento, que também nos assola, angoleiros e angoleiras, dificulta a aceitação da velhice... acho que esse é um tema que precisamos conversar mais. Por isso, propus ao Falcão para te chamar para essa conversa, escrevendo uma carta também.

No começo, ele não gostou, disse que não tinha nada a ver com o tema do livro. Mas será que as questões geracionais não têm nada a ver com a questão do corpo na capoeira? E, até mesmo, de suas dramaturgias? Tenho pra mim que tem, sim. Ou será que a capoeira de João Grande ou mesmo a de João Pequeno jovem e velho é mesma? Não apenas em termos de execução de movimento, mas também em suas perspectivas, de mundo e de jogo. Mestre Plínio mesmo comenta sobre isso na em nossa conversa.

Da mesma forma que escrevo essa carta para você, Mestra Janja, como um pretexto para falar um pouco sobre mulher, gênero, feminismo angoleiro e essas outras pautas que são caras ao Nzinga, como a questão da preservação, do cultivo e da divulgação da capoeira e das heranças culturais de origem africanas, como vocês divulgam na missão⁴⁴ do grupo, provoquei o Mestre Falcão para mais um jogo, o último desse livro, para conversar com você não apenas sobre a questão geracional, mas também para ele nos dizer, como um homem, do interior do Tocantins, sexagenário, que já viajou pelos cinco continentes, que tem visto essas voltas que o mundo está dando, quando o feminismo convida/provoca os homens a pensarem seus lugares de privilégio, a repensarem seus papéis diante do sexismo. E isso é outro aprendizado que tive com você. Você sempre foi muito categórica em dizer que essa luta não teria efeito se fosse só nossa e que, por isso, o Nzinga é um grupo feminista, mas não apenas reservado para mulheres, assim como o Chamada de Mulher.

Dinda, finalizo essa carta reiterando a imagem, talvez desejo, que daqui a 20 anos, eu aos 60 anos e você aos 80 anos, possamos sentar para uma boa prosa. Certamente, falaremos daquele 2020 em que o mundo quase parou, em que a capoeira se sacolejou toda, mas que conseguiu, mais uma vez, resistir e reinventar-se. Oxalá, falaremos com admiração dos

⁴⁴ A missão do Instituto Nzinga está publicada no site [nzinga.org.br](http://nzinga.org.br/pt-br/miss%C3%A3o). (Disponível em <http://nzinga.org.br/pt-br/miss%C3%A3o>. Acesso em: 13 set. 2021).

trabalhos de muitas mestras, mulheres e negras da nova geração da Capoeira Angola.

Que a espada de Nkosi esteja sempre erguida, lutando por nós e que a sabedoria de Kabila nos traga paz e fartura.

Renata Kabilaewatala



Referências

ARAÚJO, Rosângela Costa. Ginga: uma epistemologia feminista. *In: MUNDO DE MULHERES*, 13.; *FAZENDO GÊNERO*, 11., 2017, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2017.

SILVA, Renata de Lima; NGUZ'TALA, Tata. Capoeira angola: imaginário, corpo e mito. *Congresso internacional de pedagogia social*, São Paulo, n. 4, 2012. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/pdf/cips/n4v2/23.pdf>. Acesso em: 10 out. 2020.



Carta de Mestre Falcão para Mestra Janja

Ilha de Santa Catarina, 20 de janeiro de 2021

Querida Mestre Janja,

Ouso, humildemente, comprar esse jogo com a camarada Renatinha Kabilaewatala para me dirigir a você por meio desta singela carta, a fim de expor, por meio de um diálogo fraterno, algumas inquietações e um pedido de conselhos para os enormes desafios que temos pela frente em relação ao futuro das nossas capoeiragens. Além disso, gostaria de levantar algumas reflexões que possam orientar as nossas referências de direção e a construção de algumas sínteses necessárias para a finalização dessa roda que consistiu na construção deste livro. Por intermédio dele, pretendemos continuar nossa caminhada, oferecendo aos camaradas da grande roda da vida, algumas contribuições derivadas do nosso esforço intelectual.

Nossa Mestre Janja! Como as coisas mudaram nos últimos anos! Não é mesmo? Faz muito tempo que não escrevo uma carta. Lembro-me de que, em tempos idos, o quão era gratificante escrever uma carta a uma pessoa querida. Era, para mim, na maioria dos casos, um acontecimento envolvente, de pleno contentamento. Mas isso se tornou, para quase todo mundo, literalmente, coisa do passado.

Você deve se lembrar da primeira vez em que nos encontramos presencialmente. Foi por ocasião da nossa participação em uma mesa redonda realizada durante o I SENECA (Seminário Nacional de Estudos da Capoeira), ocorrido entre 07 e 09 de maio de 2004, na Estação Cultura, em Campinas-SP, cujo tema do evento foi: Capoeira: Diálogo entre seus diferentes saberes. Você lembra que aquele evento foi coordenado por uma mulher (a querida Martinha - Marta Lima Jardim - que atualmente não trabalha mais com a capoeira)?

Pois é, naquela mesa-redonda, juntamente com os mestres Cobrinha Mansa, que à época residia nos EUA, e Jerônimo, que vive na Austrália, sob a coordenação do pesquisador/capoeirista Giramundo (Osmar Coelho Filho), fizemos uma exposição sobre o tema: *A Capoeira no Exterior*. Em

seguida, ocorreu um caloroso debate com a participação de expressivo público de diversas regiões do Brasil. Naquela noite, tive a grata satisfação de, pela primeira vez, ouvir presencialmente suas sábias, contundentes e comprometidas palavras em prol de uma capoeira radicalmente democrática, livre e com justiça. À época, você estava terminando o seu doutorado na USP e eu tinha acabado de defender o meu na UFBA. Nos encontramos naquele espaço de diálogo, envolvendo diferentes saberes e, com muito entusiasmo, trocamos várias informações sistematizadas nos capítulos de nossas teses.

De lá para cá nos encontramos em algumas outras ocasiões, ora como avaliadores de trabalhos de capoeira que concorriam financiamento em editais públicos – uma ação impensável décadas atrás –, ora em eventos acadêmicos e de capoeira em algumas capitais brasileiras.

