

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer

Dimas Antônio de Souza

**CAMPO DE MANDINGA:**  
**presentificação estética, ética e política na Capoeira Angola**

Belo Horizonte

2016

Dimas Antônio de Souza

**CAMPO DE MANDINGA:**  
**presentificação estética, ética e política na Capoeira Angola**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos do Lazer, da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor.

Orientador: Dr. Walter Ernesto Ude Marques.

Área de Concentração: Lazer e Sociedade.

Belo Horizonte

2016

S719c Souza, Dimas Antônio de

2016 Campo de mandinga: presentificação estética, ética e política na Capoeira Angola. [manuscrito] / Dimas Antônio de Souza. – 2016.

210 f., enc.: il.

Orientador: Walter Ernesto Ude Marques

Teses (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Bibliografia: f. 197-202

1. Capoeira – História - Teses. 2. Brasil – Cultura popular - Teses. 3. Identidade social - Teses. 4. Ética – Teses. I. Marques, Walter Ernesto Ude. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 398.512.2

**Ficha catalográfica elaborada pela equipe de bibliotecários da Biblioteca da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.**



**ATA DA 8ª DEFESA DE TESE DE DOUTORADO**

**DIMAS ANTÔNIO DE SOUZA**

Às 13h00min do dia 27 de outubro de 2016 reuniu-se na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG a Comissão Examinadora de Defesa de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa para julgar, em exame final, o trabalho *Campo de Mandinga: fundamentos estéticos, éticos e políticos da Capoeira Angola* requisito final para a obtenção do Grau de Doutor em Estudos do Lazer. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão Prof. Dr. Walter Ernesto Ude Marques, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra para o candidato, para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Membros da Banca Examinadora	Aprovado	Reprovado
Prof. Dr. Walter Ernesto Ude Marques (Orientador)	X	
Prof. Dr. Aurino José Góis (PUC-MG)	X	
Profa. Dra. Christiane Luce Gomes (UFMG)	X	
Profa. Dra. Dilma de Melo Silva (USP-SP)	X	
Prof. Dr. Juarez Rocha Guimarães (UFMG)	X	

Após as indicações o candidato foi considerado: Aprovado

O **resultado final** foi comunicado publicamente para o candidato pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente **ATA**, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 27 de outubro de 2016.

Prof. Dr. Walter Ernesto Ude Marques (Orientador) \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Aurino José Góis (PUC-MG) \_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Christiane Luce Gomes (UFMG) \_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Dilma de Melo Silva (USP-SP) \_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Juarez Rocha Guimarães (UFMG) \_\_\_\_\_

A banca examinadora recomenda a publicação da tese pela extraordinária contribuição para o conhecimento da cultura afro-brasileira.

*A resistência passada, presente e futura dos afro-brasileiros.  
A Dilma Fróes Vieira (in memoriam).*

## **AGRADECIMENTOS**

*A Deus;*

*Aos nossos Ancestrais;*

*Ao Mestre João e à Dona Lena Santos;*

*A todos os membros da Acesa, em especial ao que participaram desta pesquisa;*

*Ao Orientador desta Tese, Dr. Walter Ernesto Ude Marques;*

*Aos amigos Ícaro, Felipe, Marco Antônio e Dadinho;*

*Aos meus filhos, Túlio e Mariana;*

*A Eneida*

Iê N'Zinga  
Iê N'Zinga a Rainha que veio de lá  
Iê N'Zinga a Rainha que veio de lá  
Resistiu com seu povo na dança  
Hoje a terra é do samba  
Sambar, sambar, sambar até vencer  
Se é lutar, se luta  
Se é dançar, se dança, até morrer...  
Onilu, Onilu Zambiá  
Onilu, Onilu Zambiá

Letra de Lena Santos

## RESUMO

O presente estudo de caso tematiza a Capoeira Angola praticada na Associação Cultural Eu Sou Angoleiro – Acesa. Nele, além da observação participante, realizamos entrevistas em História Oral de Vida com o fundador do grupo, Mestre João Bosco Alves da Silva, bem como entrevistamos com questionários semi-estruturados vinte e cinco de seus discípulos. Nosso objetivo foi o de enfatizar e compreender os aspectos relativos à política cultural de resistência dos afro-brasileiros concernentes a esta prática de lazer cultural.

Ao verificarmos a história de vida do Mestre João, percebemos que o mesmo, ao se aprofundar na busca de suas raízes africanas a partir da prática da Capoeira Angola, foi gradativamente trazendo ao presente uma cosmovisão afro-brasileira. A fim de compreendermos o processo que o levou a essa presentificação, buscamos conhecer o rito de iniciação, bem como o próprio Ritual da Roda de Capoeira Angola. Daí, verificamos que, por ser a Capoeira uma linguagem corporal, ela engloba uma forma de ver, de perceber e de expressar o mundo, de modo que, quem a pratica por anos consecutivos, vai gradativamente incorporando e trazendo ao presente essa linguagem ancestral. Isso nos levou a perceber que o próprio Ritual da Roda de Capoeira Angola opera como um Rito de Presentificação.

Como essa iniciação é uma vivência estética em uma forma de arte tradicional afro-brasileira, às luzes do conceito de arte afro-brasileira, analisamos a Capoeira Angola por seus aspectos funcionais, suas técnicas e seus fundamentos, o que nos permitiu tangenciar a sua configuração ética, possibilitando verificar o conjunto de valores que tal prática comunica aos seus cultores, reafirmando mais uma vez o caráter presentificador da mesma.

Verificamos o mesmo quando avaliamos os aspectos políticos que envolvem a Capoeira Angola. Percebemos que não só a luta da Capoeira nos remete ao modelo de guerra praticado pelos negros em Palmares e em Angola, mas que a própria forma organizativa do grupo também nos remetia ao referido Quilombo. Ou seja, como uma política cultural afro-brasileira, a Capoeira Angola presentifica os antigos quilombos bantos e, conseqüentemente, uma forma ancestral de resistir.

**Palavras-chave:** Capoeira Angola. Política Cultural. Resistência. Rito de Presentificação. Estética. Ética.



## RÉSUMÉ

De l'étude de cas sur la "Capoeira Angola" pratiquée dans l'Association Culturelle "Eu sou Angoleiro – Acesa" et des entretiens oraux sur la vie du Mestre João Bosco Alves da Silva, fondateur de ce groupe, nous avons accompli des recherches afin de souligner et de comprendre les aspects liés à la résistance culturelle des Afro-brésiliens concernant cette pratique de loisir culturel afro-brésilien.

En vérifiant l'histoire de vie du Mestre João, nous avons aperçu que, quand cet homme-là s'est penché sur la recherche de ses racines africaines à travers la pratique de la "Capoeira Angola", il a apporté peu à peu au présent une vision du monde afro-brésilienne. Pour comprendre le procédé qui mène à cette présentification, nous avons cherché la connaissance du rite d'initiation, ainsi que le même rituel de la "Roda de Capoeira Angola". Par conséquent, nous avons vu que, étant donné que la Capoeira soit un langage corporel, elle englobe une façon de voir, de comprendre et d'exprimer le monde. Ainsi, les personnes que la pratiquent par des années consécutives seront progressivement intégrées de son esprit et seront, toujours, en train de vivifier ce langage ancestral. Ça nous a mené à nous rendre compte que le même rituel de la "Roda de Capoeira Angola" opère comme un Rite de Présentification.

Vu que cette initiation est l'expérience esthétique dans une forme d'art traditionnelle afro-brésilienne, à partir du concept d'art afro-brésilienne, nous analysons la "Capoeira Angola" par ses aspects fonctionnels, ses techniques et ses fondations, ce qui nous a permis de brosser légèrement son éthique et arriver à l'ensemble des valeurs qui communique à ses promoteurs, en réaffirmant une fois de plus le caractère qui rend présente cette configuration.

Nous avons vu la même chose lorsque nous évaluons les aspects politiques qui entourent la "Capoeira Angola". Nous nous rendons compte que non seulement le combat de la "Capoeira" nous apporte le modèle de lutte pratiquée par des noirs en Palmares et en Angole, mais encore que la même forme organisationnelle du groupe nous conduisait au groupe dénommé également Quilombo. En somme, cette politique culturelle afro-brésilienne, la "Capoeira Angola", rend présents les anciens peuples Bantous "quilombos" et, par conséquence, représente une forme ancestrale de résistance.

**Palavras-chave:** Capoeira Angola. Politique Culturelle. Résistance. Rite de Présentification. Esthétique. Éthique.

## LISTA DE GRAVURAS

GRAVURA 1 - Tela 07 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	14
GRAVURA 2 - Tela 08 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	25
GRAVURA 3 - Tela 20 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	28
GRAVURA 4 - Tela 10 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	30
GRAVURA 5 - Tela 09 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	36
GRAVURA 6 - Tela 11 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	49
GRAVURA 7 - Tela 03 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	51
GRAVURA 8 - Tela 04 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	54
GRAVURA 9 - Tela 12 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	62
GRAVURA 10 - Tela 16 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	67
GRAVURA 11 - Tela 17 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	77
GRAVURA 12 - Tela 01 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	78
GRAVURA 13 - Tela 02 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	80
GRAVURA 14 - Tela 06 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	84
GRAVURA 15 - Tela 18 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	94
GRAVURA 16 - Tela 21 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	98
GRAVURA 17 - Tela 05 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	104
GRAVURA 18 - Tela 22 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	107
GRAVURA 19 - Tela 15 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	119
GRAVURA 20 - Tela 19 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	153
GRAVURA 21 - Tela 14 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	156
GRAVURA 22 - Tela 13 - Pintura em Nanquim - Mestre João .....	165

## LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Núcleos da Acesa.....	52
QUADRO 2 - Aldeia Kilombo Séc. 21 - 2006/07/12/13/15 .....	64
QUADRO 3 - Aldeia Kilombo Séc. 21 - Parceiros .....	65
QUADRO 4 - Aldeia Kilombo Séc.21 - Apoios e Patrocínios.....	66
QUADRO 5 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição - 2004 a 2015.....	68
QUADRO 6 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição - Parceiros (2004 a 2015) ..	69
QUADRO 7 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição - Apoios e Patrocínios (2004 a 2015) .....	70

## LISTA DE GRÁFICO

GRÁFICO 1 - Tempo de Acesa e Idade dos entrevistados.....	61
---	----

## LISTA DE MAPAS DE REDE

MAPA DE REDE 1 - Aldeia Kilombo Séc.21 - Parceiros Afro (2006/07/12).....	183
MAPA DE REDE 2 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição - Parceiros Afro (2004 a 2015) .....	184

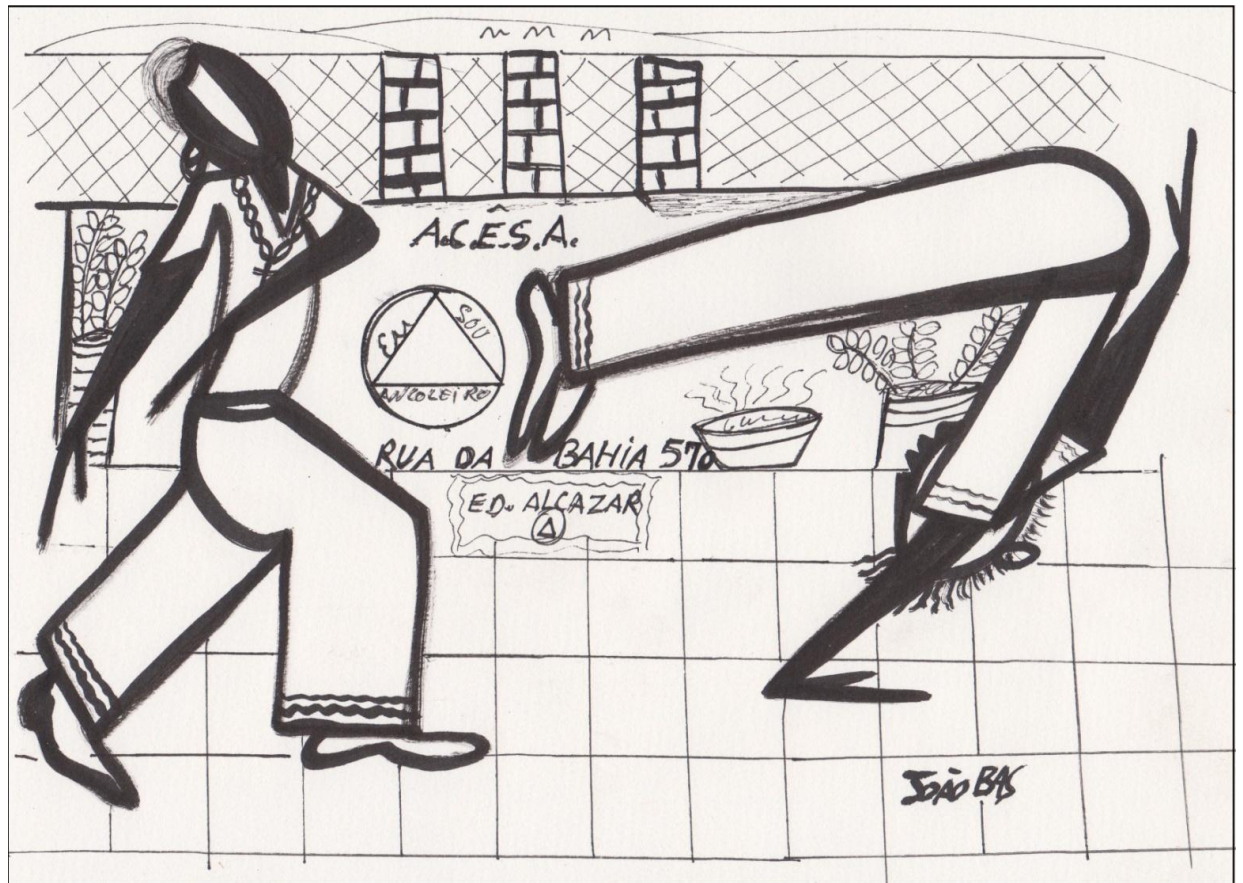
## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACESA	Associação Cultural Eu Sou Angoleiro
CECAN	Centro de Cultura e Arte Negra
CIAME	Centro Integrado de Assistência ao Menor
CRAS	Centro de Referência de Assistência Social
FAN	Festival de Arte Negra
FEBEM	Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor
FNB	Frente Negra Brasileira
GCAP	Grupo de Capoeira Angola Pelourinho
IPCN	Instituto de Pesquisa das Culturas Negras
MNU	Movimento Negro Unificado
MST	Movimento dos Trabalhadores Sem Terra
ONG	Organização Não Governamental
POLOP	Política Operária
PT	Partido dos Trabalhadores
SINBA	Sociedade de Intercâmbio Brasil-África
SLU	Superintendência de Limpeza Urbana
TEN	Teatro Experimental Negro
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Percurso Teórico-metodológico .....</b>	<b>18</b>
<b>2 CAMPO DE MANDINGA .....</b>	<b>25</b>
<b>2.1 Mestre João: Saga.....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 A Associação Cultural Eu Sou Angoleiro – Acesa.....</b>	<b>49</b>
2.2.1 Núcleos de trabalho da Acesa.....	51
2.2.2 Contramestre e Treinéis da Acesa .....	54
2.2.3 Eventos promovidos pela Acesa .....	62
<b>2.2.3.1 Aldeia Kilombo Século 21.....</b>	<b>62</b>
<b>2.2.3.2 Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição .....</b>	<b>67</b>
2.2.4 Publicações da Acesa .....	71
2.2.5 O processo Iniciático da Acesa .....	77
<b>2.2.5.1 O treino de Capoeira Angola.....</b>	<b>78</b>
<b>2.2.5.2 A Roda de Capoeira Angola .....</b>	<b>84</b>
<b>2.3 A Roda de Capoeira Angola como Rito de Presentificação .....</b>	<b>89</b>
2.3.1 A Resistência Político-Cultural nos Cânticos da Capoeira Angola .....	94
2.3.2 A Roda de Capoeira Angola como Rito de Presentificação .....	98
<b>3 A CAPOEIRA ANGOLA COMO FENÔMENO ESTÉTICO E ÉTICO .....</b>	<b>104</b>
<b>3.1 Concepção estética afro-brasileira.....</b>	<b>107</b>
<b>3.2 A Estética da Capoeira Angola .....</b>	<b>110</b>
3.2.1 Sua capacidade de influir sobre outras culturas.....	110
3.2.2 Funções.....	112
<b>3.2.2.1 Abrir caminhos .....</b>	<b>113</b>
<b>3.2.2.2 Presentificação.....</b>	<b>115</b>
3.2.3 Fundamentos .....	119
3.2.4 Técnica.....	130
<b>3.3 A Capoeira Angola engendra uma estética política? .....</b>	<b>141</b>
<b>3.4 A ética na Capoeira Angola .....</b>	<b>145</b>
3.4.1 Heróis.....	153
<b>4 A CAPOEIRA ANGOLA COMO POLÍTICA CULTURAL AFRO-BRASILEIRA ..</b>	<b>156</b>
<b>4.1 A política cultural da Capoeira Angola.....</b>	<b>165</b>
4.1.1 Finalidades.....	167
4.1.2 Finalidades específicas .....	188
4.1.3 Estratégia: sedução.....	191
<b>4.2 A Capoeira Angola e a cultura política democrática .....</b>	<b>192</b>
<b>5 ADEUS, ADEUS, BOA VIAGEM... ..</b>	<b>194</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>197</b>
<b>APÊNDICE A - Entrevistas.....</b>	<b>203</b>

Gravura 1 - Tela 07 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.



## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho agrega conhecimentos ao campo dos estudos interdisciplinares acerca do lazer à medida que, partindo de uma base empírica consistente sobre a Capoeira Angola, procura aprofundar conhecimentos sobre essa prática de lazer cultural tipicamente afro-brasileira, corroborando assim com teses, como as de Gomes e Elizalde (2012), que afirmam a necessidade de que se incentivem as práticas populares de lazer, uma vez que as mesmas - diferentemente das formas massificadas e manipuladoras contemporâneas do entretenimento que servem aos interesses do consumo e do grande capital - podem servir como “[...] um ponto de partida para realizar essa conexão do sujeito consigo mesmo, com sua essência e com suas identidades” (GOMES; ELIZALDE, 2012, p. 147). Além disso, “[...] pode gerar experiências de aberturas marcadas por uma atitude que rompa e transgrida o lícito e o permitido, situando-se muitas vezes à margem do socialmente adequado e aceito [...]” (GOMES; ELIZALDE, 2012, p. 84).