Um desses encontros me marcou pela singularidade da ocasião. Ele ocorreu dentro de uma aeronave da *Emirates Airlines*, no aeroporto de Dubai, nos Emirados Árabes, em dezembro de 2017, quando embarcamos juntos na mesma aeronave para retornar ao Brasil. Eu, vindo da Austrália, e você, do Japão. Com cara de sono, nos entreolhamos e trocamos algumas poucas palavras. Tal como eu, você não disse, mas certamente pensou e falamos para nós mesmos: “Coitado/a! Como você está detonado/a!”. Realmente, estávamos exauridos pelas longas horas de voos que havíamos realizado. Eu estava retornando de alguns eventos dos quais participei na Austrália, dentre eles, um Festival do Grupo Beribazu, coordenado por uma discípula e um discípulo meus que ministram aulas em Brisbane. Você me disse que estava retornando de uma jornada de Capoeira Angola com a participação de mais de cem capoeiristas no Japão. *Éh!* Australianos/as, japoneses/as... e tantos outros povos de distintas culturas. Pensei comigo... “Essa capoeira definitivamente ganhou o mundo”. Ela foi longe demais, pelo menos no que diz respeito a sua

aceitação por povos de distintas culturas e de territórios tão diversos. Ela já até foi reconhecida como patrimônio cultural imaterial da humanidade, mas, aí, já me vem na cabeça uma pergunta: Será que ela se constituirá definitivamente como atividade libertária e construtora de sujeitos engajados e comprometidos com a evolução individual e coletiva ou assumirá a configuração de uma mera mercadoria descartável, efêmera, tecnocrática, docilizada e espetacularizada, disponível para o consumo no próximo clube da esquina?

Mestra Janja, encontro-me aqui deitado em uma rede, em alguma sombra nesse atípico verão do litoral catarinense. Absorto em meus pensamentos, fitando o horizonte e matutando, pergunto a você: Será que, para além de conquistas de territórios e culturas tão distintas, a capoeira conquistou algo mais? Será que ela, agora, é uma atividade reconhecida por todos os setores da sociedade brasileira? Lembremos que não faz muito tempo que a capoeira era tratada como uma nódoa social pelas elites conservadoras desse país. Será que seus praticantes estão satisfeitos com o grau de inserção social que ela angariou nas últimas décadas? Será que os mestres e mestras brasileiros/as estão sendo beneficiados/as por esse expressivo movimento de expansão da capoeira pelo mundo?

Éh, Mestra Janja. Eu tenho muitas perguntas envolvendo a capoeira, que não consigo responder sem a parceria de pessoas como você, que a tem como um fértil campo de investigação e de análise para compreender os dilemas da sociedade brasileira. Por isso, compartilho com você essas inquietações. É tão somente para adquirir mais elementos para poder analisar o movimento dessa arte que tanto me fascina e com a qual eu tenho aprendido muito.

Eu fico me perguntando: Por que o meu grupo de capoeira só veio formar uma mestra após mais de quarenta anos de existência? Por que um grupo tão antigo, como o meu, com quase cinquenta anos de

existência, só formou duas mulheres mestras de capoeira, sendo que são mais de vinte mestres formados por esse mesmo grupo? Não é de hoje que questões como essas me incomodam. Seria um problema estrutural dos grupos de capoeira? Se a capoeira é propalada aos quatro cantos como uma atividade libertadora e crítica, por que a maioria dos grupos de capoeira não tem mulheres como líderes?

Mestra Janja! Ainda que possamos reconhecer a existência de argumentos e práticas engendradas por masculinidades tóxicas que naturalizam um lugar de subalternidade da mulher na sociedade brasileira e terminam desaguando em violências físicas, psicológicas e simbólicas em níveis micro e macro, não dá para aceitar isso, não é mesmo? Não podemos concordar com isso. Na real, temos que nos insurgir, individual e coletivamente, contra isso. Você já faz isso há muito tempo, mas eu percebo que esse tipo de conduta precisa se alastrar mais e contagiar a todos. Infelizmente, isso não acontece...

Veja o que disse esses dias o cantor Chico César, em uma rede social, em resposta a um internauta que o solicitou não abordar questões político-ideológicas em suas canções: *“Não me peça para silenciar, não me peça para morrer calado. [...] Não pense que a fúria da luta contra as opressões pode ser controlada. Eu sou parte dessa fúria. Não sou seu entretenimento, sou o fio da espada da história feito música no pescoço dos fascistas. E dos neutros. Não conte comigo para niná-lo. Não vim botar você para dormir, aqui estou para acordar os dormentes”*. Penso, como Chico Cesar, que não basta denunciar as diferentes formas de opressão e exploração e todas as suas consequências, temos que enfrentá-las com esclarecimento e luta. A denúncia é apenas o primeiro passo desse enfrentamento. O que você me diz sobre isso?

Querida Janja, decorridos quase 20 anos do nosso primeiro encontro, resolvi escrever essa missiva para você, especialmente para continuar a

nossa interlocução que tem sido tão frutífera para mim. Confesso que, frequentemente, sinto vontade de ouvi-la pessoalmente, mas isso tem ficado cada vez mais difícil nos últimos tempos, tendo em vista a pandemia do novo coronavírus que, aliada a uma política genocida, jogou o país no precipício e já dizimou a vida de tantos brasileiros e brasileiras, dentre eles/elas muitos/as capoeiristas. Por conta de políticas desastradas, o Brasil e os EUA se tornaram, em 2020, os maiores cemitérios do planeta. Esse vírus vem sinalizando a amplitude da desumanização que assola a nossa sociedade e alertando que precisamos fazer mudanças estruturais, individuais e coletivas, nos mais diversos âmbitos da nossa existência. Precisamos mudar nossas maneiras de comer, de trabalhar, de morar, de conviver. Isso não tem sido e não será fácil, pois sabemos que uma sociedade que não conseguiu acabar com as desigualdades sociais não vai conseguir controlar o coronavírus com uma vacina.

Ainda que não seja o mote principal desta carta, me atrevo, com indignação, a fazer algumas perguntas para deixar registrado mesmo e fazer a gente pensar. Sei que as respostas a elas não são fáceis e não podem ser respondidas sem uma criteriosa investigação. Sem a pretensão de individualizar a discussão, questiono: Quantas centenas de milhares de brasileiros e brasileiras precisam ir a óbito para que este governo de plantão, capitaneado por birutas tresloucados, seja responsabilizado pela necropolítica implantada desde que foi empossado? Sabemos que esse assunto é dramático e poderemos conversar sobre ele em outra ocasião, mas fica aqui registrada a minha indignação diante de tamanha tragédia humanitária.

Mestra Janja, esta carta tem uma dupla finalidade. O primeiro é retomar esse diálogo profícuo, ainda que descontínuo, para me atualizar com você a respeito de algumas questões que me são muito caras. A segunda tem a ver com a minha necessidade quase visceral de tomar pé

da realidade acerca de situações que envolvem as lutas de todas as categorias exploradas social e economicamente. Quero tomar ciência das estratégias mais avançadas de enfrentamento dessa realidade, especialmente no que diz respeito à discriminação social etária, ao machismo e ao racismo, pois acompanho a sua trajetória intelectual e sei que você se tornou uma pesquisadora engajada e altamente reconhecida pelos seus estudos abrangendo essas temáticas.

Antes de colocar algumas questões na mesa, quero te dizer que me considero um etarista, um machista e um racista em desconstrução. Cresci, convivi e fui formado sob o crivo de situações de muito preconceito. Tenho feito um esforço diuturno para deixar, não só de ser etarista, machista e/ou racista, mas de combater esses preconceitos que muito mal fazem para toda a sociedade. Sabemos que não nascemos etaristas, machistas, racistas etc. Essas construções são ideológicas. Tornamo-nos etaristas, machistas e racistas porque assimilamos e repetimos caminhos que já existem na nossa cultura. Nós aprendemos a ser assim. Se isso ocorre, então é possível reverter essa perspectiva! Não é mesmo, Mestre Janja?

Comecemos então pelo etarismo (discriminação social etária), o mais universal dos preconceitos, pois, diferentemente do racismo e do machismo, pode afetar todas as pessoas que chegam à velhice que, em graus variados, fragiliza as pessoas. No Brasil, não há um termo específico oficial para designar esse tipo de discriminação, mas são utilizados etarismo, idadismo, velhismo etc. Isso pouco importa. Eu gostaria de conversar com você acerca das situações que levam as pessoas a serem discriminadas apenas por terem uma idade avançada.

Sabe, Mestre Janja, temos mais ou menos a mesma idade. Já vivemos mais tempo do que poderemos viver, se considerarmos a expectativa de vida dos/das brasileiros/as. Certamente, já passamos por muitas situações

que nos deixaram muito alegres, mas também outras que nos deixaram bastante incomodados e até revoltados. Não é verdade? Mas deve ser muito triste envelhecer sem o discernimento do lugar e do tempo em que vivemos e o que precisa ser feito para a amenização dessa inescapável condição daqueles que se aventuram a prolongar a existência para além dos sessenta anos.

Sabemos que todas as pessoas envelhecem a não ser que encontrem uma barreira fatal pelo caminho. Entretanto, envelhecer de forma consciente não é para fracos. Como disse certa feita, o escritor e crítico-literário francês, Charles Augustin Sainte-Beuve (1804-1869): “[...] o envelhecimento ainda é o único meio encontrado para viver muito tempo”. Dizem alguns que a teimosia, a soberba e a rabugice são características dos velhos. Eu não concordo com isso e confesso que o mundo seria incrível se todos pudéssemos envelhecer sem essas “qualidades” comandando nossas atitudes. Se, do berço à sepultura, a gente aprende sempre, está mais do que provado que é possível aprender o contrário de tudo isso. Ando pensando muito nessas questões, mas preciso de mais elementos de análise para discernir melhor sobre essa fase da vida que começo a adentrar.

No mundo todo, as pessoas estão vivendo cada vez mais. Só para se ter uma ideia: na década de 1940, a expectativa de vida da população brasileira era de 41 anos. A despeito do aumento da desigualdade em todo o mundo, hoje, em decorrência de vários fatos, especialmente o avanço da ciência e o grau de conscientização da população, adquirimos uma espécie de segunda vida adulta. Por incrível que pareça, vivemos cerca de 35 anos a mais do que viviam as nossas bisavós. Daqui a menos de 30 anos teremos mais brasileiros velhos do que jovens. Esses prognósticos estão alterando, qualitativamente, o perfil demográfico das sociedades contemporâneas. A longevidade é exaltada, mas, contraditoriamente, a velhice é,

frequentemente, depreciada. Isso é tão verdade que muitos não aceitam a velhice como o curso natural da vida e a maioria das pessoas idosas no Brasil se sente discriminada pela idade. A mulher negra e pobre é a que mais sofre as consequências desse processo.

Uma outra questão que entra nesse jogo, atualmente, é que a dualidade entre juventude e velhice é muito relativa. A gente não sabe ao certo quando termina uma e começa a outra. Conheço muitos velhos jovens e alguns jovens que precisam rever seus conceitos em relação à velhice. E ainda por cima, a gente não se sente velho de uma hora para outra e há infinitas maneiras de envelhecer. Contudo, desculpe o modesto desabafo, não tem sido fácil encaixar um espírito de 25 anos em um corpo de 60 anos.

Para mim, envelhecer não significa não poder fazer coisas, muito pelo contrário, tenho descoberto que posso fazer tantas coisas que, para mim, era impossível quando era mais jovem. Não pela minha condição, mas pela forma com a qual eu encarava a juventude. Embora ninguém escape das armadilhas do tempo e das perdas inescapáveis impostas pela idade, tenho verificado uma ampliação na minha capacidade de discernimento e na flexibilização das minhas opiniões em relação a muitos assuntos sob os quais eu não tenho controle algum. Uma coisa é certa, cada vez mais, ligo menos para a opinião dos outros. Isso não quer dizer que eu não respeite avidamente o direito de todas as pessoas defenderem suas opiniões sobre qualquer assunto.

Mestra Janja, tento trazer essa discussão da discriminação por idade para o contexto da nossa capoeira e fico cada vez mais confuso com o que tenho visto, sentido e ouvido. Embora eu considere que os fenômenos sociais e humanos estejam interrelacionados e que a capoeira não está isenta dos efeitos de uma cultura colonialista, patriarcal, machista e racista, ou seja, de opressões estruturadas socialmente e, por vezes,

completamente imbricadas umas às outras, gostaria de confessar a você que, durante muito tempo, eu não pensei nessa questão. Mas, agora que a idade vai chegando, e muito rapidamente, me pego refletindo sobre a dor e a delícia de ficar mais velho. Fico reticente aos desdobramentos grotescos dessa situação em uma sociedade como a nossa que, além de ser muito desigual e injusta, é também altamente preconceituosa, iníqua e hipócrita.