Assim, essas formas populares de lazer, que se encontram disseminadas por toda a América Latina, ao serem apreendidas pelo conhecimento acadêmico interessado em desenvolver pesquisas assumindo uma posição política descolonizadora, isto é, evidenciando o lado da história sistematicamente encoberto, ou negligenciado, deveriam também ser analisadas a partir de metodologias próprias. Assim, “na perspectiva do lazer, o grande desafio está vinculado ao desenvolvimento de um pensamento capaz de recolher e dar conta da singularidade histórica, social, cultural e política das comunidades da região latino-americana” (FERNÁNDEZ; BEDOYA, 2012, p. 24). Isso demandaria a operacionalização de novos marcos de referência analítica que permitissem compreender o lazer fora dos padrões estabelecidos pelas chamadas metrópoles, que tendem, ora a interpretá-lo como atividade marginal, ora como atividade compensatória, que prescreve o fortalecimento do corpo para potencializar a sua exploração laboral.

Nesse sentido, a pesquisa que ora apresentamos também corrobora os estudos interdisciplinares referentes ao lazer, uma vez que a mesma se desenvolveu mediante a utilização de uma metodologia participativa, dentro de uma perspectiva de cunho epistemológico qualitativo, de modo que os próprios sujeitos da pesquisa participaram do processo de construção do conhecimento de forma a permitir “a reconstrução decidida de uma história do lazer na periferia, que torne visível o não

contado e que forneça elementos para tentarmos entender melhor o que somos hoje” (FERNÁNDEZ; BEDOYA, 2012, p. 23).

Assim, quando em nosso estudo relativo à Capoeira Angola propiciamos que os seus cultores participassem do processo de produção do conhecimento, contribuindo por meio de seus próprios relatos e também participando do processo da análise, como descreveremos em momento oportuno, conseguimos lançar luzes sobre a mesma, desvelando aspectos muito particulares dessa forma de lazer e, ao mesmo tempo, de resistir ao modo colonizador ainda dominante. Com efeito, foi no espaço do folguedo, da festa, do batuque, da “brincadeira” negra, permitidos porque aparentemente inofensivos, que

os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam seus deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário. Já se evidencia aí a estratégia africana de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. SODRÉ, 2005, p. 93)

Nesse sentido, o objetivo precípua de nosso trabalho foi o de fazer transparecerem os aspectos dessa forma de resistência política e cultural, a Capoeira Angola, tão associada aos ideais de liberdade do afro-brasileiro no contexto da escravidão, verificando e demonstrando as suas características e as formas de resistência que ela engendra nos dias atuais. Assim, em linhas gerais, buscamos caracterizar o ritual da Roda de Capoeira Angola, desvelando os seus fundamentos estéticos, éticos e políticos. Para tanto, realizamos um estudo de caso junto a Associação Cultural Eu Sou Angoleiro – Acesa - fundada e dirigida por Mestre João Bosco Alves da Silva, desde o ano de 1993, e da qual faço parte desde o ano de 1997.

O estudo consta de uma parte inicial descritiva, intitulada Campo de Mandinga, em que começamos por narrar a história de vida de Mestre João, vivência que se entrelaça com a Capoeira desde a sua adolescência. A partir de seus relatos, fomos percebendo como ele, à medida que vai se aprofundando no universo da Capoeira, - principalmente depois que vem a conhecer e a praticar a Capoeira Angola - foi trazendo ao presente uma cosmovisão de origem afro-brasileira, que remonta à África pré-colonial e ao Brasil colônia.

Desse modo, a atualização desses padrões culturais que o Mestre João operou pode também ser verificada na própria forma pela qual se organiza o grupo

que criou. Sendo assim, ao descrevermos todo o processo que envolve o Mestre e seu grupo, ou seja, sua forma organizativa, seus treinos, os temas que foram debatidos em seus eventos e publicados em suas revistas e, principalmente, o ritual da Roda de Capoeira Angola, percebemos que a própria função da Roda de Capoeira é a de presentificar essa cosmovisão.

Nesse sentido, com o objetivo de conhecer mais sobre essa cosmovisão, já que é transmitida por meio de um longo processo iniciático no qual se possibilita ao aprendiz uma vivência estética afro-brasileira, buscamos, inicialmente, a partir da bibliografia especializada, compreender as características de tal estética. Isso feito, passamos a analisar a Capoeira Angola, suas funções, seus fundamentos e suas técnicas, a partir desse paradigma estético. Tal paradigma, embora muito diferente dos referenciais estéticos políticos, liberais ou socialistas do mundo ocidental moderno, engendra uma estética também política na medida em que realça as diferenças étnicas e culturais dentro do contexto de exploração econômica e de subjugação étnico-cultural.

Considerando que os iniciantes introjetam essa cosmovisão a partir da experiência estética, convidamos vinte e cinco, dentre os Contramestres e Treineiros da Acesa, todos com mais de nove anos de prática, a participarem de entrevistas roteirizadas. Essas entrevistas nos permitiram perceber que, para além de uma estética, uma ética também se constituiu no grupo. Desse modo, a partir dos padrões estéticos verificados, tangenciamos os fundamentos éticos da Capoeira Angola.

A seguir, tratamos de esclarecer os aspectos da resistência política concernentes a essa prática cultural e pudemos verificar que, não só a estética e a ética grupal estariam orientadas por padrões culturais afro-brasileiros, como demonstramos, mas a própria forma de organizar do grupo também presentificaria modelos já experimentados pelos afro-brasileiros em Palmares, os quais, por sua vez, reportavam às formas de lutas e de organizações sociais dos Bantos na África.

Por fim, verificamos como os fundamentos que organizam essa cosmovisão - uma vez que “[...] consagram a magia e a hierarquia como um dos elementos centrais de seu universo de valores” (MONTERO, 1996, p. 113), reafirmando, portanto, valores dissonantes com a modernidade - contribuem para construção da cidadania e de uma ordem social democrática.

Diante dessas considerações iniciais, apresentamos em seguida o percurso teórico-metodológico desenvolvido neste trabalho.

### 1.1 Percurso teórico-metodológico

Nossas reflexões iniciais desenvolveram-se dentro da perspectiva da complexidade:

O paradigma da complexidade não ‘produz’ nem ‘determina’ a inteligibilidade. Pode somente incitar a estratégia/inteligência do sujeito pesquisador a considerar a complexidade da questão estudada. Incita a distinguir e fazer comunicar em vez de isolar e de separar, a reconhecer os traços singulares, originais, históricos do fenômeno em vez de ligá-los pura e simplesmente a determinações ou leis gerais, a conceber a unidade/multiplicidade de toda entidade em vez de a heterogeneizar em categorias separadas ou de a homogeneizar em indistinta totalidade. Incita a dar conta dos caracteres multidimensionais de toda realidade estudada. (MORIN, 2005, p. 334).

Entretanto, como afirma o autor que “uma teoria não é uma chegada; é a possibilidade de uma partida” (MORIN, 2005, p. 335), à medida que fomos reconhecendo e distinguindo as singularidades da Capoeira Angola, especificidades essas que fazem dela um jogo/luta/dança tipicamente afro-brasileiros, fomos percebendo a dificuldade, ou mesmo a inviabilidade, de compreendê-la unicamente a partir dos conceitos estéticos, éticos e políticos desenvolvidos no Ocidente.

Tal percepção nos levou de encontro aos teóricos da epistemologia descolonial, perspectiva teórica que, conforme Appiah (1997), Lander (2003) e Said (2011), implicaria na descolonização do próprio pensamento. “*Descolonial implica pensar a partir de línguas e categorias de pensamento não incluídas nos fundamentos dos pensamentos ocidentais*” (APPIAH, 1997, p. 305). Nessa perspectiva, teóricos do campo dos estudos acerca do lazer na América Latina, como Gomes e Elizalde (2012), Fernández e Bedoya (2012) provocam os intelectuais interessados na superação das condições de desigualdade, de exclusão, de informalidade nas relações de trabalho, de dependência econômica, de violência e de racismos, dentre outros problemas comuns na América Latina, à operacionalização de novos marcos de referência analítica que permitam compreender o lazer fora dos padrões estabelecidos pelas chamadas metrópoles. Esse pensamento crítico:

[...] representa uma iniciativa gestada nessa região, que aposta na reivindicação de formas de viver, de ser, de pensar, de conhecer, de entender a vida, a partir de diferenciais distintos dos tradicionais, provenientes das metrópoles, com um selo de universais, objetivos, racionais e, portanto, válidos e legítimos para conduzir todas as sociedades do mundo a supostos estados de progresso e desenvolvimento. (FERNÁNDEZ; BEDOYA, 2012, p. 10).

Nesse sentido, em nosso trabalho, nós não descartamos totalmente as teorias desenvolvidas nos centros intelectuais europeus e estadunidenses, mas colocamo-las em diálogo crítico com as produções teóricas que são desenvolvidas na América Latina e, sobretudo, abrimos espaço para que os próprios sujeitos envolvidos na pesquisa pudessem contribuir propositivamente com as análises realizadas. Com efeito, essa mudança de postura epistemológica, ideológica e metodológica que adotamos, dando voz e vez aos que nunca tiveram, deixando-os falarem sobre si e de forma dialógica em relação às teorias existentes, nos permitiu chegar a considerações inusitadas, as quais nos permitiram visualizar as limitações do pensamento ocidental.

Como anunciamos inicialmente, neste trabalho, aprofundamos conhecimentos relativos à Capoeira Angola a partir de um estudo de caso que realizamos junto à Associação Cultural Eu Sou Angoleiro. A Capoeira nos dias atuais se apresenta sob várias modalidades, sendo que aqui analisamos a Capoeira Angola, colocando-a, algumas vezes, em relação às modalidades Capoeira Regional e de Rua. Assim, como a nossa intenção era a de fazer transparecer, para melhor compreender, essa forma de resistência política e cultural afro-brasileira, decidimos que seria mais apropriado realizar uma pesquisa acerca da Capoeira Angola, visto que a mesma teria preservado mais fortemente as suas características originais.

A Capoeira de Rua, como afirmou o Mestre João em uma de nossas entrevistas, “tem muito sentimento”, entretanto, como é de Rua, é muito diversificada, isto é, incorpora elementos de outras artes marciais e varia, conforme o local. Já as modalidades Angola e Regional são as mais consagradas, sendo que suas diferenças remontam a estratégias distintas de integração do negro na sociedade brasileira.

Proibida pelo Código Penal Republicano, a legalização da Capoeira tem como mote a importância dada pelo Estado Novo à questão da educação física e à sua intenção ufanista de criar uma nação. De acordo com REIS (1993), desde o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, já haviam acontecido várias

tentativas em reabilitar a Capoeira, cujos argumentos se sustentavam na sua valorização como “o esporte nacional”, sendo que teria sido criada pelo “espírito inventivo do mestiço”. Entretanto, “se os intelectuais brancos de princípios do século XX tinham um projeto nacional para a Capoeira, os Mestres de Capoeira baianos da década de 30, engendrarão um projeto regional e étnico” (REIS, 1993 b, p. 59). Os Mestres em questão são: Vicente Ferreira Pastinha, conhecido por Mestre Pastinha, guardião da Capoeira Angola, e Manuel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, criador da Capoeira Regional.

Destarte, como pano de fundo dessa luta pela legitimação da Capoeira, encontra-se um propósito mais geral que é a busca da ampliação da participação do negro na sociedade baiana e brasileira. Não obstante, embora o objetivo fosse o mesmo, havia divergências entre os Mestres em questão quanto ao conteúdo e a forma de fazer.

Pastinha insistia na origem africana da Capoeira e na impropriedade da fusão da Capoeira com outras lutas, Bimba advogava a origem baiana da Capoeira e defendia a incorporação de movimentos corporais provenientes de outras modalidades esportivas (REIS, 1993b, p. 79).

A autora salienta que, nessa época, a estratégia do poder do estado e sua ideologia de suporte, enalteciam a mestiçagem e a democracia racial. Frente a isso, a posição dos negros revelava-se ambígua, e tal ambiguidade pode ser verificada nas diferentes estratégias desses dois Mestres de Capoeira. Enquanto o Mestre Pastinha nega essa perspectiva mestiça, o Mestre Bimba a reafirma. “Há, portanto, uma tensão entre a conformação e a resistência, no que se refere à integração social dos negros na sociedade brasileira”. (REIS, 1993 b, p. 79).

Dessa forma, a Capoeira Regional, embora resguardasse símbolos da identidade negra, ao absorver valores e construções corporais distintas inspirados no modelo branco, operaria uma mediação criando um “campo simbólico feito de ambiguidades e ambivalências” (REIS, 1993 b, p. 84) que apresentou certos níveis de conformação. Por seu turno, “a Capoeira Angola, em sua própria designação, reafirma peremptoriamente sua origem étnica e, ao ‘conservar’ a construção corporal ‘negra’, demarca uma forma culturalmente distinta de ‘jogar’ Capoeira” (REIS, 1993b, p. 84) e representaria a resistência.

Por seu turno, a Acesa é uma entidade sem fins lucrativos, sediada e atuante em Belo Horizonte desde 1993 e detentora de títulos de Utilidade Pública Estadual e Municipal desde 2005. Em termos quantitativos, é o maior grupo organizado em termos de quantidade de membros e é, ao lado do Grupo Luna de Capoeira Angola, o mais antigo grupo exclusivamente de Angola, fundado por um Mestre local. O grupo, além dos treinos regulares de Capoeira Angola, Percussão e Dança Afro, mantém semanalmente, desde sua fundação, Rodas de Capoeira Angola abertas em sua sede. A Associação vem atuando e intervindo em contextos de exclusão econômica, sociais e étnico-raciais e se dedicando à valorização e promoção dos antigos Mestres da cultura afro-brasileira, por meio da produção de eventos e revistas de caráter político e cultural, abrangendo temas importantes como meio ambiente, saúde, educação, estética, origem étnica, dentre outros.

Pelos motivos expostos acima, acreditamos que a Capoeira Angola praticada na Acesa consiste na *“melhor expressão do tipo ideal da categoria”* (GIL, 1996, p. 122) o que revela sua significância, uma vez que realizamos um estudo de caso, e tal método se caracteriza pelo estudo exaustivo e aprofundado de um ou mesmo de poucos fenômenos de estudo. Através dele, o pesquisador “volta-se para a multiplicidade de dimensões de um problema, focalizando-o como um todo” (GIL, 1996, p. 60).

Assim, para efetivarmos o nosso estudo de caso afinados com o nosso referencial teórico, contamos com as seguintes estratégias:

a) Jogo de dentro, jogo de fora:

- ✓ como afirmamos na introdução, sou membro da Acesa desde o ano de 1997 e, desde o momento em que comecei os treinos, iniciei também investigações acadêmicas acerca do tema, as quais me levaram ao conhecimento de bibliografia pertinente e à realização de duas pesquisas exploratórias: a primeira versou sobre a Capoeira Angola e Educação, na qual realizamos entrevistas e gravações em vídeo com Mestres de Capoeira que atuavam no contexto da educação oficial; a segunda, intitulada “Memória da Capoeira em Belo Horizonte”, tinha o propósito de registrar em áudio as memórias dos fundadores da Capoeiragem em Belo Horizonte/MG.

Como se percebe, assumi desde o início uma postura que me permitiu apreender a “linguagem corporal” da Capoeira Angola, ou seja, busquei adentrar em seu interior, como requer a metodologia conhecida como Observação Participante (GIL, 1996). Além disso, exerci atividades reflexivas, de caráter científico, relativas à capoeiragem, o que garantiu a exterioridade no olhar necessário à análise. Tal atividade, que implica um movimento ao interior e ao exterior, em Capoeira Angola se chama Jogo de Dentro, Jogo de Fora, tornando-se assim este o nosso método de observação.

b) história oral:

- ✓ com a finalidade de elaborar a trajetória de vida do Mestre João, a metodologia da História Oral, tal como a apresentam Alberti (1990), Le Ven, Faria e Motta (1996), configurou-se como a mais apropriada, uma vez que, além de estar intimamente ligada à ideia de dar voz aos que não tiveram o direito de falar, revelando assim um outro lado da história, também favorece ao estudo desses grupos culturais, cuja memória se sustenta basicamente na corporeidade e na oralidade.

Tal método possibilita que o narrador, ao falar de algo muito importante para si, às vezes falando de si mesmo, seja levado a recriar, a reinterpretar o acontecido (LE VEN; FARIA; MOTTA, 1996). Os relatos assim coletados permitem “... reconhecer que cada indivíduo é capaz de produzir conhecimento sobre a sociedade na qual está inscrito” (GAULEJAC, 1998, p. 6) e apreender a ação de “uma personalidade singular na totalidade de sua evolução e de sua situação” (GAULEJAC, 1998, p. 7) uma vez que as histórias de vida, por mais particulares que sejam, são sempre relatos de práticas sociais, das formas pelas quais os indivíduos se inserem e atuam no mundo e nos grupos do qual fazem parte, destacando seus papéis de sujeitos na dinâmica das relações sociais e políticas.