Eu não sei se você concorda, mas tenho percebido a capoeira como uma prática corporal majoritariamente vinculada aos códigos e valores juvenis, com raras exceções. Se tomarmos como referência a roda de capoeira, parece-me que o elemento mais valorizado é o jogo em que o desempenho físico e a destreza se sobressaem.

Sabemos bem que a sutil e ilusória ditadura da juventude eterna atravessa, de forma significativa, o discurso e a expectativa de todas as gerações. Para simplificar, podemos dizer que, via de regra, a criança quer ser jovem, o adulto quer ser jovem e o idoso também quer ser jovem. Sem querer aqui defender e impor a aplicação de normas de conduta, questiono radicalmente, o exagero em se colocar todas as fases da vida gravitando em torno da juventude. Concordo com o que disse a escritora e influenciadora digital, Cris Guerra: “O que envelhece mesmo é essa obsessão pela juventude”.

Assim, nas sociedades ocidentais, a velhice se torna um estorvo e é estereotipada como uma etapa de limitações e de perdas. O etarismo consiste, portanto, na expressão da forma preconceituosa em lidar com a velhice, sendo que essa discriminação se reflete de diversas maneiras, mas, em geral, encontra-se mascarada na nossa sociedade. Eu já estou passando por essa experiência, infelizmente, ora de forma cômica, ora de forma infantilizada, ora de forma desrespeitosa mesmo, mas tudo, em maior ou menor grau, me incomoda e isso é péssimo.

Outro ponto que gostaria de conversar com você diz respeito ao machismo. Considero que essa questão é também bastante complexa e tenho muitas interrogações a respeito. Desde pequeno eu sempre desconfiei da exagerada supremacia masculina, ou seja, da dominação masculina que edifica o poder do macho na nossa sociedade. Como disse a socióloga brasileira, Heleieth Iara Bongiovani Saffioti (1934-2010), os homens, em geral, não se interessam pela temática feminina e essa indiferença foi construída culturalmente por meio de vários mecanismos. Um deles está relacionado ao discurso hegemônico de que esse assunto diz respeito exclusivamente às mulheres. Além disso, a luta engajada das mulheres, o feminismo, tem sido alvo de maciça propaganda por parte desse mesmo discurso hegemônico que o rotula de movimento radical e subversivo, e que é empreendido por mulheres tidas como mal-amadas (SAFFIOTI, 1987).

Mestra Janja, aqui eu entro em uma questão pessoal para relatar uma realidade que me fez desconfiar de muitas verdades propagadas pelo ideário machista, patriarcal e misógino. Até os meus quinze anos de idade, fui criado no interior do estado do Tocantins, no seio de uma experiência de empoderamento feminino, em que minha mãe, lavradora semianalfabeta, após a morte de meu pai, quando eu tinha apenas 8 anos, assumiu, desde cedo, a responsabilidade total pela criação de seus 7 filhos e sempre desconfiei que esse tal poder do macho era artificial, era *fake*. Agora, tenho total convicção de que esse poder, na real, é artifício de compensação diante da vulnerabilidade masculina. Saffioti (1987) mesmo diz que quando o homem entender que também ele é prejudicado pelas discriminações praticadas contra as mulheres, a supremacia masculina estará ameaçada, assim como os alicerces que mantêm esse poder – a própria família e o domínio dos poderosos. Almejo e luto para que todos

os alicerces perversos que, hegemonicamente moldaram esse modelo de sociedade em que vivemos, sejam completamente destruídos.

Uma outra questão que gostaria de dialogar com você, Mestre Janja, diz respeito ao racismo. Já aprendi, inclusive a partir de suas contribuições teóricas verbais e escritas, que, mais do que uma questão pontual e/ou comportamental, ele é estrutural, tal como os outros fenômenos comentados anteriormente.

Estou convicto também que, embora esteja estruturalmente impregnado no imaginário social, o racismo é azeitado pelas condições socioeconômicas. Por isso, no meu entendimento, ele não deve ser enfrentado apenas como um problema de identidade a partir de imperativos morais. Mesmo criminalizado pela Constituição Brasileira de 1988, como crime inafiançável, ele continua emergindo das profundezas mais sombrias de uma sociedade que reluta em não reconhecer suas dívidas sociais com os negros e as negras, os indígenas e as indígenas.

Você sabe muito mais do que eu que somente quem sofre as consequências desse crime consegue entender a dimensão dos seus estragos. E o pior é saber que esse tipo de discriminação vem sempre acompanhado de um discurso de ódio, como uma espada afiada a abrir feridas psicológicas de difícil cicatrização. É, Mestre Janja, o racismo é praga que precisa ser extirpada da humanidade.

Você também deve saber, como poucos, que ser negro ou negra no Brasil é, na maioria dos casos, viver um calvário sem fim. Só que, parafraseando a antropóloga militante negra, Lélia de Almeida Gonzalez (1988), as pessoas não nascem negras, elas se tornam negras. E esse tornar-se negro traz severas consequências ao longo de toda a vida. Então, Mestre Janja, aqui está, no meu entendimento, o maior desafio da nossa sociedade. Enfrentar o racismo com toda as forças possíveis, pois ele retira a humanidade das pessoas. Concordo com Lélia Gonzalez (1988) quando

ela diz que uma pessoa negra, consciente de sua negritude, luta cotidianamente contra o racismo. Essa constatação consiste numa inexorável lição, pois a gente percebe que existem muitos negros que ainda não desenvolveram essa consciência da negritude. Aprendi nos últimos anos, em meio às diversas frentes de discussão em que participei juntamente aos grupos de pesquisas e práticas, coordenados pela nossa colega Renata Kabilaewatala, que a negritude se constrói por diferentes vias. Ela se expressa, tanto nos discursos político-ideológicos, quanto no corpo e nas diversificadas práticas corporais herdadas da cultura africana, tão desprezada pelas nossas instituições oficiais e pelo imaginário social. Esse tema, para mim, constitui um gigantesco campo de aprendizagem.

Mestre Janja! Tem uma outra questão candente que me desperta muita curiosidade intelectual e gostaria de conversar com você sobre ela. Trata-se daquilo que considero irrenunciável nas discussões acerca das lutas sociais – a luta de classe. Tenho a convicção de que essa questão não é negligenciada nas suas discussões e intervenções. Mas, por vezes, no geral, ela me parece bastante diluída no corolário dos enfrentamentos necessários para a construção de uma outra sociabilidade. Aliás, você sabe, tanto quanto eu, que muitos intelectuais consideram a luta de classe o “motor da história” e, à luz do marxismo ortodoxo, ela tem primazia no tabuleiro das lutas por emancipação humana.

Se não nascemos etaristas, machistas ou racistas, é certo que a maioria da população nasce pobre e miserável, fruto especialmente da exploração de classe, e essa é uma questão estrutural que condicionará e, em muitos casos, determinará a trajetória de vida dessas pessoas. Se a palavra comida não enche o bucho de ninguém, mas sim o ato de comer, a miséria material também não pode ser encarada apenas como um discurso ideológico, mas, principalmente, como a materialização de uma lógica social que ceifa vidas de forma aviltante.

Então, Mestre Janja! O mais problemático para mim, e certamente para você também, é constatar que a luta de classe no Brasil tem cor. Se tomarmos como exemplo o MST, percebemos que a maioria das pessoas que compõe esse movimento é formada de afrodescendentes e, conseqüentemente, potenciais vítimas do racismo, camuflado ou revelado, e do preconceito de classe.

A minha percepção, Mestre Janja, é que está tudo articulado, formando uma espécie de tempestade perfeita a destruir, oprimir e manipular. Não é à toa que na base de toda a parafernália de dominação, de opressão e de exploração, histórica e sordidamente construída, encontra-se a mulher negra, pobre e idosa. Segundo Davis (2016, p. 24), “O enorme espaço que o trabalho ocupa hoje na vida das mulheres negras reproduz um padrão estabelecido durante os primeiros anos da escravidão”.

Pergunto a você, Mestre Janja: como você analisa as diversas possibilidades de enfrentamento dessa realidade cruel e atroz? Venho aprendendo que esses mecanismos de exploração e opressão formam uma complexa estrutura e têm gerado, ao longo do tempo, uma combinação fatal de ódio, mágoa e violência no seio das relações sociais do povo brasileiro.

Na minha perspectiva, Mestre Janja, estamos diante de gigantescos desafios históricos e um deles consiste em dismantelar essa engenharia social que moldou a nossa sociedade com essas deploráveis configurações estruturais. Muitos camaradas ingenuamente alegam que, se o problema é estrutural, não temos muito a fazer. Argumentam que somos muito pequenos para enfrentar esse monstro que pisa forte. Mas não podemos cair nessa cilada. Não é, Mestre Janja? É fundamental assumirmos o nosso lugar. À medida que tomarmos consciência de que o etarismo, o machismo, o racismo e a luta de classes são estruturais, mais responsáveis

nos tornamos. Como disse o líder político norte-americano, Martin Luther King: “*Quem aceita o mal sem protestar, coopera com ele*”.

Desde a invasão do Brasil pelos portugueses, em 1.500, muitas resistências e lutas organizadas pelas camadas exploradas da população já ocorreram, como por exemplo, a Confederação dos Tamoios (1562), a Insurreição Pernambucana (1645), a Inconfidência Mineira (1789), a Guerra de Canudos (1896-1897), a Guerra do Contestado (1912-1916), as Ligas Camponesas (1950-1960), dentre outras. Nos últimos 40 anos, os movimentos sociais se intensificaram a partir da organização dos trabalhadores na luta contra a Ditadura Militar, com destaque para as Comunidades Eclesiais de Base (CEBs). Na luta pela reforma agrária, uma outra questão estrutural do Brasil, foi criado, formalmente, em 1984, o Movimento Social dos Trabalhadores Sem Terra (MST), que se tornou um dos principais movimentos sociais do Brasil. Tais movimentos de luta social, a despeito de exporem a crueldade do sofrimento da grande massa de trabalhadores e trabalhadoras, vêm contribuindo para o necessário e imprescindível processo de democratização da sociedade brasileira.

A despeito dessas inúmeras ações engajadas de luta, observamos, nos últimos anos, especialmente após o escandaloso golpe imperialista, empresarial, parlamentar, judicializado e midiático de 2016, um sequestro da nossa jovem democracia e um alastramento, sem precedentes na história, de discursos divisivos e raivosos, alimentados por uma indústria de mentiras, as chamadas *fake news*, impregnadas de cinismo, de ódio, de mágoa e de revanches. Podemos depreender desses movimentos que essa ampla luta pela dignidade e pelos direitos da pessoa humana deve ser permanente. Torna-se, portanto, imprescindível continuarmos insurgindo individual e coletivamente contra as estruturas etaristas, machistas, racistas e classistas que assolam as nossas relações sociais e inviabilizam o projeto de um Brasil radicalmente democrático e socialmente justo.

Na minha modesta opinião, o enfrentamento dessa realidade agonizante somente conquistará resultados alvissareiros se reconhecermos que não existem hierarquias de opressões e explorações e, sim, interconexões e interseções entre geração, gênero, raça, etnia, sexo, classe social, orientação sexual, origem, territórios etc. Há, portanto, uma matriz estrutural de dominação que se caracteriza por opressões e explorações que se intersectam.

Resguardando as peculiaridades de cada movimento e de seus contextos culturais específicos, temos que ter, como pano de fundo, uma aliança permanente com a luta dos trabalhadores e das trabalhadoras de todo o mundo. Embora possamos vislumbrar novos tipos de resistências e insurgências, essa luta já acumulou muitos enfrentamentos em diversos setores da existência humana e não podemos abdicar de seus ensinamentos.

Tenho consciência de que, como filhos e filhas de uma sociedade escravocrata e patriarcal, herdamos historicamente uma estrutura atroz e perversa. Um verdadeiro teatro de horrores, alimentado pelas poderosas forças do capital e que até hoje sofremos as suas consequências.

Querida Mestre Janja, aprendi, no calor das contradições e acessando estudos científicos produzidos por militantes socioculturais como você, que, para construirmos um novo modelo de sociabilidade, o enfrentamento das opressões não deve ser hierarquizado, nem tampouco fragmentado. Você concorda comigo?