As entrevistas foram transcritas, buscando preservar a sua originalidade e, fundamentalmente, seu sentido. Como se trata de memória e, como se sabe, não há uma linearidade no processo de rememoração, as transcrições foram editadas, de forma a garantir uma sequência ligeiramente cronológica dos fatos ocorridos em sua trajetória. O resultado



de tal narrativa, por seu aspecto acidentado, em que os fatos são narrados em episódios, bem como pelo aspecto literário que envolve a narração, chamamos de Saga.

c) entrevistas:

- ✓ foram, ainda, realizadas entrevistas com vinte e cinco membros da Acesa, todos com mais de nove anos de prática e com experiência em ensinar Capoeira Angola, os Treinéis e Contramestres do grupo, como são chamados. As entrevistas foram realizadas a partir de um questionário semi-estruturado (Gil, 1999), no qual indagamos questões pertinentes ao nosso estudo e que se encontra no apêndice desta tese. As entrevistas foram gravadas e transcritas segundo os mesmos critérios que utilizamos nas que foram realizadas sob a metodologia da história oral.

d) roda de conversa:

- ✓ seguindo a orientação teórica deste trabalho, no que concerne à participação do sujeito da pesquisa no processo de produção do conhecimento, realizamos uma atividade que intitulamos Campo de Mandinga. A mesma consistiu na organização de uma Roda de Angola, que contou com a presença da grande maioria dos entrevistados, na qual, além de cantar, tocar e jogar Capoeira, foi solicitado aos participantes que fizessem um comentário sobre o sentido do cântico que cada um escolheu para cantar.

O objetivo da atividade foi aprender aspectos da resistência político-cultural presentes no repertório musical da Capoeira. Entretanto, ao formarmos o Campo de Mandinga, ou seja, o ritual da Roda de Capoeira Angola, o grupo participante, inclusive o orientador deste trabalho, o professor Walter Ude, que na Capoeira é conhecido por Mestre Boca, entrou no processo do rito. Este, por assim dizer, imprevisto, nos levou à compreensão do caráter do próprio ritual da Roda de Capoeira Angola.

e) pesquisa documental:

- ✓ além das fontes bibliográficas, das observações que realizamos e dos relatos orais que coletamos, realizamos ainda uma pesquisa nos documentos de divulgação dos eventos do grupo, bem como nos três números das revistas “Angoleiro é o que Eu SOU!”, de publicação da Acesa.

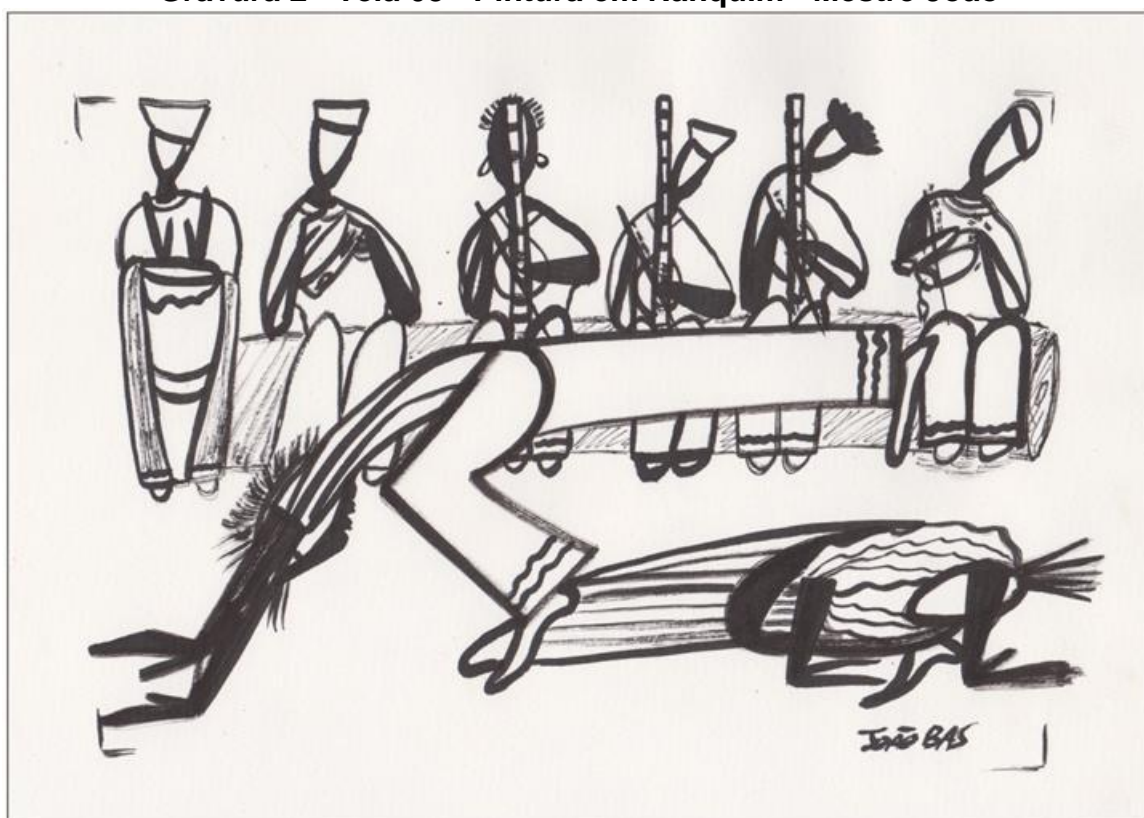
No total, foram verificados documentos existentes relativos aos 12 eventos intitulados *Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição* e documentos relativos aos 5 eventos designados como *Aldeia Kilombo séc. 21*. De outros 5 desses eventos, Aldeia, não conseguimos registro documental. Também foram consultadas as três edições da Revista *Angoleiro é o que Eu SOU!*. Quanto às entrevistas em história oral de vida com o Mestre João, foram gravadas 6 horas em áudio. Em relação às entrevistas com os Contramestres e Treinéis, restaram também aproximadamente 6 horas. Por fim, a atividade Campo de Mandinga, registrou 2 horas em áudio e vídeo.

Em suma, este foi o meu percurso teórico-metodológico. Ressalto, entretanto, que o fato de não tê-lo percorrido sozinho, uma vez que no universo da Capoeira Angola eu fui iniciado por Mestre João, e no universo das letras por outros tantos Mestres, aliado à orientação de um Mestre Doutor e à colaboração dos que gentilmente se dispuseram a conhecer comigo os aspectos da resistência política e cultural da Capoeira Angola, me levou a relatá-lo na terceira pessoa.

Diante disso, no próximo capítulo apresento reflexões relativas ao Campo de Mandinga dentro da cosmologia da Capoeira Angola.

## 2 CAMPO DE MANDINGA

Gravura 2 - Tela 08 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

O termo Campo é um conceito sociológico elaborado pelo sociólogo Bourdieu (1992) para designar o processo de autonomia que as esferas (ou campos) da vida social foram conquistando com o advento da era moderna. Isso teria acontecido com o campo da arte, da política, do lazer e em de todos outros campos. À moda de Weber (1964), Bourdieu (1992) pensa a sociedade moderna subdividida em campos, cada um deles com uma autonomia relativa em relação aos outros e ao todo da sociedade. Há também certa exterioridade do campo em relação ao indivíduo, o que implica que, quando o mesmo ingressa em um campo, entra no universo de sentidos que o campo comporta, e deles compartilha.

Se por um lado a palavra campo representa um conceito sociologicamente reconhecido, por outro, Mandinga é uma palavra amplamente utilizada na Capoeira. Originalmente, o termo se refere aos mandingos, povos da África Ocidental que se converteram ao islamismo. Assim, mandinga, no período escravocrata brasileiro, designava o grupo étnico, de origem africana, praticante do islamismo e que possuía o hábito de carregar junto ao peito, pendurado em um cordão, um pequeno pedaço

de couro com inscrições de trechos do Corão, que eram conhecidos como patuás. A esses mandingueiros eram atribuídas capacidades mágicas especiais, o domínio da feitiçaria.

Na Capoeira, Mandinga também tem um sentido de feitiço e de encantamento. A Capoeira, escreve Sodré (2005), é um jogo de sedução. Um capoeirista mandigueiro envolve o oponente em seu jogo, sorri mesmo quando apanha, indica fazer um movimento e faz outro, passa por bêbado, cambaleia, ginga e dá passadas. Finge estar recebendo um espírito, movimenta as mãos no chão como se estivesse apanhando algo invisível. E joga pra cima do outro capoeirista o “nada” que apanhou do chão. Quando se diz que um capoeirista é mandigueiro, quer-se dizer que ele é experiente, que se deve ter muita cautela ao jogar com ele, uma vez que o mesmo é capaz de se abrir totalmente, mostrando-se vulnerável, para que um desavisado tente surpreendê-lo e, quando tenta, sai garbosamente e, ainda por cima, devolve um golpe inesperado.

Mas ser mandigueiro não se resume na capacidade ou na posse de alguma destreza corporal especial, de fazer contornos e movimentações de forma teatral, espetacular. É algo mais. Tem a ver com o conhecimento profundo dos fundamentos da Capoeira Angola, os quais só se absorvem através de anos e anos de prática, isto é, por meio de um longo processo de iniciação, no qual se aprende pelo contato, pela experiência direta e não apenas pela via abstrato-conceitual. Isso porque o saber iniciático na Capoeira Angola é introjetado fundamentalmente pelos músculos do corpo e é principalmente por essa via que o capoeirista tem acesso a esses fundamentos culturais.

Assim, o grupo de Capoeira Angola estudado, é um Campo de Mandinga, ou seja, é um campo cultural afro-brasileiro que, em meio à sociedade moderna e complexa, manteria certa autonomia frente aos demais campos possíveis e, ao mesmo tempo, internamente, manteria uma coesão interna. Dessa forma, o campo, como um terreiro afro-brasileiro, tem um sentido de convergência, de encontro, de comunhão de valores, de compartilhamento, de área de preservação, influência e transmissão de valores culturais.

O terreiro seria o *campo* (o território de preservação da regra simbólica) delimitativo da cultura negra no Brasil, o espaço de reposição cultural de um grupo cujas reminiscências de diáspora ainda eram muito vivas. Nele se recriou a forma (com conteúdos selecionados e reelaborados) básica de coesão grupal negro-africana. Mediante a iniciação e a vivência na

comunidade terreiro, os indivíduos passam a absorver princípios ritualísticos que engendram as atividades de dança, canto, narração, música, artesanato, cozinha, enfim, de algumas possibilidades discursivas negras. (SODRÉ, 1995, p. 125)

Dessa forma, para compreendermos o nosso Campo de Mandinga, começamos por descrever a história de vida de Mestre João, o fundador da Acesa, uma vez que a sua busca incansável por sua ancestralidade africana refletiu na forma organizativa, na estética e nas formas de intervir de seu grupo no contexto político local e nacional. A seguir, descrevemos a Acesa, suas frentes de trabalho e núcleos, como também apresentamos em linhas breves o currículo dos Contramestres e Treinéis, discípulos de Mestre João, que entrevistamos. Também descrevemos os temas das Rodas de Conversas dos eventos promovidos pela Casa, os patrocínios e os parceiros que se articularam para a produção dos mesmos, bem como apresentamos os sumários das três revistas publicadas pelo grupo.

Ao fim, analisamos o processo de formação pelo qual passam os aspirantes a Mestres Angoleiros na Acesa como um rito de iniciação e, a seguir, aprofundamos os aspectos da resistência político-cultural que se encontram presentes tanto nos cânticos da Capoeira Angola quanto no próprio ritual da Roda Capoeira.

## 2.1 Mestre João: Saga

**Gravura 3 - Tela 20 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



**Fonte: Elaborada por Mestre João.**

João Bosco Alves da Silva, o Mestre João, nasceu no dia vinte e sete de julho de 1961, é filho Sr. Antônio Alves da Silva, pedreiro por profissão, e da dona de casa e pespontadeira de calçados no Hospital das Clínicas de Belo Horizonte, a Sra. Maria do Carmo Silva. Nasceu no bairro Serrano, na Ressaca, mas foi criado no bairro Padre Eustáquio, onde morou dos sete aos vinte e cinco anos de idade. É casado com Marilene dos Santos, também capoeirista, além de dançarina afro, compositora e cantora. Seus filhos Hiran Donato, um jovem de 22 anos, Marcelo Barroso, de 33 anos e Felipe Santos (*in memoriam*) foram todos criados na Capoeira. Filho de família trabalhadora, pobre e negra, João conheceu desde novo as condições econômicas e as relações raciais da sociedade brasileira e belorizontina nos anos sessenta e setenta do século passado.

Abaixo, apresentamos a saga de Mestre João, que montamos a partir das entrevistas a nós concedidas por ele, no decorrer dos meses de Dezembro de 2015 e de janeiro de 2016, nas quais o Mestre nos relatou sua trajetória de vida e sua caminhada, por meio da Capoeira, às suas raízes africanas.

De acordo com o Mestre João:

A gente vinha de um processo de pais biscateiros, autônomos, que não se enquadravam muito no processo das grandes empreiteiras, das grandes fábricas de sapato e das empreiteiras de construção civil. Então os filhos, o que eles faziam era também estar ajudando os pais que colocavam pequenas fabriquetas em casa, de calçados. Minha mãe manteve fábrica de calçados em casa muitos anos e a gente a ajudava. Quando não era ajudando ela... Alguns filhos ajudavam a mãe, outros o pai na construção civil de uma forma autônoma. Então não se tinha carteira assinada, no caso. Em outro processo, quando aconteciam roubos no centro da cidade, eles começavam a procurar na periferia - na época, o Padre Eustáquio era periferia. Então, qualquer negro, pobre, parado numa esquina era suspeito, e aí eles, às vezes, batiam, pediam documento, às vezes viam se morava ali mesmo, liberavam e às vezes não. Queriam levar principalmente quando a gente resistia. Então, algumas vezes, minha mãe teve que acionar alguns advogados ligados à igreja para ir tirar filhos lá na prisão.

Quanto à sua formação religiosa,

Eu fui nascido e criado realmente na igreja católica no bairro Padre Eustáquio, uma influência muito grande do trabalho religioso e social que o Padre Eustáquio fazia. [...] O que tinha de religião ali... Na religião era isso mesmo, era a religião católica. Agora, ali no Padre Eustáquio tinha muitos campinhos de várzea e também tinha muitas guardas de congado em volta [...]. Muitas acabaram com o processo de especulação imobiliária, que foi acabando com as várzeas, tirando as favelas, implantando os edifícios [...] mas tem uma que subsiste [...] louvando Nossa Senhora do Rosário como também na Folia de Reis. [...] promoviam sempre alguns encontros relacionados a algumas festas populares como Cosme e Damião, então se misturava um pouco esse catolicismo popular com referências Afro-brasileiras. [...].

Minha mãe, por exemplo, cresceu na religião católica. Mais ou menos ali em oitenta, em cima de uma prática que ela tinha com os vizinhos de estudos bíblicos em casa, ela fundou um grupo para-religioso, que se chamava Divino Espírito Santo. Então ela começou a propagar ali, alguns cultos, nas terças, quintas e sábados, a fazer curas em casa e tudo. Meu pai construiu uma capela para ela no quintal da casa e ela foi chamar o Padre para benzer a capela, para estar consagrando aquele lugar como local sagrado. Vários Padres se negaram a fazer isso. [...].

O candomblé, só vim conhecer realmente depois que eu fui para Salvador, depois de 85. Até antes disso eu nunca tinha entrado no candomblé. Eu só conseguia ter acesso às casas de umbanda. Casa de Umbanda tinha ali no Ressaca, atrás do zoológico, no bairro Serrano. Uma que a gente frequentava de vez em quando era ali no Padre Eustáquio, na rua Pará de Minas, [...] eu não tinha um contato muito intenso com essas práticas religiosas de matriz africana. Eu passei a ter mais contato com elas depois da década de 80.

Este contato inicial com esse catolicismo popular, de acordo com a sua avaliação, representou um importante encontro com a sua africanidade.

A tentativa do embranquecimento vai disso também de forjar, de empurrar os filhos para o casamento com pessoas mais brancas, de estar alisando o cabelo, de estar estudando para estar enquadrando na sociedade em trabalhos mais formais e fazendo práticas que se distanciem mesmo da cultura negra, da cultura popular.

Bom, a africanidade vem primeiramente dessa força ancestral, estimulada por ritmos, danças e cânticos e por uma serie infinita de outros gestuais e movimentos simbólicos que partem dessa egrégora, dessa linhagem da ancestralidade. Então eu acho que esses fazeres culturais como a Folia de Reis, dançando no terreiro de terra do barracão do bairro Padre Eustáquio, eu acho que traduziu muito pra mim essa coisa da força de viver, da alegria de viver. Uma coisa que eu acho que o reisado emprestou muito pra gente, foi talvez a primeira dança com a qual eu tive o primeiro contato físico mesmo, e que pertence ao Reinado de Nossa Senhora do Rosário.

#### Gravura 4 - Tela 10 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Em 1973, no Colégio Padre Eustáquio na hora do recreio, João viu dois capoeiristas, também alunos do colégio, jogando Capoeira baixinha, muito rápida, o que muito o entusiasmou e, a partir daquele dia, começou a repetir aqueles movimentos em sua casa, até que, posteriormente, foram oferecidas oficinas de Capoeira no colégio Padre Eustáquio, naquele mesmo ano.

A Capoeira é mais do que uma prática de movimento físico, ela acontece primeiro, claro, como um chamado talvez lúdico quando a gente é pego, ainda como criança, para tentar praticar aqueles movimentos que nos encantam muito. A gente é pego pelo encantamento, pelo lúdico, mas logo



em cima da prática dela, contínua, vai crescendo um sentimento muito grande de coletividade, de identidade cultural, de raiz, de ancestralidade, de negritude, de libertação.

Os instrutores eram um rapaz chamado Careca e outro de nome Serginho, a referência deles era a Capoeira de Rua, o Mestre Boca, Dr. Walter Ude, que, na capoeiragem mineira, tem o apelido de “Boca” e também dava orientação a esses precursores da caminhada do Mestre João.

Depois de quase um ano, a oficina acabou em confusão. Houve um comitê de Capoeira contra Caratê que acabou em pancadaria, motivo pelo qual os padres resolveram acabar com as oficinas. Desse modo, João ficou quase um ano sem treinar Capoeira, mas continuou treinando no terreiro de sua casa, com um pé de cana e com sua irmã. Por intermédio de seu irmão, que tem o apelido de Negritim, e de um conhecido, chamado Tico, os quais haviam começado a aprender a Capoeira com o Mestre Márcio Alexandre (Mestre Negão), João conheceu o Mestre Dunga, em seu terreiro, a Senzala, na Vila do Marmiteiro, tendo treinado com ele por dez anos.

A Capoeira não tinha, na década de 70, um ambiente, em um país hostil e racista, na época da ditadura militar. E a gente, a negritude, vivia uma boa dose de carestia, desemprego e tudo, né? E com repressão policial forte, então, todo aquele sentimento de ânsia de liberdade ia crescendo, e a Capoeira, a gente não tinha nenhuma informação direito sobre ela na verdade, mas sabíamos que era a cultura negra, que era coisa dos negros escravos que almejavam se libertar e a usavam como instrumento de libertação, de treinamento, de estratégia, de fortalecimento de laços. Então, isso tudo eu acho que a nível, não de consciência ainda, mas de sentimento, me levou a amar profundamente a Capoeira, a experimentá-la e, principalmente, o efeito dela na psique da gente, no sentimento, no próprio corpo, que é fantástico. Se for encarada como uma terapia, um processo de religação até ao nível espiritual, é um instrumento maravilhoso. Então, eu acho que isso aí era o fundamental pra gente se tornar um capoeirista através do tempo. É a coisa do caminho também né, a proteção que a gente conquistava, da figura do Mestre, da figura do grupo e dentro da própria roda de Capoeira.

Nessa época, também começou a ter contato com o movimento Black Soul,

Depois veio o contato com o Black Soul, ali no Sagrado Coração de Jesus e também na Feira Hippie. Tinha a Capoeira com Mestre Negão geralmente e depois o encontro do Black Soul. E esses grupos sempre faziam concursos de danças. Dançavam James Brown, meu irmão, inclusive, participava dos concursos. [...] Então, essa época foi muito importante para a questão da afirmação da negritude, com toda uma vestimenta diferenciada pro Black, que era a botina, a calça com suspensórios, uma camisa branca, um sapato engraxadíssimo, ou o terno e gravata mesmo, mas com o cabelo bem

esticadão. Difundi-se o uso de um pente, que a polícia perseguia e era tido como arma, era como um garfo, um pedaço de madeira com 05, 06 hastes de aço, para ouriçar o cabelo, e a polícia, com essa desculpa, dava busca em todo mundo. [...] Foi essa coisa da identidade né, do pertencimento à comunidade, da autoestima, de ser negro na sociedade que fala que negro é a pior coisa do mundo. Mas aí juntam-se negros com negros para dançar, para cantar, para celebrar a vida, para cultivar a força ancestral, através dos movimentos ancestrais manifestados no black soul, nas letras políticas e também no próprio James Brown. Por exemplo, a presença política dele na afirmação do negro nos EUA foi muito forte, ele realmente é um ser histórico que influenciou o mundo com sua forma de resistência, cantando e dançando. Hoje vários grupos de várias classes sociais tentam ainda fazer um bom black e um bom soul né? Agora voltou...

Diante dessa experiência com essas configurações de matriz africana, Mestre João começou, por interesse próprio, a desenhar algumas poses da Capoeira:

Eu vinha rabiscando no caderno da escola, na época do colégio, quando eu entrei assim para fazer o ginásio. Comecei a rabiscar e encontrei na minha sala, por coincidência, muitos desenhistas, uns que faziam caricaturas. A gente gostava muito de revista em quadrinho, então tinha alguns que faziam suas próprias revistas em quadrinho. Eu era o pior deles, porque, o que eu gostava de desenhar era rabiscando mesmo os movimentos corporais da Capoeira, que eu já praticava com Mestre Dunga. [...].

Como eu sou autodidata nessa área, que nunca frequentei nenhuma escola, e praticamente, além dos meus amigos que me estimulavam e com quem a gente trocava figurinhas, na verdade nunca tive um professor de desenho e de pintura. Eu fui desenhando, desenhando, desenhando... E foi quando chegou, mais ou menos em 1985, na escola do Mestre Moraes, eu achei um pôster no lixo, que estava com um fundo bom e tudo. E resolvi pôr um traço, um jogo de Capoeira ali naquele pôster. Então, eu pus um personagem no rolê e o outro na bananeira, uma bananeira que eu estava treinando lá no Mestre Moraes, com os pés encolhidos, diferente da bananeira que a gente fazia aqui em Belo Horizonte. Então eu peguei esse quadro e dei pra ele. Nem assinei. E esse quadro, depois ele teve um impasse engraçado, pois uma pessoa foi lá e tirou esse quadro da parede e levou esse quadro, por um problema lá de discordância com o Mestre. E o Mestre saiu correndo atrás dessa pessoa, que escondeu atrás do Mestre João Pequeno, na academia de baixo, segurando o quadro. E aí ficou esse impasse. Depois disso eu não sei para onde esse quadro foi, se ele voltou... [...]

Simultaneamente, iniciou sua participação no Movimento Negro:

Eu tive contato com a Associação José do Patrocínio, porque a Dona Efigênia, que é descendente do José do Patrocínio, fazia reuniões numa casa antiga que ela tinha no Carlos Prates, onde morava. A Associação dela já existia há muito tempo e ela fazia sempre algumas reuniões nos fins de semana, em função da questão racial, e sempre reuniões de preparação do vinte de Novembro, junto ao Movimento Negro. Na década de setenta, praticamente, foi liderada pelo Marcos Cardoso, ela também sempre estava presente. O Marcos Cardoso, por exemplo, eu conheci quando ele estava fazendo esse trabalho em setenta e nove, lá no Vale do Jatobá. A gente tinha um grupo de capoeiristas do próprio Vale do Jatobá, e a gente começou a discutir, pegar um texto ou outro para fazer um teatro. E a gente começou a fazer uma peça, por exemplo, sobre o Zumbi de Palmares em

setenta e nove, e vinha apresentando ela ali no Barreiro, no Tirol, inclusive teve uma vez, no fim de setenta e nove parece, que a gente foi inclusive para aquela igreja ali do Barreiro, perto da FEBEM, da atual FEBEM. Foi lá que se implantou o primeiro trabalho do Movimento Negro em Belo Horizonte, que foi o Cine Clube, naquela Igreja. Foi implantada ali pelo próprio Marcos Cardoso que é nativo daquela região, então a gente saía, por exemplo, da Capoeira ali no Vale do Jatobá, depois passava pelo Tirol para ensaiar o teatro negro e terminava assistindo ali o Cine Clube documentários sobre a questão racial. [...] Então, essa militância no movimento negro se dá através da cultura também né, com esse suporte da prática da Capoeira como manifestação negra, fortalecendo o discurso político de reivindicação.

Essa prática do Movimento Negro de Belo Horizonte inspirava-se no Teatro Experimental Negro (TEN), fundado pelo líder negro Abdias do Nascimento:

Só que, o movimento negro fundado por Abdias se escora muito no poema, na poesia, com Solano Trindade, no teatro negro que eles criaram juntos e do qual o Mestre Conga fez parte. Então, esse movimento negro que trazia o discurso político bem elaborado, ele se assentava no teatro forte de Abdias e isso influenciava aqui em Belo Horizonte. E a gente, apesar de não estar lendo Abdias do Nascimento nem estar em contato direto com o discurso dele, pegávamos o discurso com Marco Cardoso, com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) em Belo Horizonte nessa época. Aí a gente fazia essa cola do discurso político com o que a gente tinha que era a Capoeira, o samba, o teatro negro vindo dessa sustentação de Capoeira, dança, maculelê e o discurso de resistência, isso foi o teatro negro. Assim, mesmo indiretamente, eu acho que fui discípulo de Abdias do Nascimento, por ter tido essas experiências do teatro negro, que era a mesma que ele estava fundando no Rio e Janeiro.

Junto com essa experiência no teatro, Mestre João veio a se familiarizar com a dança afro:

Mas então foi isso, eu acho que a Dança Afro veio em um momento onde eu tive contato com várias danças, a dança da Folia de Reis, o samba da avenida, o Black Soul, só não tinha confirmação nem a crença de que era um dançarino no sentido... como exercício de vida sim, mas não ainda como profissão de fé. Vislumbrar a dança como uma profissão de fé se deu quando a gente, no grupo Zumbi do Vale do Jatobá, saía no momento do dia vinte de novembro, ensaiando peças como Zumbi dos Palmares, onde a gente resgatava coisas dos quilombos, do quilombismo, da resistência a partir do ajuntamento da comunidade formando quilombo né, essa consciência que o movimento negro trazia.

Então, naquela época a gente se escorou na Capoeira e na Dança Afro, vinda de Marlene Silva e do Mestre Negão. Marlene Silva e o Mestre King foram alunos de Mercedes Batista lá do Rio de Janeiro e o Mestre Negão aprendeu com Mestre King. Então eu tive contato com a Dança Afro nesse teatro negro que a gente começou a fazer até o final da década de setenta.

Em sua formação como Dançarino e Coreógrafo de dança afro, João contou ainda com o apoio do Senegalês Mamour Ba:

Mamour Ba me acolheu em um encontro que eu tive com ele em frente o Conservatório na Av. Afonso Pena, aos 24 anos. Antes disso, eu estudava no Coltec e via o Mamour passando para lá e para cá, estudando música clássica na UFMG, só que eu não sabia que aquele negão era africano e muito menos que era um grande dançarino. Ele estava disfarçado ali, de camisa social, sapato preto e tudo. Jamais imaginaria. Só depois eu ouvi falar do Mamour.

E então, encontro ele depois na academia de Mestre Negão, que era no Edifício Cruzeiro, isso em 1979, 1980, eu acho. E Mestre Negão convida Mamour Ba para dar aulas de dança africana lá. Um dia que eu fui lá ver, eu fiquei boquiaberto de ver uma dança africana pura, maravilhosa, verdadeiramente muito integrada em tudo, uma outra plástica do que a gente fazia aqui. Eu só assisti à aula e, quando eu tive meu primeiro contato com ele na rua, eu lhe pedi para me tornar seu discípulo. E ele falou para eu ir à casa dele. [...] E aí eu fui. Ele arredou os móveis da sala, pegou um tambor e me passou movimentos.

Primeiramente, ele não passou, ele falou para eu fazer um movimento de dança e tocou. E aí o movimento que eu fiz, o recurso que eu usei, foi fazer um deslizamento do Black Soul. E ele falou: - "Poxa, você dança, cara! É isso aí! A dança africana é isso aí!" E dali a um, dois meses, ele já estava me levando para fazer a performance para abertura das reuniões e eventos do movimento negro.

Minha primeira performance foi no Conservatório de Música da UFMG e foi sobre o corpo negro. Era a expressão desse corpo negro em cima de alguns ritmos ou chamadas ou vibrações do tambor, que davam para a gente um processo de livre criação em cima dessa coisa da escola do Mamour. Com os movimentos que ele estava me passando, baseados na vibração, contração, rotação de articulações, saltos. Muito dessas coisas, essa influência de vibração e salto, principalmente, influenciaram muito a dança afro mineira na época, fazendo um casamento com o que vinha da Marlene, que era a base aberta com o pé todo no chão, com vibrações mais suaves, com muito rebolado e o Mamour trazendo um ritmo mais rápido, da África do Norte, talvez por causa desse casamento da África do Norte com a cultura árabe mulçumana. E vem esse ritmo de Senegal com vibrações, movimentos de contrações e saltos fortes e faz mais uma escola em Belo Horizonte.

Eu fui filtrando isso. Com essa escola do Mamour eu vou para 1985 para Salvador, em 1986 eu encontro com Mamour lá em Salvador, ele estava passando algumas escolas africanas para o ballet Castro Alves da Bahia. E lá tem uma experiência pequena, de um mês talvez, na Universidade Federal da Bahia, na Universidade de Dança da Bahia, pegando algumas influências de extensão e de oficinas ocasionais abertas para dançarinos, com Mestres internacionais que vinham trabalhando a dança negra. Então isso também me deu uma pequena influência de exercícios, alguns exercícios ocidentais que eu peguei, que eu mescliei eles com respiração e ficou muito bom para a minha dança.

Agora todo esse processo, principalmente o processo da loga, a saudação ao sol, essas coisas, eles ficaram na prática da dança afro. Então, é uma prática cotidiana minha e é uma prática também da escola de dança afro, que compõe a técnica corpo menino, que é feita basicamente disso, da vivência da Capoeira Angola, vivência da Hatha Yoga e, principalmente, concentração, organização e movimentos que estão presentes em todas as danças universalmente. Mas, principalmente nas danças étnicas populares, que são as vibrações de cabeça, tronco e membros, as rotações das articulações e a contração de tronco e quadril, e o balanço, como formas de não só dançar isso, mas formas também de se exercitar para a dança.

Estando a treinar desde o ano de 1974, com o Mestre Dunga, na Vila do Marmiteiro, João passou a dirigir seu primeiro trabalho de Capoeira no ano de 1979.

Em setenta e nove eu consegui uma oportunidade para trabalhar no CIAME no Vale do Jatobá. Eram algumas unidades do Centro Integrado de Assistência ao Menor que a FEBEM estava implantando na periferia. Eles contratavam estagiários e eu não era universitário, mas como eu fazia o 2º grau no colégio universitário, eles puderam me contratar como estagiário. Então, eu comecei a trabalhar lá com Capoeira de Rua, sob a orientação do Mestre Dunga. E naquele momento de estudo de caso e também de reflexão sobre a intervenção, a gente começou a conhecer pessoas, quadros do movimento estudantil que ali dentro da FEBEM, em cima da prática pedagógica, também começavam a se aprofundar nessas questões: discutir cultura, política e o social, não é? [...]

Eu já estava com mais ou menos cinco anos de prática com Capoeira de Rua e, ao mesmo tempo, também na década de setenta, estava em alta o movimento Black Soul e o pessoal se reunia ali na Praça da Liberdade para estar discutindo, para estar criando uma nova estética em cima do assumir o cabelo afro, o cabelo black, uma roupa diferente também. E dança, e discutir sobre a música que o James Brown produzia na época.

Nos fins de semana, a gente ia para as quadras do Black Soul, então a gente começou a ter um sentimento mais ou menos forte, porque além da prática da Capoeira, que nessa época já discutia a questão das contradições, fazendo uma releitura do processo escravagista que teve no Brasil, opressor. A gente começou também a ligar isso com o movimento Black Soul. Então, a gente já tinha uma militância no Black soul e tinha uma prática da Capoeira de Rua, que vinha da favela. E a Vila do Marmiteiro é um centro de grandes contradições sociais. Então a gente, quando chegou na Febem, já tinha, pelo menos intuitivamente, e mais ou menos, uma discussão a nível do popular. Depois eu comecei a melhorar minha discussão, minha formação política. Porque um dos coordenadores de lá, na época, o senhor Gildo Scalco – que hoje é um grande pedagogo – nos chamava para participar do processo de implantação do PT e, nesse processo, a gente começou a ter uma formação política sistematizada.

Por esse intermédio, João acabou por se envolver também com a militância político-partidária:

Era o momento do fim da ditadura, transição com as Diretas Já, tinha também o processo da abertura política maior, para a fundação dos partidos. O partido do PT, dos partidos operários. Tinha um movimento estudantil forte ainda na época. Então, com o movimento estudantil apoiando o movimento sindical e criando os partidos operários. Isso tudo acontecia a partir das fábricas, a partir das organizações políticas, mas também através das comunidades, das associações de bairro e de outras organizações. Aonde esse movimento de esquerda chegava forte também, né? E aí, a gente fazendo um movimento: quando a Capoeira, mesmo como instrumento social, ela se liga ao movimento comunitário, ao movimento social de reivindicação comunitária, apareceram também as linhas políticas. Vêm vindo os partidos, então, a partir daí, a gente começa a trabalhar mais orientado também politicamente, né? [...]

[...] Eu conheci o pedagogo Gildo Scalco, um militante da esquerda, daquelas organizações clandestinas da época, a Política Operária (POLOP), era militante socialista e tal, um pedagogo excelente. E ele começou a nos orientar para atuar e intervir no processo comunitário como educador social militante. E, através da Capoeira, fazer links com associações de bairros, com sindicatos, com organizações populares. Foi uma orientação muito importante pra gente, que durou de 1979 até 1982, 1983. [...].

Dessa rica experiência político-partidária o capoeirista João absorveu grandes lições:

O mais importante pra mim no contato até ao interior do PT, na participação de certas organizações clandestinas na época da ditadura, foi o fato de ter sido treinado e ter praticado o encontro, a reunião, a reflexão, para obter a análise da conjuntura. [...] A avaliação de conjuntura foi um legado muito importante pra mim. Também toda essa visão da formação política infundiu em mim um pouquinho, pelo menos, de aparato teórico sobre marxismo, leninismo, trotskismo - essas várias linhas da esquerda. E o que representava cada partido que estava ai na época, em relação à defesa dessas linhas políticas, dessas estratégias.

Então o que se levou para a fundação do PT foi um pouco desse arcabouço teórico, além da realidade e da influência que os operários traziam. Os operários faziam encontros dentro de casa com cafezinho, com bolinho, que as mulheres deles faziam para animar as reuniões políticas. [...] Esses operários discutiam nas fábricas, discutiam também nas associações de bairro e nos emprestavam uma visão maior do contexto político, essa interligação de saberes políticos foi muito forte. Então essa vivência minha dentro do PT foi um momento muito feliz. Talvez uma realidade difícil de resgatar hoje dentro da realidade do partido, que naquele momento tinha uma característica mais basista (de base) né, então foi uma experiência política pra mim, enquanto capoeirista, melhor.

#### Gravura 5 - Tela 09 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Entretanto, outro tipo de militância política o chamava:

Mas com o passar do desenvolvimento, das fases desse partido, na inserção na sociedade, na disputa de cargos, que foi um caminho de que eu me desviei, graças a Deus. Porque grande parte dos militantes de esquerda daquela época se infiltrou na construção, na militância, pela construção do partido. Daí adiante, na disputa pelo parlamento e afunilaram muito a sua orientação política por esse viés. Poucos ficaram na base, muitos militantes saíram da base para cargos e por aí se perderam, enfraquecendo essas bases sindicais e comunitárias. Eu, graças a Deus, quando tudo isso estava se dissolvendo, me veio essa coisa maravilhosa da reciclagem na Capoeira Angola e aí abriu o leque da possibilidade, da militância, da militância política via cultura, da militância cultural.