A antropóloga norte americana Nancy Fraser (2010) propõe, e eu concordo com ela, que, para a reparação de danos sociais institucionalizados, ou seja, para os estragos sociais produzidos no seio da sociedade civil com o apoio do Estado, temos que utilizar também essas mesmas instituições para repará-los. Afinal, nas sociedades ditas modernas, o Estado se tornou imprescindível e constitui um palco de

tensões em que forças reacionárias e libertárias disputam poder. No caso do Brasil, o Estado esteve majoritariamente a serviço de suas elites econômicas, reacionárias e retrogradadas, bem como refém dos interesses do capital financeiro internacional e dos grandes conglomerados econômicos. Precisamos, urgente e coletivamente, reverter essa configuração, construindo, via processo educacional intercultural, portanto, político, um Estado que atenda os interesses das classes populares. Mas você bem sabe, Mestre Janja, isso não é fácil. Como escreveu o jovem francês, Etienne de La Boétie, no *“Discurso sobre a Servidão Voluntária”*, lá em 1549, espantado diante do poder do rei, como era *“tão doloroso quanto impressionante, [...] ver milhões de homens a servir, miseravelmente curvados ao peso do jugo, esmagados não por uma força muito grande, mas aparentemente dominados e encantados apenas pelo nome de um só homem cujo poder não deveria assustá-los, visto que é um só, e cujas qualidades não deveriam prezar porque os trata desumana e cruelmente”* (LA BOÉTIE, 2006, s.p.). Como essa realidade se tornou dramaticamente atual no Brasil com a eleição para o cargo máximo do Executivo brasileiro de um serviçal das elites conservadoras e reacionárias, inimigas do povo! É muito preocupante isso. Preocupação não apenas com as ações destemperadas do eleito, mas também com o comportamento da maioria dos que o elegeram.

É preciso considerar que existe, no contexto das relações sociais, uma intrincada e permanente intersecção de raça, classe e gênero, como nos ensina a ativista negra norte americana Angela Davis, autora da clássica obra: *Mulheres, raça e classe*. Para essa internacionalmente reconhecida pesquisadora: *“[...] raça é a maneira como a classe é vivida. Da mesma forma que gênero é a maneira como a raça é vivida. A gente precisa refletir bastante para perceber as intersecções entre raça, classe e gênero, de forma a perceber que entre essas categorias existem relações que são mútuas e*

outras que são cruzadas. Ninguém pode assumir a primazia de uma categoria sobre as outras” (DAVIS, 2011, s.p.)

Classe, gênero, raça e geração constituem categorias que, embora possam ser analisadas de forma segmentada, não se contrapõem, mas se interpenetram como elementos interligados e os dilemas de uma não esgotam os dilemas das outras, e vice-versa. Reafirmo que não podemos esquecer que somos herdeiros de uma experiência escravocrata e patriarcal e não construiremos uma nação soberana e radicalmente democrática enquanto as sequelas do escravismo não forem devidamente eliminadas da nossa estrutura social. É preciso enxergar que todos os fenômenos opressores são interseccionados. Se os diversos tipos de opressão e exploração se intersectam, o enfrentamento a eles deve ser operado nessa mesma lógica, ou seja, por meio de ações intersetoriais, intergrupais, interdisciplinares e interculturais.

Mestra Janja, não podemos e não vamos esperar uma salvação para o país, nem tampouco para a nossa capoeira, pois ela não virá sem esclarecimento e sem muita luta de todos aqueles e aquelas que se sintam oprimidos/as e explorados/as. É preciso combater permanentemente a cultura de privilégios históricos que “naturalizam” a opressão de determinados grupos sobre outros. Para isso, a mera representatividade pode até importar em alguns enfrentamentos, mas não basta. A luta deve promover uma agenda pública permanente de valorização de todos os segmentos que compõem a sociedade brasileira. A nossa geração tem a responsabilidade ética de deixar um mundo melhor do que esse que foi deixado para nós. Em tempos sombrios de desmontes dos direitos humanos e sociais, nenhum silêncio é inocente.

Por fim, Mestra Janja, estou empenhado em lutar individualmente e, simultaneamente, contribuir para a luta coletiva pública contra qualquer tipo de opressão, exploração e discriminação. Alguns elementos que venho

utilizando como referências de direção da minha conduta cotidiana são: 1) reconhecer que essa luta não deve ser fragmentada, já que tudo está muito articulado; 2) combater a instrumentalização do medo, incrementada institucionalmente como tecnologia social de controle das grandes massas; 3) enfrentar, via esclarecimento, o fundamentalismo religioso alimentador da culpa, da mágoa e da intolerância.

Eu tenho aprendido muito com você, Mestre Janja. Especialmente, quando constato que, de forma leve e contundente, você tematiza, no estrito contexto da capoeira, essas questões que tanto afligem a nossa sociedade como um todo. Pautar essas questões no interior das escolas de capoeira, mais do que uma necessidade, consiste em uma estratégia altamente profícua que certamente contribui para a formação integral das novas gerações de capoeiristas e, conseqüentemente, para uma maior valorização dessa contraditória manifestação cultural.

Muitos temas correlatos aos que foram abordados nesta carta não foram explanados. Deixemo-los para tratá-los em outras oportunidades. Ao me despedir, desejo a você muita paz, saúde e grandes realizações. Sigamos nosso caminho, cumprindo nossos preceitos, guardando nossos segredos e mantendo o nosso axé.