Quando se afastou do trabalho social, no sentido profissional, João teve a oportunidade de refletir sobre os caminhos da Capoeira<sup>1</sup>:

Naquela época (em Belo Horizonte), tinha a Capoeira bem Regional e tinha a Capoeira de Rua, que era a que eu fazia – a Capoeira estava sob forte influência da fundação desses campeonatos de luta, de artes marciais mistas, de UFC sabe? Então, isso influenciou muito os capoeiristas que, muitas vezes tiravam, subtraíam o tempo das rodas de rua, das aulas de Capoeira mais tradicional, com ritmo, com canto e com danças, introduzindo ali os agarramentos do judô, os golpes fortes de caratê, algumas porradas de boxe e tal.

Houve a fundação do Carajucara Cidade: caratê, judô e Capoeira, que misturaram alguns profissionais, inclusive alguns seguem essa linha até hoje, e isso estava fazendo certo processo de descaracterização, até da Capoeira de Rua, e estava se tornando mais forte. [...] Aí, em detrimento do aspecto cultural da Capoeira, cresce o aspecto esportivo e esse partido defendia esse aspecto esportivo [...]. Agora quando se introduz a ideologia do processo do esporte de rendimento, que aí vai sustentar valores como pressa, agitação, força, resultados, né, a ideologia do modo de produção capitalista mais vigente no aspecto da globalização.

[...] A gente, vindo do movimento da Capoeira de Rua, onde nesse movimento já se tinha também o contato com as várias linhas de outras Capoeiras, o pessoal da Regional, o pessoal mais novo que já vinha também com o conhecimento da Capoeira Angola do Rio, né? Paulo Brasa foi um Angoleiro que passou aqui na época, na década de 70. Então muitas vertentes da Capoeira se encontravam na rua. E pra mim, o movimento forte, que me aliou à militância cultural através da Capoeira, foi o processo da educação, né, da educação social. E, quando eu me afastei da educação social, ficou muito do simbólico, do peso simbólico da Capoeira que eu fazia que ficou com o sentido meio balançado. Talvez no sentido de alguma coisa mais profunda na vida.

Assim, como um capoeirista de rua, João não havia tido contato com a Capoeira Angola, mas, foi a partir do início dos anos oitenta, com a chegada de alguns capoeiristas de rua do Rio de Janeiro e de Salvador que esse encontro se

<sup>1</sup> Ver: A capoeira no período da Ditadura Militar (1964- 1985) no contexto de Belo Horizonte – MG: diálogos acerca dos processos de resistência e enquadramento na prática da capoeiragem de Leonardo Fernando de Jesus (2015).

tornou possível:

Então, nesse momento, há uma divisão de águas ali, e aí chega aqui na cidade, alguns capoeiristas como Cobra Mansa, Rogério, Jurandir, Silvio, um artista de rua, que começam a trazer uma Capoeira do Rio de Janeiro, da Baixada Fluminense, bem combativa, bem malandra, né, com muita malandragem, com acrobacias circenses, mas com uma base forte da Capoeira Angola. Porque Mestre Moraes, o Mestre mais novo da escola de Mestre Pastinha, na época com seus vinte e poucos anos, tinha saído da Bahia pra ser fuzileiro naval no Rio de Janeiro. Então, ele passou por Caxias e teve contato com esses capoeiristas de rua, que então vieram para Belo Horizonte em uma determinada época, não sei por que, talvez por força do destino. Então eles ficam aqui, acompanhando Mestre Dunga, jogando nas rodas de Mestre Dunga, influenciando a Capoeira mineira, trazendo para ela rasteiras inusitadas, giros, saltos acrobáticos dentro do jogo e até o aspecto das chamadas, as chamadas de forças na Capoeira Angola. E isso tudo influenciou um pouco, a gente viu que era um pouco diferente.

Nesse momento, rearticulava-se em Salvador, Bahia, por meio de Mestre Moraes, a Capoeira Angola, da escola de Mestre Pastinha. Sendo que ele e o Mestre Cobra Mansa começaram a treinar no forte Santo Antônio, na casa de Mestre João Pequeno e, juntos, fundaram o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho. O Mestre Cobra Mansa era quem fazia a interlocução com o Mestre Rogério, em Belo Horizonte.

E em uma conversa com Mestre Rogério ele me propôs da gente treinar Capoeira Angola juntos. [...] E o mais importante é que a gente, naquele momento, quando se falou Capoeira Angola pra mim, desse movimento de resistência, de resgate da raiz, do ritual, da sua africanidade, da sua profundidade, falou-se também de seu movimento político, mas em outra perspectiva de fazer política, diferente da política partidária, da política de resistência clandestina também, da política a nível sindical, mais precisamente voltado para essa coisa do capital, da mais valia e da justiça nessa área. Tinha também outra política a se fazer necessária no presente da resistência, que era a política cultural. E naquele momento ficou muito claro pra mim, que eu entendi muito através da fala do Mestre Rogério, que a política cultural é um viés de resistência muito forte e necessário [...] e isso me animou muito. E quando eu comecei a treinar Capoeira Angola, me animou muito também a perspectiva do corpo, eu vi o corpo sob outro aspecto, não só sobre aquele aspecto de força e acrobacias, mas também um processo.

Então, em 1982, João procurou o Mestre Dunga e lhe pediu permissão para treinar com o Mestre Rogério, o que não lhe foi consentido. Entretanto, a contragosto de seu mestre, João passou a treinar Capoeira Angola:

Mestre Rogério, que fazia (sapato de) mocassim e vendia na Praça Sete, ia para treinar sozinho e chamava pessoas para treinar Capoeira Angola,



estudar e praticar Capoeira Angola na escola de Direito, no DA, e ali começou o movimento de 82, 83 e tudo, e nesse movimento eu resolvi experimentar isso, fazer com Mestre Rogério uns treinos e tudo. [...] E treinar com Mestre Rogério foi interessante pro aspecto de começar de novo, né, novas posturas que eu não estava acostumado, como a “negativa”, como o “rolê”, como a ginga com as pernas mais dobradas, nas pontas do pé, tudo isso a Capoeira Angola nos trouxe de novo.

Só que, às vezes a gente subia muito, dava aqueles golpes giratórios rápidos e ele falou: “- pô se você não tomar uma decisão da forma de jogar Capoeira Angola, uma reflexão sobre esses movimentos e sobre o que eles representam, você não vai conseguir fazer essa transição não. É melhor parar um pouco com o que você já sabe e começar a treinar desde o início, como se fosse da ginga”. Então a gente passou a estudar a ginga, a negativa, a ficar nela, a experimentar olhar para todos os lados, a fazer bem o rolê e a tentar jogar com aqueles movimentos. Mesmo que, às vezes, ficássemos expostos diante dos outros capoeiristas nos jogos da Feira Hippie, da Praça Sete, da rua, pois a gente não sabia se defender bem mesmo. Mas cada vez que a gente fazia um rolê dentro da Capoeira, que era de rua, era forte, (mas era feita pra turista, na Praça da Liberdade), a gente entrava e fazia o nosso rolê e nossas negativas, levávamos agarramentos, mata leões e tal, e continuávamos, voltávamos com nossos machucados e íamos lamber nossas feridas treinando [risos] como sair daquelas pancadas.

E isso foi um processo forte que me abriu a cabeça assim, a resistência da Capoeira Angola. Quando eu resolvi jogar Capoeira Angola e experimentei fazer movimentos de Capoeira Acrobática, jogando a perna lá em cima, no alto, e o Angoleiro, meu Mestre Rogério desceu. Aí, lá de cima mesmo, eu vi o absurdo que eu estava fazendo, enquanto jogo de Capoeira. Pergunta, resposta, estudo e tal. E aí eu vi que realmente tinha que escolher entre acrobacia e o poder simbólico do movimento da Capoeira Angola.

Nessa mesma época, à procura de fortalecimento físico, se interessou pela prática da loga:

Estava começando a treinar com Mestre Rogério. Isso foi exatamente em 1982, e Mestre Rogério falou assim: “Não dá pra gente preparar o corpo com a ginástica da musculação, a ginástica do exército que os Capoeiras fazem não, Capoeira Angola precisa de um outro corpo, não é só ter força não”. Foi então que eu fui pesquisar, em contato com um amigo meu, Antônio, ele já era um jejuador, e me ofereceu um livro Hatha Yoga Sevarajan Yesudian, um Mestre que veio pra Inglaterra e com a médica Elizabeth Reich escreveu o livro loga e saúde. [...] Houve vários fechamentos da loga assim na minha vida e isso foi muito bom, então, a loga na verdade, apesar de não ser uma cultura afro, no sentido do Brasil como pátria de todos os povos, ela acaba sendo um pouco brasileira também. Porque ela chega aqui através dessas pessoas, que vão a experimentando e também introduzindo, talvez, alguma coisa dela na sua cultura. Fazendo um intercruzamento cultural, isso acontece muito comigo. [...] As posturas básicas saíram daí. Do treinamento das Asanas de loga, que fazem a posição e ficam um minuto nela. Vão pra ela com uma respiração e voltam com respiração também. Eu estava já treinando Asanas, mas ainda não tinha conhecimento. As posturas eu estava aprendendo ainda com Mestre Rogério e fui começar a ficar nelas porque, naquele início de 1982, no resgate da Capoeira Angola, eu precisava de uma definição muito mais cuidadosa do movimento. Então os Mestres orientavam, por exemplo, quando a gente estava treinando uma negativa, eles diziam: “- fica aí um pouco, pra você curtir a postura”. Essas falas

deles... e eu fui ter uma intuição nesse sentido, de experimentar fazer as posturas básicas da Capoeira, mais do que ficar nelas um pouquinho, mas, sim, ficar pelo menos 01 minuto, como eu estava experimentando nos Asanas. E aí, quando eu fui pra Salvador em 85, eu vi Mestre João Pequeno fazendo exercícios muito lentos, com respiração profunda, levantando e agachando na 'Cocorinha', indo pra 'Negativa', pedindo para os alunos dele para pararem e ficarem no 'Rolê' também, tranquilos. Então, isso me inspirou a organizar melhor como um treinamento meu, forte, de posturas básicas, de cultuá-las.

## Segundo o seu entendimento, a Capoeira Angola:

Eu acho que em nível de movimentação, são movimentos menos acrobáticos, movimentos mais alongados, de caráter de resistência muscular maior, que é o trabalho de chão, né? A base da Capoeira Angola é o chão, o trabalho de solo. Então as posições agachadas, as posições e movimentos invertidos como a bananeira, os Aús mais suaves. Não tão acrobáticos não tão circenses com as pernas tão esticadas, né, olhando para o chão. Mas sim, o Aú com as pernas dobradas, olhando para o outro, pronto para se defender, pra atacar, pra se deslocar melhor, mais encolhido também, um alvo menor. Movimentos invertidos com o uso da bananeira mais constante no jogo, muito importante essa característica.

E instrumentos ritualísticos como a chamada. As chamadas de força na Capoeira Angola, que são posições estáticas, gestos de forte poder simbólico, energético também, usados no jogo de Capoeira Angola, que difere muito das outras manifestações de Capoeira. Então, um maior uso de instrumentos pra conduzir a roda de Capoeira, o ritual. A bateria completa vinda da escola do Mestre Pastinha, como representante das Capoeiras mais antigas, né, do Recôncavo Baiano, das periferias de Salvador, da Gengibirra, a orquestra composta por três berimbaus, sendo eles o "Gunga", o "Médio" e o "Viola", dois pandeiros, um atabaque, um reco-reco e um agogô.

Os três berimbaus talvez aí representando um fundamento exotérico da Capoeira, a trindade divina, né, como centro de força e equilíbrio, e o uso também – na abertura da roda de Capoeira – de cânticos de ladainha e de louvor. Então essas aberturas ritualísticas, elas realmente trazem muita força, muito poder simbólico, muito poder de religião física, mental e espiritual com a ancestralidade. E isso são elementos fortes, que tocam fundo na consciência sem dúvida. Uma das coisas também que acontecem, é a valorização dos mais velhos, dos Mestres mais antigos, dessa raiz mais antiga, mais perto da escravidão, mais perto dos negros africanos, mais perto também dos rituais.

Mesmo o rolê, a posição que se usa para se deslocar no chão pra lá e pra cá girando, você vai encontrar também nas danças de norte a sul da África, em volta das fogueiras nas celebrações e nos rituais. Os aús que se encontram nas brincadeiras das crianças de todo o mundo, de todas as raízes étnicas quase, e esses saltos imitando os animais né, o macaco, o jacaré, os movimentos de sustentação sobre os braços, as quedas de rins, os deslocamentos com a cabeça no chão. Tudo isso, um ritual de gestualidade muito rico, muito forte, que se encontrava às vezes na Capoeira de Rua e mesmo assim de maneira deslocada em nível da intenção daqueles movimentos no jogo, o que consta muito, né?. [...]

[...] Ladainhas e louvores para abrir rodas de Capoeira, jogos de Mestres antigos e tudo. E os corridos, com mais acento na fonética, o mantra né, trazendo aí a força das cantigas de trabalho [...]. Então a força é transmitida pelos Mestres da Capoeira Angola, da importância do canto, do ritmo, a partir dos quais se trabalha muito o aspecto da reciclagem da energia, da potencialização da energia dos indivíduos e do grupo também, através do fortalecimento de laços. As influências que vão partir daí, talvez do

inconsciente coletivo, da ancestralidade, na religação espiritual através do canto, do ritmo. A vibração produzida por um instrumento de excelência na Capoeira Angola, que é o berimbau né, com essa trindade divina, representando início, meio e fim, talvez pai mãe e filho, ou coisa assim, é mais respeitado no jogo da Capoeira Angola.

Se o jogo está acontecendo e o berimbau arrebenta, o Angoleiro vai para o pé do berimbau e espera recompor a bateria com os três berimbaus novamente, e aí volta para o jogo. Então esses preceitos todos praticados no ritual, no jogo da Capoeira Angola, são elementos de muita diferenciação, que fazem toda a diferença. O significado das coisas, dos objetos da Capoeira. O significado da ginga, o significado do ataque ou da defesa, o significado do sorriso, o significado da música que está se cantando durante o jogo, da música que se usou para abrir o jogo, para abrir a roda. É muito importante o domínio dos instrumentos.

E essa excelência, no processo de descaracterização, quase que se perde, né? Onde se procura aí fazer a exacerbação do corpo, a Capoeira dentro dos padrões ocidentais, traduzindo mais força, mais rapidez, mais explosão muscular para as acrobacias, para os ataques em pé. Enquanto a Capoeira Angola vai buscar assim, essa resistência muscular, essa força, esse equilíbrio dentro da ligação corpo-mente, dada pelo aspecto da exacerbação da respiração, produzida por esses cânticos de trabalho, e a vibração espiritual do berimbau como um instrumento terapêutico também.

## O seu encontro com o I Ching,

O I Ching, quando chegou 1985 e eu tinha que ir para Salvador ver oficina dos velhos, como indicava Mestre Rogério, eu já estava fazendo grande treinamento de dança africana<sup>2</sup> com Mestre Mamour pelo Palácio das Artes, e nessa eu pedi licença pra ele, e ele ficou muito chateado com isso, foi uma pena, ele falou que se eu saísse naquela hora eu estaria fora da escola dele, foi um momento de constrangimento entre nós, porque eu tinha que ir para Salvador né, mas naquela dúvida toda eu fui em um centro de Umbanda do marido de uma aluna minha, que tinha uma Umbanda exotérica, lá perto de Venda Nova, no bairro Lagoa.

Na Umbanda, uma entidade manifestou-se no médium e falou que ele tinha que me ensinar, que aquele cavalo tinha que ensinar o I Ching para mim e, quando acabou a sessão, veio o médium e me ensinou a jogar o I Ching. Falou: -"Faça uma pergunta?" E eu falei: -"É favorável eu ir a Salvador para a oficina de Mestre Moraes, conhecer os Mestres antigos?" E saiu a linha do Hexagrama 46, que se chama ascensão. Que significa que a madeira está debaixo da terra e a árvore, então, tem terra e tem raízes, é o significado da planta que vai ascendendo para a luz. E na quarta linha significa: você vai de encontro, graças ao trabalho que você tem feito, você tem o merecimento de ir agora encontrar-se com as vigas mestras das nações. Aí eu fui, larguei tudo e fui, fui só com a roupa do corpo praticamente.

Em sua busca por mais informações sobre a Capoeira Angola, João vai morar em Salvador, Bahia.

<sup>2</sup> Da escola de Dança Africana moderna "Mudra". Fundada por Leopold Sédar Senghor, que foi presidente do Senegal e que realizou o Primeiro Festival Mundial de Arte Negra, do qual Mestre Pastinha participou como convidado, integrando a comitiva brasileira, sendo um dos destaques do evento.

Eu fui indicado pelo Mestre Rogério para treinar lá (em Salvador) com o Mestre Cobra Mansa, dentro da academia do Mestre Moraes. Então chegando lá, Mestre Cobra Mansa me apresentou ao Mestre Moraes e no primeiro dia em que cheguei a Salvador eu já joguei. Era uma terça-feira - tinham aulas às terças, quintas e sábados - e ele já nessa época estava com uma academia imensa, que era a cela das mulheres no segundo andar (do Forte Santo Antônio), em cima da academia do Mestre João Pequeno. [...]. Então essa bagagem toda a gente foi aprofundar a partir de 1985 em Salvador. E quando o pessoal voltou pra cá, eu fiquei lá. Eles (o Mestre Rogério, o Primo e o Julinho, do sindicato dos correios) voltaram pra BH, pra se ligar mais aqui e fortalecer o Grupo IUNA, fundado por Mestre Rogério e que estava a todo vapor.

Eu fiquei até 1987, transitando através da escola de Mestre Moraes, passando sempre pela escola de Mestre João Pequeno, daí essa influência de Mestre João Pequeno [...]. Esse movimento era forte na escola de Mestre João Pequeno. Então com isso a gente foi recebendo ali aquela influência muito forte dele. Mestre João Grande que começou a aparecer no forte também, já em 1986, e passou a ocupar espaços lá. Cheguei a ver o Mestre Valdemar jogar, chegando lá carregado, doente e tudo, e que de repente jogava a bengala para o lado e ia jogar na roda do forte, maravilhoso. [...] Então, essa formação confirmou os fundamentos da formação necessária para voltar para BH com segurança de que se podia agora ajudar a fazer trabalhos de Capoeira Angola, transmitir Capoeira Angola.

#### Em Salvador manteve um breve contato com o Candomblé:

Eu conheci mesmo um pouquinho só, talvez um grama, ou talvez não chegasse a um grama da minha orixanidade, com Mãe Mundinha, uma representante do Candomblé de Jeje na Bahia. Ela morava ali na Fazenda do Retiro, uma periferia bem afastada de Salvador, uma grande favela, um grande morro. Na época, em 1985, Mestre Cobra Mansa morava no Retiro. Uma vez indo visitá-lo, ele não estava e eu fiquei um pouco ali perto da casa, esperando em umas escadarias e uma dona sentiu minha presença e falou: "Moço, entra e senta para descansar que o sol está muito quente". Eu aceitei o convite e ela disse: " - o senhor está esperando o capoeirista, o Cobra Mansa?" eu falei: "- estou", e ela: "- ele não tem horário certo, de qualquer jeito espera um pouco aí". E essa dona sentou e pôs a mão na cabeça, e eu vi que ela estava sofrendo um pouco e falei: "- a senhora está com dor?" e ela: "-estou com dor sim, eu sou diabética, estou sofrendo de glaucoma, minha visão está ruim". Ou seja, ela nem enxergava e, mesmo assim, me chamou para sentar na casa dela. Eu falei: "- eu posso ajudar a senhora em alguma coisa?" e ela: "-se você souber como, pode".

Então, eu comecei a dar uma massagem nela – eu aprendi massagem aqui (BH) com a Dona Ieda, ex-funcionária do Tribunal de Contas e que, na época, era massagista domiciliar. [...] E então essa massagem fez bem pra ela e quando eu falei que eu era capoeirista de Belo Horizonte e estava na Bahia para aprender Capoeira Angola ela falou: "- Poxa, esse meio aqui não vai ser muito fácil pra você não! Lidar na Bahia com esse povo, com esses Mestres, esses capoeiristas. Eu já tive histórias muito complicadas com eles e é uma coisa muito séria, precisa ter muita força de proteção. Vem aqui me dar suas massagens e me fazer um tratamento, que eu vou ajudar você a se cuidar." E então ela jogou búzios pra mim e fortaleceu esse aspecto da prática da cura popular na minha vida, me apresentando meu orixá pela primeira vez, Obaluaê, através do jogo, Atotô Babá. Inclusive, quando eu fui pra Salvador, eu já estava vestindo branco, sentindo por intuição uma vontade muito forte de usar o branco, principalmente na sexta-feira. E tinha, por causa da filosofia de Mestre Pastinha, talvez, o culto à calma. E via

Oxalá, como o Senhor dessa calma, o Senhor dos céus. O atributo da calma no arquétipo e na força dele é muito grande. Então, passei de certa forma a cultuar Oxalá, a vestir de branco, a fazer jejum nas sextas, abstinências, a fazer trabalhos com uma vela, um copo de água, uma flor, oferecer uma canjica e fazer as orações. Então, nesse momento, em Salvador foi confirmado Oxalá também. E ela falou que é muito comum Obaluaê e Oxalá trabalharem juntos.

Quando chega ao fim do ano de 1985, em dezembro, João recebeu em Salvador a presença da artesã, Uiara Rodrigues Vieira, sua antiga companheira, que o acompanhara na reciclagem da Capoeira Angola com Mestre Rogério em Belo Horizonte.

De 1985 a 1987 ela ficou comigo em Salvador, e depois ficamos trabalhando na creche Casinha da Vovó, no bairro Jatobá, um antigo reduto de movimento operário, que eu já tinha passado por lá na década de 70, com o Gildo Scalco e outros companheiros, através do CIAME do Vale do Jatobá. Ficamos lá um pouco e em 1989, voltamos para o centro de Belo Horizonte.

Depois dessa experiência na Bahia, João retorna para Belo Horizonte:

Só que quando voltei para BH, para treinar com Mestre Rogério, tinha acontecido uma coisa antes em Salvador. Antes de voltar, eu tinha passado aqui a passeio para ver meus pais e isso foi a contragosto na época do meu Mestre, o Mestre Moraes, com o qual eu estava treinando. Ele precisava muito, talvez, de mim, em Salvador, naquela época e ficou muito constrangido e magoado com essa minha vinda aqui, independente da vontade dele. E, quando eu voltei pra lá, ele me afastou dos trabalhos no GECAP.

Enquanto isso acontecia, Mestre Rogério já estava desenvolvendo o trabalho de BH não como grupo IUNA mais, mas, sim, como Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GECAP), porque ele tinha ido em 1986 a Salvador e mostrado a Capoeira Angola que ele tinha aprendido e reciclado juntamente com Cobrinha aqui em BH. E mostrou para ele não só isso, mas também o trabalho de Capoeira Angola em BH. E o Mestre Moraes, que era um grande líder no movimento de resgate da Capoeira Angola, depois dos Mestres mais velhos, claro, propôs ao Mestre Rogério uma filiação. Então, o trabalho aqui em BH se transformou em Grupo Capoeira Angola Pelourinho, e quando eu voltei pra cá, eu não pude mais fazer parte desse trabalho, pois, me senti constrangido por isso, por ter sido afastado dos trabalhos do GECAP. Entendi que teria que respeitar as decisões do Mestre Moraes e que não iria usar da minha amizade com Mestre Rogério para peitar uma continuidade no GECAP. E me senti seguro também, fiz consultas espirituais para saber se eu precisava disso ou não, e fui aconselhado ao afastamento.

Então, nesse momento, quando eu voltei em 1987, eu fui dar aula na Creche Casinha da Vovó, lá no Vale do Jatobá, voltei para a antiga militância no Vale do Jatobá, morando ali no bairro Independência. Então em 1988 e 1989 eu recebi a visita na minha casa de Mestre Primo, no bairro independência e ele me propôs de fazermos uma tabelinha e resgatar o nome grupo IUNA de Capoeira Angola, porque ele também tinha se afastado dos trabalhos do GECAP, que estavam sob a orientação de Mestre

Rogério. Então ele me chamou, e já estava ocupando o espaço do Sindados – Sindicato dos Trabalhadores em Informática – e ali a gente começou a se reunir. Mestre Jurandir veio também, e começamos a fazer os treinos no Sindados. Depois recebemos a visita de um grande capoeirista, ligado ao Mestre Dunga, o Vagner, que tinha vindo do interior, e nós nos juntamos para treinar Capoeira Angola, ainda que a gente não tivesse na época nem nome de Mestre e nem um Mestre velho nos orientando. Então a gente se juntou, fazendo um colegiado para dirigir os treinos, os trabalhos, e resolvemos criar o estatuto do grupo IUNA. Colocamos o Mestre Jurandir como primeiro presidente e depois a gente foi trocando, em cada época de estatuto era um. A gente também passou para o Mestre Rogério os cartazes da fundação do Grupo IUNA, os materiais que ele tinha, e ele, de boa vontade, passou tudo para a gente. E passaram a existir então dois grupos de Capoeira Angola aqui em Belo Horizonte: Grupo Capoeira Angola Pelourinho, orientado pelo Mestre Rogério, e o Grupo IUNA de Capoeira Angola, trabalhando numa relação de direção colegiada, comigo, o Primo, o Jurandir e o Vagner, e isso foi de 1989 a 1992. Nesse processo, já entrando em 1991, o Mestre Jurandir fundou um trabalho e passou a ter três grupos em Belo Horizonte: ele sai do coletivo IUNA e funda o Grupo N'Golo de Capoeira. Passado mais um ano ainda, o Vagner se casa, vai para Muzambinho e funda um trabalho próprio, chamado Grupo Quilombo de Capoeira.

Em 1989, também na Rua da Bahia 570, foi fundada a Companhia Primitiva de Arte Negra. A Cia Primitiva desenvolve pesquisas em diversos tipos de manifestações religiosas, de danças, de ritmos africanos, e, tendo como base a Capoeira Angola, interpreta-os e os apresenta em palco sob a forma de espetáculo, ou seja, a Cia Primitiva não realiza nenhum ritual tradicional, ela apenas cria a partir deles um show afro. O carro chefe da Cia Primitiva é o espetáculo N'Zinga Band<sup>3</sup>, um misto de teatro e dança afro, com letras, músicas e coreografias desenvolvidas por sua esposa Lena Santos e por ele próprio, que narra a saga dos africanos de Angola e Nigéria ao Brasil.

Paralelo a isso, nós começamos a fazer um trabalho de dança brasileira, lá na rua da Bahia à noite, nos horários vagos em que não tinha Capoeira, com a Aidê, a primeira trançadeira de cabelo de Belo Horizonte e fundadora do movimento Reggae, junto com Camafeu de Oxossi, Wilson Queiroga, Lena Santos, Douglas Felipe e mais alguns camaradas. Fizemos também um trabalho com a Rô Fatawa, que é também uma grande trançadeira, aluna de dança Afro-brasileira do Mestre Negão, o finado Mestre Márcio Alexandre. Assim fundamos a Companhia Primitiva de Arte Negra, com elas duas puxando as primeiras aulas e o Mestre Primo fazendo a percussão. Isso foi em 1989, quando chegou 1990, elas se dedicaram mais a suas artes, em seus bairros. A Aidê com o Reggae e a trança, e a Rô a dança e a trança, e eu fiquei então dirigindo a Companhia Primitiva de Arte Negra. Quando eu recebi então a presença da Marilene, que veio do bairro de São Benedito, com o grupo União e Consciência Negra, com o Edson Polidoro. Os dois vieram fazer dança afro comigo, para embasar mais o movimento

---

<sup>3</sup> Ver: *N'Zinga Mbandi e as guerras de resistência em Angola, século XVII* de Mariana Bracks Fonseca (2012).

político, antirracismo, que eles faziam no bairro. Ao lado deles, veio a filha da grande Dona Valdete, do Alto Vera Cruz, a Marilda Cordeiro, que foi dançarina também do grupo Quilombo das Gerais, grupo do Márcio Alexandre, e passou a ingressar na Cia Primitiva de Arte Negra. [...].

A partir de 1996, a Lena Santos aprofunda a pesquisa dela na questão da Rainha Nzinga, e, através dos conhecimentos dela na tradição oral e na academia também, ela compôs doze músicas, doze poemas, que se transformaram em canções que foram compor o roteiro básico do Poethória Afro. Que nós passamos a coreografar com danças marcadas e jogos cênicos, uma técnica de improviso desenvolvida por mim. E isso deu origem ao espetáculo, que está completando agora, em 2016, dezesseis anos de contação da história do negro, através da poesia histórica do afro-descendente no Brasil.

Além dessa contribuição, a Lena Santos deu contribuição também no figurino. Até então, os dançarinos negros faziam aulas com malha de ballet preto e iam pro palco apenas de tanga ou amarrações muito simples. Ela desenvolveu bastante a amarração com tecidos, dentro da estética africana que é uma marca registrada do nosso grupo. E marca a presença de um grupo de dança afro-brasileira na cidade, com todo um roteiro e cheio de músicas melódicas de composições próprias, diferente de outros grupos que sempre pegam emprestados pontos da Umbanda e do Candomblé.

O nome Companhia Primitiva de Arte Negra foi sugerido principalmente pela Aidê Lewa [...]. A gente fazia parte do movimento social, do movimento negro na cidade e uma das bases do movimento negro, além do discurso político, era a valorização da cultura negra. Uma vez que esse discurso sempre ia para a Praça Sete, para as ruas, escorado tanto na dança afro-brasileira, principalmente da Marlene Silva e seus discípulos, como na Capoeira de Rua, do Mestre Dunga e do Mestre Negão. E esses Mestres, traziam pra nós o discurso estético muito em cima da valorização da estética do escravo, que se vestia com roupas de saco de algodão cru, sem abandonar seus turbantes, suas marcas tribais, suas pinturas, seus colares, seus patuás. Então, isso nos remetia ao primitivo, não como uma forma de cultuar um passado morto, primitivo, sem conhecimento. Mas no sentido daquilo que é o primevo, o essencial, ou seja, a identidade dos povos tribais. Esse foi o discurso que a Companhia Primitiva de Arte Negra quis trazer. [...].

E de Arte Negra, porque a dança é o arcabouço principal, mas colado em um terreiro de Capoeira Angola que estava nascendo ali, como um leque muito grande de atuação nas artes negras, que iam ser o teatro negro, a percussão, as artes plásticas, e a própria movimentação do negro resistente na cidade, através de movimentos sociais, reelaborando seu discurso político.

Foi quando juntos, João e Primo tiveram contato com a terapia anarquista de Roberto Freire e, por conseguinte, com o anarquismo ideológico:

E eu continuei com o Mestre Primo durante mais um ano, de 1992 a 1993, e aí a gente recebeu a Soma. A Somaterapia, que foi criada por Roberto Freire e é uma terapia libertária, baseada no toque, no corpo e tudo. Baseada naquela época em teóricos da libertação pelo orgasmo, Reich, que escreveu “Escuta Zé Ninguém”, Lakan e grandes teóricos dessa coisa da libertação pelo toque, pelo movimento gestual, relacional, por relações libertárias. E esse pessoal da Somaterapia precisava de um apoio para esse corpo novo que então se libertava, a terapia podia romper couraças, mas quem daria essa sustentação?

Então Roberto Freire, um grande pesquisador, chega a Mestre Pastinha, e fez uma entrevista com ele, estuda e vê o trabalho de Mestre Pastinha, e

nessa coisa, Mestre Pastinha fala da casa, do aluguel e diz “como o pirão que os meninos deviam comer”, falando das péssimas condições do povo brasileiro na época. Com um discurso mais político, mais enraizado na africanidade, defendendo a origem da Capoeira no N’Golo, então praticado no sul de Angola, talvez até nos dias de hoje, o ritual de casamento, de confirmação da vida adulta, da criação do guerreiro na família e que inclui a luta corporal através da imitação dos movimentos das zebras com suas marradas, coices, avanços, recuos e saltos. Então Mestre Pastinha defende essa origem africana da Capoeira, fortalecendo aquela Angola como no sentimento popular: “qualquer negro que chegar de qualquer região talvez, a primeira coisa a se falar dele era que talvez ele fosse Angola, e se apresentava com o Angola nos seus rituais de resistência, por isso: ‘brincadeiras dos Angola’, depois ‘Capoeira de Angola’”.

Roberto Freire vê então na Capoeira Angola, além do trabalho, a corporeidade que a Capoeira Angola traz, substituindo ou resistindo à explosão muscular, à Capoeira como um esporte de rendimento, através da orientação psicofísica dela, que é a coisa do significado do movimento, o simbólico do movimento. Usar o movimento na hora certa, nem antes nem depois, nem sob princípios de exacerbação da personalidade ou do sentimento a liso, mas tentando buscar a partir da calma, nesse contato interior de que Mestre Pastinha fala. E ele encara esse movimento não como um movimento físico, mas como um movimento psicofísico, esse movimento corporal libertário, essa filosofia de escravo que é libertária.

Então ele e todos seus discípulos passam a fazer Capoeira Angola e/ou dança Afro-brasileira, e ele defende essas duas manifestações culturais, principalmente, focado na corporeidade libertária desse corpo negro. Ele então realizou movimentos de fundação da Somaterapia em Belo Horizonte e entraram de 05 a 10 alunos que treinavam com 04 grandes capoeiristas de Minas Gerais, e esses 05 a 10 alunos passaram a ser 40 a 50 alunos que surgiram de uma vez na Capoeira Angola, fantástico. E nessa época eu já havia conseguido com um parceiro, na época, presidente do Sindicato dos Jornaleiros [...] o Sr. Maurício, e ele nos cede a sala da Rua da Bahia e ali a gente fundou o Grupo IUNA. Mas não cabiam 50 alunos naquela sala de uma vez, então decidimos usar o DA de Medicina para continuar os trabalhos.

Em 1993, também acompanhado de Lena Santos, e apadrinhado pelo Mestre João Pequeno, que sob as árvores em frente ao Diretório Acadêmico da Escola de Medicina da UFMG lhe concedeu o título de mestre, João resolveu deixar a parceria com Primo e fundou o seu próprio grupo:

[...] Mestre João Pequeno passou a vir várias vezes no ano nos orientar aqui, a mim, a Mestre Primo, e a todos que estavam treinando comigo e com ele. E aí ele me chamou em um desses momentos e falou: “Pô João, eu acho que você já tem uma caminhada boa, eu vejo as pessoas te seguindo, te acompanhando no seu trabalho. Acho que você tem que dirigir seu trabalho sozinho mesmo, assumir seu trabalho, a sua cara e tal. Você já está maduro para isso. E se depois precisar, você me traz aqui que eu vou confirmar o seu título de Mestre.” E aí a gente teve essa conversa e eu tomei a iniciativa de conversar com Mestre Primo e voltei a usar o espaço da Rua da Bahia com mais ênfase. Aí a gente resolveu se separar e ele continuou com todo aqueles quase 50 alunos lá na Medicina, depois ele saiu dali e abriu uma sede do Grupo IUNA na Savassi, com todos esses estudantes. E eu fundei o Grupo Eu Sou Angoleiro .



A história de vida de Mestre João, apresentada acima sob a forma de saga, nos revela os caminhos trilhados por ele em sua formação como Mestre de Capoeira Angola. Essa formação, quase que totalmente realizada fora dos equipamentos ditos formais, o levou inicialmente ao encontro do tronco que se sustentava sobre raízes africanas. Referimo-nos aqui principalmente ao catolicismo popular, por ele frequentado, e a Capoeira de Rua, na qual iniciou a prática ainda adolescente. Não satisfeito em ficar apenas no tronco, ele teve a oportunidade e o interesse de conhecer as suas raízes culturais praticando a Capoeira Angola.