Saudações capoeiranas,

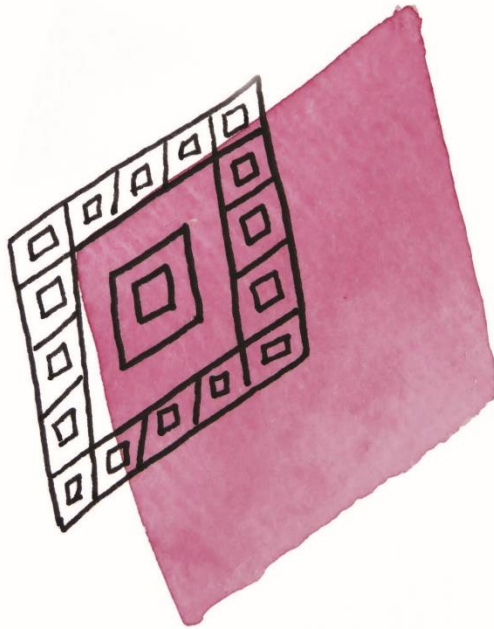
Mestre Falcão



Referências

- DAVIS, Angela. As mulheres negras na construção de uma nova utopia. *Portal Geledés*, São Paulo, 12 jul. 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/as-mulheres-negras-na-construcao-de-uma-nova-utopia-angela-davis/>. Acesso em: 20 jan. 2021.
- DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe*. 1. ed. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.
- FRASER, Nancy. Repensando o reconhecimento. *Enfoques: Revista Eletrônica dos Alunos do PPGSA/ IFCS/ UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 114-128, 2010.
- GONZALEZ, Lélia. Nanny: pilar da amefricanidade. *Revista Humanidades*, Brasília: UnB, n. 17, 1988.
- LA BOÉTIE, Etienne de. *Discurso sobre a servidão voluntária* (1549). Edição para eBookLibris. L.C.C. Publicações Eletrônicas, 2006.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

Adeus, adeus... Boa viagem



A hora do corrido “*adeus, adeus*” é o momento em que se anuncia o início do fim da roda de capoeira. Em alguns contextos, quem não jogou pode aproveitar o momento para se lançar na roda e quem acha que jogou pouco pode aproveitar o momento para vadiar mais um *cadinho*. A roda se anima com a iminente expectativa de que logo chegará ao fim, ainda que provisório. O ciclo ritualístico se fecha com a promessa de outros recomeços, anunciando que outras rodas virão, afirmando que existem forças, energias e querências suficientes para uma experiência espiralar de tempo, já que, à medida em que a roda se finda, ela adiciona experiência à cada participante e passa a atuar como um passado presente. Uma memória que não reside apenas na lembrança do que e de como aconteceu, mas, como memória incorporada que garante ao corpo, em sua inteireza, mais uma pitada de capoeira. É justamente nesse acúmulo que reside a potência da próxima roda, pois, como nos ensina o aforismo kikongo, *Ma'kwenda! Ma'kwisa!* “o que se passa agora retornará depois”. Reflexão que a já citada Leda Maria Martins utiliza em seu texto sobre o tempo espiralar, para compreender que “o que flui em movimento cíclico continuará em movimento” (MARTINS, 2002, p. 85)¹.

Essa “pitada de capoeira” que adensa experiência aos fazeres dos/as capoeiristas vem carregada de muitos elementos, pois, assim como em uma semente já existe potencialmente uma árvore - por maior que essa possa vir a ser, e menor que seja a semente - a roda de capoeira, como manifestação de encruzilhada, é constituída por muitos elementos. Memórias, experiências, narrativas e movimentos que entrelaçados compõem a tessitura dessa Performance Negra, na qual se engendra uma dramaturgia do corpo que ginga e dá significado à essa roda espiralada

¹ MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, UFMG, 2002. p. 69-92.

Dessa complexa dinâmica, compreendemos também que a Performance Negra da roda de Capoeira Angola se materializa a partir da potência do encontro, seja do encontro de cada pessoa com a ancestralidade da capoeira e com elementos que compõem a tessitura da roda, seja das pessoas que se encontram para fazer essa roda girar, materializando-se fisicamente em um processo de partilha ritualizada de experiências e valores que conseqüentemente geram laços. Esses laços, em suas diferentes configurações (mestre/a-discípulos/as, grupo, escola, vertentes), constituem o liame das comunidades de Capoeira Angola que estimulam o inevitável e desafiador exercício comunitário.

Além do desafio da convivência comunitária, que gera também situações de alegria, riso e êxtase, individualmente, cada corpo experimenta, com a capoeira, riscos e perigos que parecem aguçar o foco e a sagacidade, não apenas para o jogo da capoeira, mas também para o enfrentamento de desafios do cotidiano e da vida como um todo, como ficou demonstrado nas narrativas de *voos* e *rasantes* que abordamos neste livro, tanto de *falcões* como de *gaviões*.

A roda de capoeira é capaz de agregar pessoas com diferentes ideias, ideais, valores, formações, referências e projetos. Um importante ponto agregador de uma prática com capoeira é desempenhado pelo/a mestre/a que, a partir de suas competências, habilidades, pedagogia, carisma e autoridade (ou autoritarismo) desempenha o importante papel de agenciador/a do compartilhamento dos saberes e fazeres da Capoeira Angola. A despeito da centralidade que, por vezes, o/a mestre/a ocupa na roda, em geral, há algo fugidivo que tende a escapar às capturas racionalizantes e aos ímpetos de controle e coerções vinculados a esquemas de poder.

A roda acontece a partir da materialização condensada e múltipla dos saberes e fazeres de cada capoeirista presente que, entre outros aspectos,

manifesta-se nas performances de jogo que, como vimos, diz respeito ao jogo que cada um faz ao combinar, à sua maneira, o repertório apreendido. Repertório esse que também traz o legado do mestre, ou da mestra, com quem se aprendeu e, conseqüentemente, a memória de outros mestres e mestras, muitos deles já ancestrais.

Vimos também que, à medida que esses mestres e mestras ganham maturidade e legitimidade, são capazes e autorizados/as a se interiorizarem para ouvir a voz ancestral de sua própria capoeira, que se projeta de dentro para fora, assim como um *nkise* que dança no barracão em uma festa de *candomblé*, manifestado no corpo de uma *muzenza*². Essa manifestação não é exatamente um “espírito que baixou”, mas, sim, uma expressão do sagrado que habita a individualidade daquela *muzenza* e vibra em consonância com as forças da natureza, da tradição e da cultura.

De forma geral, tentamos neste livro-roda – como classificou nossa camarada Indaiá em seu prefácio – contribuir para o entendimento de que a Capoeira Angola, mesmo se ancorando fortemente na noção de tradição, reinventa-se em cada corpo que tem “ânsia de liberdade”³ e, em especial, em pessoas que atendem o chamado ancestral da Capoeira Angola e passam a trabalhar com ela, por ela e para ela. Reafirmamos que a ancestralidade da capoeira não reside apenas na memória e nos ensinamentos deixados pelos que não se encontram mais entre nós. Ela é força que se projeta para a terra e, como raiz, busca e afirma, metaforicamente, o solo africano, o mito africano, o sonho africano... Passando, inevitavelmente, pelo macabro passado da escravidão, período em que a capoeira é forjada em terra brasileira.