O que observamos é que o Mestre João, ao buscar sua africanidade, fez o percurso inverso ao indicado pela tradição sociológica brasileira, contrariando, até mesmo, a perspectiva crítica. Ianni (1978), por exemplo, visando justificar a íntegra do afrodescendente na condição de classe, na ordem capitalista, afirmava que uma vez que “as significações socioculturais e políticas desse universo são dadas pelas relações de interdependência, alienação e antagonismos das classes sociais” (IANNI, 1978, p. 76). E que:

A cultura africana e a cultura da escravidão ‘perdem-se’ na cultura do capitalismo. Isto é, na sociedade organizada em termos do trabalho assalariado, das exigências da produção do lucro e da supremacia do capital monopolista, os valores e padrões culturais ‘herdados’ da África e da escravatura perdem os seus significados e ganham outros. O que predomina, à medida que avança o século XX, é a relação capitalista das relações de produção. [...]. O que parece ser anterior só tem aparência de anterior. Da mesma forma que as relações sociais, as estruturas político econômicas, também os elementos culturais são recriados e reproduzidos segundo as condições e exigências das forças que dominam a sociedade. (IANNI, 1978, p. 68).

Assim, nessa perspectiva, o problema central a ser abordado seria “explicar como se produz historicamente a metamorfose do africano em negro” (IANNI, 1978, p. 56). Esta tendência da sociologia brasileira, aqui exemplificada por meio de Ianni, reconhece a existência de demandas específicas dos negros mediante a sua dupla condição de subjugação, em relação à sua raça e à sua posição de classe; entretanto, fiel à sua origem marxista, indica que há uma ordem de prioridade e que as questões prementes seriam as de ordem econômica.

Dentro dessa perspectiva teórica, as reações críticas ou os atos de rebeldia que se espera do negro operário devem ser da mesma forma e conteúdo que a dos operários brancos; em outras palavras, a luta econômica comum geraria condições para o desenvolvimento de identidade de classe e de consequentes laços de

solidariedade, inicialmente entre os operários de uma fábrica, depois, entre os de um ramo ou setor da economia, a seguir, cidade, estado, país e, por fim, a uma solidariedade internacional. Assim, o que estaria em jogo não é a conquista ou reconquista de uma identidade particular por parte de um grupo étnico e, sim, a conquista de uma identidade universal de classe.

Nesta lógica, as sobrevivências culturais, aquelas resistiram ao período da escravidão e ainda sobreviviam dentro das estruturas da sociedade de classes, não seriam ou não engendrariam formas de resistência apropriadas ao modo de produção vigente. Ianni chega a reconhecer que “são muitos os indícios de que os africanismos e sincretismos escondem alguma resistência à visão do mundo expressa na ideologia racial do branco, ou em segmentos de sua cultura dominante” (IANNI, 1978, p. 75). Entretanto, logo a seguir, referindo-se ao candomblé, indica sua posição: “Mas sugiro que os africanismos persistentes na religião negra, ou as formas sincréticas assumidas por ela, não lhe conferem, sem mais, o caráter de uma frente de resistência em defesa do negro, e em oposição ao branco” (IANNI, 1978, p. 75).

Como aponta Guimarães (2002), faz parte da tradição sociológica brasileira diluir as questões relativas ao afrodescendente no Brasil em problemas mais gerais da nação brasileira. Seja incluindo-os como parte da mistura de raças que formou o mestiço brasileiro, ou, como parte integrante da grande classe trabalhadora, onde raça e classe subsumem-se. De acordo com o referido autor, Reginaldo Prandi havia observado que mesmo as organizações políticas representativas dos negros e intelectuais engajados deixaram-se envolver pela ideologia populista que negava a existência da raça e os integrava na sociedade como brasileiros.

Segundo Guimarães (2002), também Bastide, ao estudar a imprensa negra entre 1910 a 1950, afirmava que a mesma tinha três objetivos básicos: a formação de lideranças, reeducar o negro no sentido de afastá-lo de sua origem africana e lutar contra o preconceito. Mesmo o intelectual negro, Guerreiro Ramos, de acordo com Guimarães (2002), chegou a acusar os intelectuais estrangeiros (Bastide era o principal alvo) e os intelectuais nordestinos de estarem incentivando a permanência de traços culturais afro-brasileiros retrógrados e de estarem incentivando o culto ao exotismo e à objetificação do negro.

Porém, essa imersão cultural realizada por Mestre João, assentada sobre uma prática corporal e não apenas como produto de uma aprendizagem intelectual,

que também ocorreu, fez de Mestre João um sujeito mais que conhecedor de sua africanidade: ele passou a vivenciá-la. Isso significa que ele passou a presentificar em seu cotidiano uma cosmovisão de origem africana pré-colonial, que lhe possibilitou o acesso a padrões estéticos e éticos diferentes dos estabelecidos pelo modelo ocidental e que lhe abriu caminhos para uma compreensão e uma ação política diferentes dos culturalmente prescritos, seja pela via dominante burguesa e cristã, e mesmo o indicado pela escola marxista, que, embora seja crítica em relação à cultura burguesa dominante, do ponto de vista do africano, não deixa de ser oriunda do grupo opressor.

Assim, ao dedicar-se à militância cultural afro, o Mestre João desenvolve uma práxis que se diferencia e o situa como crítico tanto da opressão direta do sistema capitalista, bem como das ideologias, também ocidentais, de crítica a este sistema, como mostramos a seguir.

## 2.2 A Associação Cultural Eu Sou Angoleiro – Acesa

Gravura 6 - Tela 11 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

A Acesa foi fundada pelo Mestre de Capoeira Angola João Bosco Alves da Silva e sua esposa Lena Santos em março de 1993 e lançada oficialmente no dia 27 de Junho de 1993, dia que coincide com a data de seu nascimento. De acordo com o Mestre João:

Eu lancei o Grupo de Capoeira Angola Eu Sou Angoleiro, que tem como símbolo o círculo, representando o universo, o triângulo, representando a trindade divina e o equilíbrio espiritual, como base da criação desse universo, e tendo dentro do triângulo o Sol, representando a alma, né, o Eu Sou, *I am*. Então, não é um nome afirmativo, onde eu queria afirmar para todo mundo assim: - Eu sou Angoleiro! Mas antes de ser afirmativo talvez, ele fosse muito mais uma invocação: Eu Sou, que é aquele que joga a Capoeira Angola, Eu Sou é a alma que joga Capoeira Angola nesse corpo, é isso.

Desde que foi fundada, a Acesa funciona no 12º andar do Edifício Alcazar, na rua da Bahia, nº 570. A sala, de aproximadamente 12 m² fica na cobertura do prédio e dá acesso a uma varanda de área de 6 m². O imóvel é objeto de ação judicial, meio pelo qual a Acesa o reivindica, através do instituto Usucapião Urbano. Segundo relata o Mestre, a referida sala havia sido cedida a ele pelo Sr. Maurício, antigo presidente do Sindicato dos Jornaleiros que lhe fora apresentado pela diretora do MNU à época, Cleide Hilda. Com o seu falecimento, e não tendo mais o referido Sindicato solicitado a sala, mesmo porque a mesma nunca fora de fato registrada em cartório pela entidade sindical ou por qualquer outro proprietário, o grupo resolveu pleitear a propriedade definitiva do local e aguarda decisão da justiça. A seu favor, além do tempo de ocupação do espaço, a Acesa conta com o fato de ser considerada como sendo de utilidade Pública Estadual e Municipal, desde o ano de 2005.

Financeiramente, a Acesa e o Mestre se sustentam através de mensalidades<sup>4</sup> pagas pelos alunos, de proventos oriundos de shows da Cia Primitiva de Arte Negra, de exibição de rodas de Capoeira Angola, de oficinas de ritmos, de Dança Afro e de Capoeira Angola. Além disso, quando há eventos organizados pela Acesa que envolvam algum tipo de parceria com o poder público ou a iniciativa privada, parte dos recursos é destinada à sobrevivência da Associação.

---

<sup>4</sup> No mês de fevereiro de 2016 o valor da mensalidade era de R\$53,00 e dava direito ao aluno de participar de dois treinos por semana e da roda aos sábados. O aprendiz de Capoeira pode participar das aulas de Dança Afro sem custos adicionais.

É comum o Mestre conceder bolsas de estudo a alunos que alegam não dispor de condições financeiras para pagar as mensalidades. No entanto, com os “bolsistas”, ele combina algum tipo de trabalho, serviço ou obrigação para com a Acesa. Bolsistas ou não bolsistas, quando atingem a condição de treinéis<sup>5</sup>, caso assumissem algum tipo de trabalho remunerado, deveriam repassar ao Mestre um percentual (negociado entre as partes), a título de orientação. Entretanto, as remunerações, na maioria das vezes, são muito baixas ou inexistentes, o que faz com que essa regra nem sempre seja efetiva.

Na sede, funcionam regularmente treinos de Capoeira Angola e aulas de Dança Afro, que são ministradas tanto pelo Mestre quanto por seus dançarinos mais experientes. As aulas de dança formam dançarinos e dançarinas que vão atuar na Companhia Primitiva de Arte Negra, bem como nas frentes de trabalho do grupo.

### 2.2.1 Núcleos de trabalho da Acesa

**Gravura 7 - Tela 03 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



Fonte: Elaborada por Mestre João.

<sup>5</sup> Treinel ou treinador, professor: após um período de treino, estando apto, o Mestre João libera seus alunos, agora treinéis, a ensinarem a Capoeira ou a dança afro.

São consideradas frentes de trabalho toda a iniciativa, particular ou em parceria com o Estado, ONG's ou a iniciativa privada, na qual os treinéis iniciam o seu trabalho de ensinar a Capoeira e/ou a dança afro. Algumas dessas frentes conseguem se estruturar em sede (alugada, própria ou ocupada) e vão se constituindo como Núcleos da Acesa espalhados pela cidade de Belo Horizonte ou em outras localidades. Há um núcleo vinculado à Acesa no Estado do Pará. O quadro abaixo apresenta alguns dos Núcleos da Acesa:

**Quadro 1 - Núcleos da Acesa**

<b>Núcleo</b>	<b>Responsáveis</b>	<b>Localização</b>	<b>Atividades</b>
Casinha	Tr. Murcego	Rua Juiz de Fora, 114, Barro Preto – BH/ MG	Aulas de Capoeira Angola
Flor do Cascalho	Tr. Ricardo Tr. Júlio	Rua Marco Antônio, 250, Cascalho - BH/ MG	Aulas de Capoeira Angola, Dança Afro, Ioga, Ambulatório, Estúdio de gravação, Percussão
Sesc - Santa Luzia	CM. Boi Tr. Marlon	Sesc Santa Luzia, Av. Brasília, 3505, SL/MG	Aulas de Capoeira Angola e Dança Afro
Lagoa Santa	CM. Gercino	Rua Conde Dolabella, 2260, LS/MG	Aulas de Capoeira Angola, Dança, Teatro, Cinema
Santa Luzia	Tr. Fernando	Comunidade São João Batista – SL/MG	Aulas de Capoeira Angola
Associação Cutimboia – Eu Sou Angoleiro	M. Bira Marajó	Passagem Bom Jesus, 40, Terra Firme – BE/PA	Aulas de Capoeira Angola, Educação Ambiental e Proteção ao Meio Ambiente
Núcleo de Cultura Popular Fortalecer	CM. Daniel	Rua Ipanema, 49, Bairro Fortaleza, RB/MG	Aulas de Capoeira Angola, Oficinas de percussão e confeção de instrumentos
Pedreira Prado Lopes	Tr. Flavia	Bairro São Cristóvão, 392 BH/ MG	Aulas de Capoeira Angola, Dança Afro, Canto, Percussão
ACESA Itabira	Tr. Leandro	Itabira/MG	Aulas de Capoeira Angola e Dança Afro
ACESA São João Del Rey	Tr. Alexandre Hudson	São João Del Rey/MG	Aulas de Capoeira Angola e Dança Afro

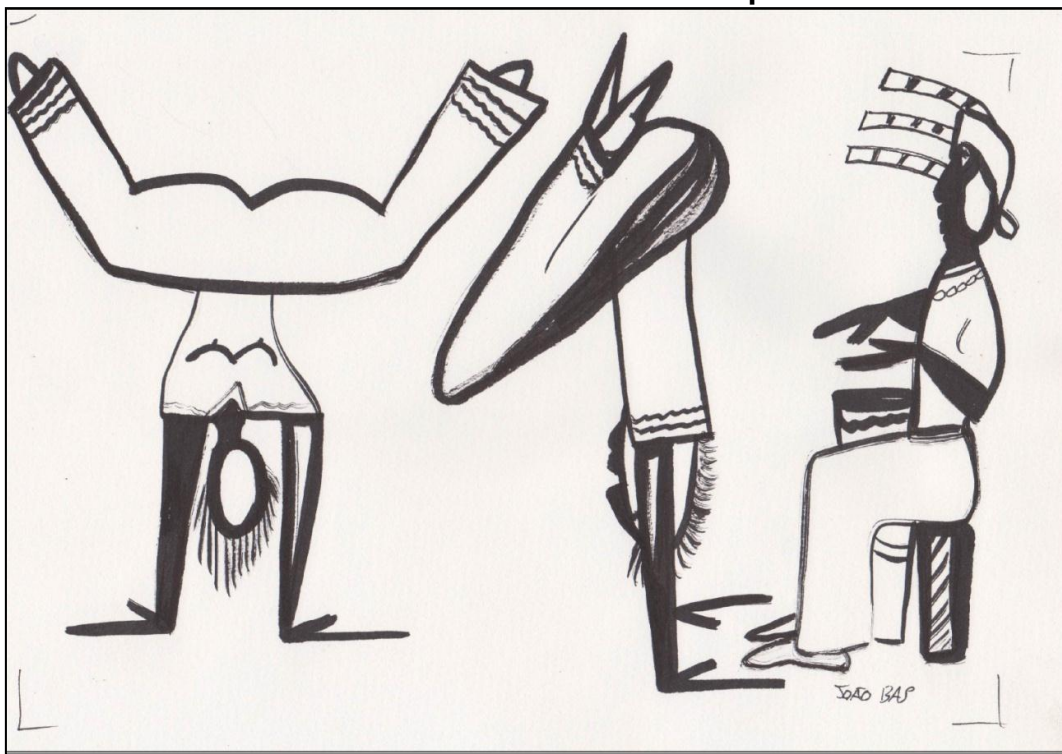
Terreiro do Pai Fernando - Contagem	Tr. Gino	Rua Claudio Manoel da Costa – Nacional - Contagem	Aulas de Capoeira Angola e Dança Afro
Betim	Tr. Pezão	Betim	Aulas de Capoeira Angola
Ocupação Dandara	Tr. Gino	Céu Azul – Belo Horizonte	Aulas de Capoeira Angola
APAE – Pará de Minas	CM. Claudiney	Rua Inocêncio III, 340 - São Francisco CEP 35661-181 - Pará de Minas - MG	Aulas de Capoeira Angola
Contagem	Tr. Silvia	Contagem	Aulas de Capoeira Angola e Dança Afro
Bairro Ouro Velho Mansões - Nova Lima	Tr. Mateus	Escola Instituto Ouro Verde - Bairro Ouro Velho Mansões - Nova Lima	Aulas de Capoeira Angola (07 a 10 anos)
Programa ação afirmativa O dia da beleza negra	Tr. Ronaldo	Conjunto Paulo VI – Escola Municipal Sobral Pinto	Aulas de Capoeira Angola
Núcleo – Contagem / Capoeira e Dança - Copenhagen	Tr. Benjamin	Núcleo - Contagem / Londres - Mumbai	Capoeira Angola e Dança Afro

**Fonte: Elaborado pelo autor.**

As frentes ou Núcleos da Acesa funcionam como satélites da sede, isto é, dispõem de autonomia, mas encontram-se sob a orientação do Mestre.

## 2. 2.2 Contramestre e Treinéis da Acesa

**Gravura 8 - Tela 04 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Para efeito de nosso estudo, realizamos entrevistas com vinte e cinco discípulos de Mestre João, de cujas biografias apresentamos um resumo a seguir:

- 1) **Marcio de Socorro Menezes** é Contramestre de Capoeira Angola, faz parte da Associação Cultural 'Eu Sou Angoleiro'. Conhecido como Contramestre Márcio Gunga, é natural de Belo Horizonte e nasceu no dia 25 de novembro de 1965. Possui ensino médio completo, trabalha também como metalúrgico, foi diretor do Sindicato dos Trabalhadores Metalúrgicos de Santa Luzia, treinou Capoeira de Rua antes de conhecer a ACESA e já deu aulas de Capoeira Angola para crianças em escolas e centros de referência.
- 2) **Alexandre Magno Pessoa da Cruz** é Treinel de Capoeira Angola pela ACESA. Brasileiro nascido no dia 07 de abril de 1965, possui ensino médio completo, é músico e técnico de projeto de obra. Não está ligado a nenhuma religião atualmente, mas foi iniciado no catolicismo. Começou a treinar Capoeira em 1991 na ACESA e foi um dos primeiros alunos de Mestre João. É sambista, atua em um grupo de choro e aplica oficinas de pandeiro em



escolas e centros educativos. Já fez pesquisas relacionadas à Capoeira e compôs um samba para a ACESA.