² Filha ou filho de santo que ainda não completou o ciclo de iniciação de 7 anos.

³ “Angola, capoeira mãe. Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (Mestre Pastinha).

Nos capítulos que compõem este livro, procuramos deixar explícito que, para expor algumas sínteses reflexivas *sobre* a Capoeira Angola, é, para nós, fundamental estarmos envolvidos e envolvidas organicamente *com* ela. Por isso, expusemos nossas trajetórias e as de algumas pessoas que se dedicaram e se dedicam a essa manifestação cultural.

Procuramos dar ênfase aos processos de criação histórico-cultural, que dão suporte para nossos argumentos acerca da dramaturgia do corpo, da performance de jogo e da escolarização da malandragem na Capoeira Angola. Inevitavelmente, fez parte deste debate, assim como de nosso próprio percurso de pensar e discutir a capoeira, a reflexão sobre os processos identitários, reconhecendo que os critérios de pertencimento passam também pelo corpo e pelas práticas corporais e não se constituem apenas em algo que se *tenha*, mas, sobretudo, em algo que se *faz*.

Com o intuito de afirmar os nossos lugares de fala, expusemos também a experiência desenvolvida no projeto Águas de Menino, a partir de uma perspectiva de Educação de Fundo de Quintal, em que afirmamos os desafios e conquistas do compartilhamento da capoeira em um trabalho envolvendo uma comunidade intergeracional e uma perspectiva de educação comunitária e do sensível.

Além do mais, utilizamos também do recurso de uma conversa e de cartas e, com isso, demonstramos que uma experiência *sobre* e *com* a capoeira não se opera instrumentalmente como se estivéssemos seguindo um manual, adequando-se a uma modelagem, cumprindo um protocolo ou acompanhando um tutorial. Os processos identitários, as cosmopercepções, as performances de jogo, os sentimentos, a criação histórico-cultural foram, não apenas considerados, mas, definitivamente, privilegiados e enfatizados. Assim, a voz e a imagem de Mestre Plínio e Mestra Janja foram fundamentalmente evocadas.

No percurso de escrita deste livro, revemos parte de nossa produção conjunta, construída ao longo de uma década de parceria, desde aquele improvável encontro em solo africano. E refletindo sobre nossas próprias práticas, nos vimos diante do desafio de questionar e buscar respostas que se colocam: 1) na delicadeza dos limites entre autoridade do/a mestre/a e o reconhecimento da autonomia do/a discípulo/o; 2) no encantamento pelo/a mestre/a e no reconhecimento de sua humanidade, que, inexoravelmente, implica em acertos e erros; 3) no trato da capoeira como arte negra, popular, coletiva, comunitária e na capoeira como profissão e “ganha pão”; 4) na capacidade da Capoeira Angola em brotar em fundos de quintais, becos e favelas para a promoção de justiça sociocognitiva, por meio de sua vivacidade cultural.

É importante dizer que nesta escrita-jogo procuramos construir linhas de fuga no âmbito da produção do conhecimento, ainda bastante ancorado por uma concepção elitista de ciência. Este livro consiste, portanto, em uma ação coordenada e sistematizada de enfrentamento dos processos de subalternização e colonização epistêmicas. Dessa forma, almejamos contribuir na edificação de outra geopolítica do conhecimento, aberta à pluralidade epistêmica do mundo, sintonizada e inserida num projeto consciente e insurgente de descolonização do saber.

Neste livro, a trajetória e o legado dos mestres João Pequeno e João Grande foram tomados como referências. O primeiro, que nasceu e morreu na Bahia, ampliou os significados de “*devagar, devagar, devagar devagarinho... devagar, devagar, devagar pelo mesmo caminho*”, como sempre entoava em suas rodas e continua sendo cultivado por seus/suas herdeiros/herdeiras. O segundo, que voou como um gavião e construiu parte de sua trajetória nos Estados Unidos da América, onde ainda vive, recheou sua experiência com trejeitos, rodopios e sequências próprias que seguem sendo criadas, no intuito resignado de aprimoramento dessa arte

e do legado de Mestre Pastinha, que sabiamente dizia: “*cada um é cada um e ninguém joga do meu jeito*”.

Por fim, nos resta dizer que os fazedores e as fazedoras da Capoeira Angola, em suas dramaturgias corporais, afirmam, em cada ginga, em cada esquivada, em cada golpe, o desejo e o direito de existir do povo preto. Não só de existir, mas, sim, de *sobreexistir*, com graça, com ritmo, com *ngunzu*, em roda, em festa, em comunidade. Além disso, as pernadas, gingas e mandigas da Capoeira Angola também contam histórias de como o povo preto conseguiu dar nó em pingo d’água e rasteira em cobra em seu processo de criação e persistência como arte negra. Não se trata, apenas, de permanecer vivo (o que não é pouca coisa) frente a uma necropolítica, mas de gerar vivacidade cultural e de nela exercitar a plenitude da vida.

O berimbau chama. A menina preta da periferia de São Paulo aperta a mão do caboclo tocantinense. Com um *iê!* seco e penetrante, esse livro-roda se encerra e a Capoeira Angola segue... Com a vitalidade própria das artes corporais, que desenham dramaturgias... Alinhada com pautas identitárias, que são políticas... Prenha de ancestralidade, que a espiritualiza.

Renata Kabilaewatala e Mestre Falcão
(*Entre Bahia, São Paulo, Santa Catarina, Tocantins e Goiás*)



Sobre os autores



Kabilaewatala é graduada em Dança, mestre e doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Docente na Universidade Federal de Goiás (UFG), diretora artística do Núcleo Coletivo 22 e capoeirista do Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô.

Mestre Falcão é graduado e mestre em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente aposentado da Universidade Federal de Goiás (UFG), mestre de capoeira desde 1984.



Erika Kogui, capoeirista do Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô, técnica em design gráfico pela Escola Técnica Carlos de Campos (ETEC Carlos de Campos). Graduada em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFScar). É educadora e ministra atividades que relacionam arte à tecnologia.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org