- 3) **Sérgio Antônio Leonardi Vieira** é Contramestre de Capoeira Angola pela “Associação Cultural Eu Sou Angoleiro”. Conhecido como Contramestre Serginho, é natural de Belo Horizonte e nasceu no dia 19 de dezembro de 1965. Possui ensino médio completo, trabalha como técnico eletricista, é católico e treinou Capoeira no Grupo Senzala com Mestre Dunga antes de entrar para a ACESA. Atualmente dá aulas de Capoeira Angola na sede da Associação, na Rua da Bahia.
- 4) **Hernany Mendes de Faria Pinto** é Treinel de Capoeira Angola pela Associação Cultural “Eu Sou Angoleiro”. É natural de Pará de Minas, nasceu no dia 13 de novembro de 1967, possui graduação em Psicologia e especialização na violência doméstica contra crianças e adolescentes. É psicólogo, educador e trabalha com projetos sociais coordenando equipes de artistas educadores. Cresceu no catolicismo e começou a treinar Capoeira em 1993 na ACESA. Participa de movimentos sociais como o ‘Salve Santa Tereza’ que é um movimento em prol da tradição do bairro Santa Tereza, e promove um samba democrático, que acontece na Praça Ernesto Tassini no mesmo bairro. Trabalhou com arte e educação (na APAE – Pará de Minas) com crianças com deficiência, do que resultou em artigo científico publicado na revista Presença Pedagógica: “Capoeira Angola e educação inclusiva” escrito com a Mestre em Psicologia Social Dilma Fróes Vieira.
- 5) **Daniel Marques da Silva** é Contramestre de Capoeira Angola (Contramestre Daniel) da Acesa. Nasceu em Belo Horizonte, no dia 14 de novembro de 1976, possui ensino médio completo e atua, além da Capoeira, como Arte-Educador, músico percussionista e é Ogã, no Candomblé. Já treinou em outros grupos de Capoeira antes da ACESA, faz parte de alguns movimentos sociais e é responsável pelo Núcleo de Cultura Popular Fortalecer, uma frente de trabalho da ACESA, localizada no bairro Fortaleza, em Ribeirão das Neves.
- 6) **Carem Cristina Nobre de Abreu** é Treinel de Capoeira. É natural de Porto Alegre – RS e nasceu no dia 16 maio de 1970. É Mestre em Comunicação Social e especializada em Interação Midiática. Trabalha como cineasta, possui uma empresa de Audiovisual e atua também na gestão de projetos

culturais. Sua dissertação de mestrado intitula-se “Ritomídia, do ritualístico ao midiático, a midiatização das culturas de raiz pela perspectiva da Capoeira Angola” e sua referência religiosa é o Budismo, mas possui também uma identificação com os orixás do Candomblé e da Umbanda. Começou a treinar Capoeira Regional em 1994 com o Mestre Macaco no Grupo “Ginga” e em março de 1995 passou a treinar na ACESA. Deu aulas de Capoeira na Espanha durante um período, no Centro Comunitário da Vila Acaba Mundo e realizou projeto com meninos de rua. Participa de movimentos sociais como ativista cultural. Na área do audiovisual é Vice-Presidente do Congresso Brasileiro de Cinema, membro do colegiado do Fórum Mineiro do Audiovisual na área de governança, tesoureira da Associação das Produtoras Brasileiras do Audiovisual, membro do Conselho Fiscal, da Associação do Museu da Imagem e do Som de Belo Horizonte, segunda Tesoureira da Cooperativa Música Minas. Produz ainda projetos culturais como a Mostra Cine Afro BH, que é uma mostra de circulação de audiovisual afro-belorizontina. Além de tudo isso, é também ativista social, membro da ‘Praia Da Estação’, que é um movimento de ocupação do espaço público, é gestora cultural do projeto “Lapinha Museu Vivo”, trabalha na Assessoria de Comunicação e Produção Executiva do projeto “Aldeia Kilombo Séc 21” e faz parte da mobilização do Carnaval de BH.

- 7) **Gercino Alves Batista** é Contramestre de Capoeira Angola (Contramestre Gercino) e nasceu em Belo Horizonte no dia 18 de abril de 1964. Possui ensino médio completo e atua também como ator. É umbandista e treinou Capoeira apenas na rua antes de entrar para a ACESA. Além da Capoeira, é ensaiador de Dança Afro na Cia Primitiva de Arte Negra e dirige o grupo de teatro e dança chamado “Irmandade dos Atores da Pândega”. Faz parte da Guarda de Congo 13 de Maio, do bairro Concórdia, atuando como dançante do Moçambique além de participar da Associação “Filmes de Quintal”.
- 8) **Ricardo Carvalho Rocha Avelar Pinto** é Treinel de Capoeira Angola pela ACESA, é natural de Manaus – AM. Nasceu no dia 30 de abril de 1978, possui ensino fundamental incompleto, é do movimento Hare Krishna, além de ter uma produção de pães artesanais. Trabalha como arte-educador no Centro de Educação e Cultura Flor do Cascalho, no Morro das Pedras, Núcleo da Acesa fundado por ele e pelo também Treinel Júlio César de

Souza<sup>6</sup>. Começou a treinar Capoeira em 1997 já na ACESA. Faz parte de movimentos sociais, como o próprio Centro de Educação e Cultura Flor do Cascalho e já participou de espetáculos que representavam a Capoeira. Realizou trabalhos de Capoeira Angola e percussão no Projeto Querubins, na Escola Municipal Rubens Costa Lima, em Macacos, e no Corpo Cidadão na Vila Fazendinha.

- 9) Benjamin de Oliveira Abras** é Treinel de Capoeira Angola. Nasceu no dia 06 de janeiro de 1975, possui ensino médio completo, frequenta o Candomblé e a Umbanda. É artista, trabalha com dança, teatro, música, artes visuais e poesia. Começou a treinar Capoeira em 1997 juntamente com a Dança Afro na ACESA. Faz parte de um conjunto de artistas no Brasil que investigam a questão da corporeidade negra a partir das tradições, como a Capoeira, o Candomblé, o Reinado, entre outros. Além desse, faz parte também do Teatro Negro, do grupo dos 10. Já elaborou três solos (apresentações) que têm como base a Capoeira Angola. Benjamim ressalta muito a questão da corporeidade da Capoeira Angola para as artes, para o teatro, para a dança, e ressalta também a técnica do “Corpo Menino” de Mestre João, contraponto ao modelo eurocêntrico de dança e de corporeidade.
- 10) Ícaro Abreu Viana** é Treinel de Capoeira Angola. É natural de Belo Horizonte, nasceu no dia 09 de janeiro de 1993, está fazendo graduação em Engenharia Ambiental e Sanitária, é católico não praticante e se identifica com as religiões de matriz africana também. Treina Capoeira Angola desde 1998, mas sempre esteve inserido na Associação, pelo fato de sua mãe fazer parte do grupo também. É percussionista e já desenvolveu trabalhos e Capoeira Angola no bairro Santa Tereza.
- 11) Hiran Donato dos Santos Ferreira** é Treinel de Capoeira Angola pela ACESA. É natural de Belo Horizonte, nasceu no dia 11 de junho de 1992, possui ensino médio completo e é artista. Sua referência religiosa é espiritualista. Treina Capoeira Angola desde 1998, nunca pertenceu a outro grupo e treina Dança Afro também. Já tocou percussão em vários grupos da cidade, faz parte da roda da Praça Sete e já deu aulas de Capoeira Angola na sede da Associação, na rua da Bahia.

---

<sup>6</sup> O Treinel Julio tem ainda uma atividade administrativa na tesouraria da Acesa de muita relevância para o grupo.

- 12) Flavia Aparecida Soares** é Treinel de Capoeira Angola pela Associação Cultural “Eu Sou Angoleiro” de Mestre João, brasileira, nascida no dia 16 de março de 1978, possui ensino médio completo e trabalha como bailarina, pesquisadora, intérprete, e designer popular. Sua referência religiosa é o xamanismo. Começou a treinar Capoeira Angola na Somaterapia em 1994 e em 1999 entrou para a ACESA. Fez também Dança Afro na Somaterapia e seguiu com o trabalho na ACESA, onde é ensaiadora, participa de movimentos sociais e desenvolveu projetos de Capoeira e Dança Afro na Pedreira Prado Lopes.
- 13) Fabio Luiz de Oliveira.** Conhecido como Contramestre Boi, é natural de Belo Horizonte, nasceu no dia 25 de julho de 1983. É graduado em Farmácia e trabalha como instrutor de autoescola. Sua referência religiosa de batismo é a católica, mas já frequenta o terreiro há 18 anos. Começou a treinar Capoeira em 1992 com Edson, atualmente Mestre Edson, do grupo “Angola de Minas” e no ano 2000 entrou para a ACESA. Já participou de vários movimentos sociais e artísticos como o Teatro negro de BH, passeatas voltadas para a busca da identidade cultural e protestos em prol da questão da negritude, além de coordenar os trabalhos de Capoeira em cidades como Itabira, Santa Luzia e São João Del Rei, em Minas Gerais.
- 14) Luciano Ribeiro Oliveira Rocha** Conhecido como Treinel Lu. É natural de Belo Horizonte e nasceu no dia 20 de setembro de 1976. Possui ensino médio completo, é umbandista e começou a treinar Capoeira com Mestre Porrada no Grupo “Artes das Gerais” na modalidade Regional. Em 2003 passou a treinar Capoeira Angola e Dança Afro na ACESA. Já realizou trabalhos de Capoeira Regional no Alto Vera Cruz e de Capoeira Angola e Dança, na sede da Associação e na Universidade Federal de Viçosa.
- 15) Weliton Daniel Barbosa** Conhecido como Treinel Pretinho, é natural de Cordisburgo – MG, onde coordena um Núcleo da Acesa. Nasceu no dia 24 de Junho de 1980. Possui o ensino médio completo, trabalha como vigilante e é umbandista. Começou a treinar Capoeira “Contemporânea” em 1997 com o Mestre Mão Branca no Grupo “Capoeira Gerais” e em 2000 entrou para a ACESA. Participa do Congado “União do Rosário de Maria”, já fez apresentações em escolas, na rua e para autoridades políticas.
- 16) Fernando Luís de Oliveira e Ferreira** Conhecido como Treinel Murcego, é

natural de Belo Horizonte e nasceu no dia 22 de dezembro de 1977. É licenciado e bacharel em Educação Física e simpatiza com as religiões de matriz africana. Começou a treinar Capoeira em 1993, com Mestre Zé Paulo, no Grupo “Raízes” na modalidade Regional. Em 2003 passou a treinar Capoeira Angola na ACESA. Participa de movimentos sociais, tem relações com o movimento Black Soul de BH, já fez parte de uma rádio comunitária, deu aulas em comunidades e faz parte do Bloco da Casinha. Além disso, dirigiu um documentário sobre a vida de Mestre Toninho Cavalieri, é responsável pela frente de trabalho da ACESA, Casinha. Deu aulas de Capoeira no Centro Pedagógico da UFMG e no Milharal, na FALE, UFMG e na Barragem Santa Lucia.

- 17) Rosangela da Silva** é aluna de Capoeira Angola e natural de Belo Horizonte. É pós-graduada em Gestão Pública e trabalha como Coordenadora Municipal de Promoção da Igualdade Racial do Município de Belo Horizonte. Entrou para a Capoeira Regional em 2002, com o Mestre Zé Paulo no Grupo Raízes, sendo que em 2003 passou a treinar Capoeira Angola na ACESA. Rosangela tem uma vida de militância e resistência, participa de movimentos sociais como o Movimento Negro e o Movimento Sindical. Deu aulas de Capoeira Angola em Santa Tereza, em Belo Horizonte.
- 18) Ronaldo Maia Gonçalves** é Treinel de Capoeira Angola pela ACESA. É natural de Belo Horizonte, nasceu no dia 10 de novembro de 1973, é graduado em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná, trabalha como Arte-Educador e atualmente atua como auxiliar de biblioteca na rede municipal de BH. Considera-se espírita cristão e começou a treinar Capoeira em 2003, na ACESA. Não atua institucionalmente em nenhum movimento social, mas se considera integrante do movimento negro de BH. Além disso, já fez cenas teatrais baseadas na Capoeira e usa as técnicas de Dança Afro e da Capoeira na preparação dos atores em seus trabalhos de teatro.
- 19) Tales Bedesc Faria** é Treinel de Capoeira Angola pela ACESA. É natural de Belo Horizonte, nasceu no dia 08 de junho de 1985, é graduado e possui mestrado na Escola de Belas Artes. É artista e gerente de uma galeria de arte. É espírita kardecista e começou a treinar Capoeira em 2004 na ACESA. Além disso, produziu uma gravura sobre a Capoeira, foi coordenador do Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes e já deu aulas de Capoeira em

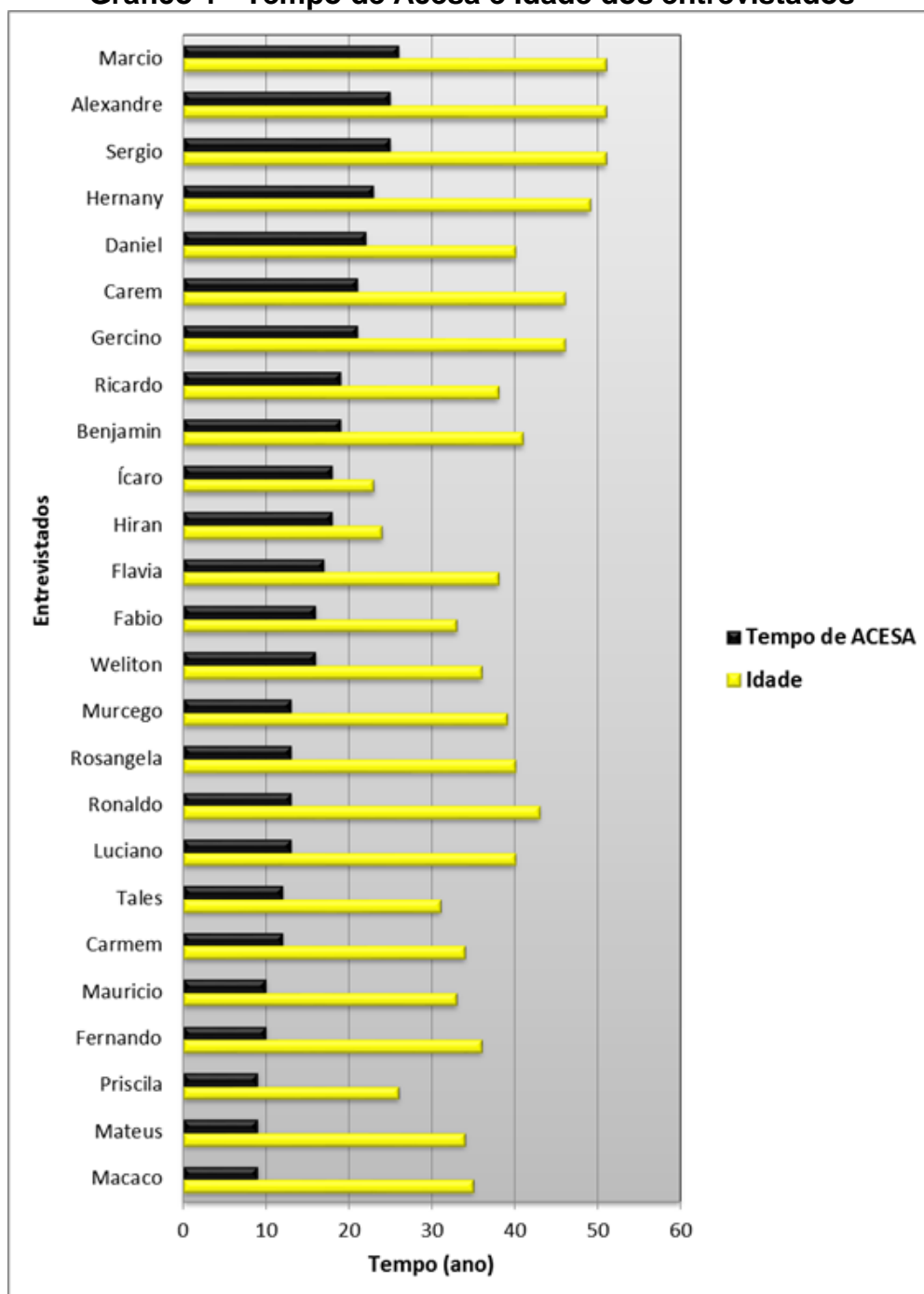
Unidades Municipais de Educação Infantil.

- 20) Carmem Priscila Virgolino Teixeira** é aluna de Capoeira Angola. Nasceu no Estado do Pará no dia 03 de dezembro de 1982. É ensaiadora de Dança Afro pela ACESA, formada em Letras, com licenciatura em língua francesa e possui mestrado em Antropologia Social, pela UFMG. Além disso, possui também algumas publicações em revistas sobre a Capoeira e a Dança Afro. É dançarina de dança indiana.
- 21) Mauricio Carneiro de Rezende** Treinel de Capoeira Angola e natural de Belo Horizonte. Nasceu no dia 30 de março de 1983, é graduado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais, trabalha na área do cinema, com filmagem e fotografia e atualmente também está trabalhando com acupuntura.
- 22) Fernando Fernandes de Lacerda** Treinel de Capoeira Angola. É natural de Belo Horizonte, nasceu no dia 03 de Junho de 1980, é graduado em Educação física e em seu trabalho de conclusão de curso proporcionou um dialogo entre a academia e a vida cultural que a Capoeira proporciona. Suas referências religiosas são várias: católica, protestante calvinista, umbandista, espiritualista. Começou treinando Capoeira Regional no ano de 1996 com o Mestre Museu, no Grupo “Artes das Gerais” e em 2006 entrou para a ACESA passando a treinar Angola Dança Afro.
- 23) Priscila Pimenta Alves** é aluna de Capoeira Angola. É natural de Belo Horizonte, nasceu no dia 28 de março de 1990, é graduada em Ciências Socioambientais e é cristã. Já deu aulas de Capoeira Angola na Unidade Municipal de Educação Infantil Alaíde Lisboa pela Casinha .
- 24) Mateus Amâncio de Oliveira** é Treinel de Capoeira. É natural de Belo Horizonte, cristão, nasceu no dia 07 de julho de 1982, é graduado em Geografia e Pedagogia e trabalha como professor em escolas. Começou a treinar Capoeira em 2007 na ACESA. Participa de movimentos sociais, já deu aulas para sindicatos, na sede da Associação, no Instituto Ouro Verde em Nova Lima, no CRAS de Esmeraldas e na Escola Municipal Marieta Rodrigues também em Esmeraldas.
- 25) Robson Valmeir Lopes Barbosa** mais conhecido como Treinel Macaco de Angola. É natural de Montes Claros – MG e nasceu no dia 12 de novembro de 1981, possui o ensino fundamental incompleto, trabalha com pintura artística

e não possui referência religiosa. Começou a treinar Capoeira Regional em 1998 com o professor Zezinho, no grupo “Raízes da Arte Negra” de Guarulhos – SP e ingressou na ACESA em 2007.

No Gráfico abaixo, demonstramos o tempo de prática de Capoeira Angola na Acesa e a idade de cada um dos entrevistados:

**Gráfico 1 - Tempo de Acesa e Idade dos entrevistados**



Fonte: Elaborado pelo autor.

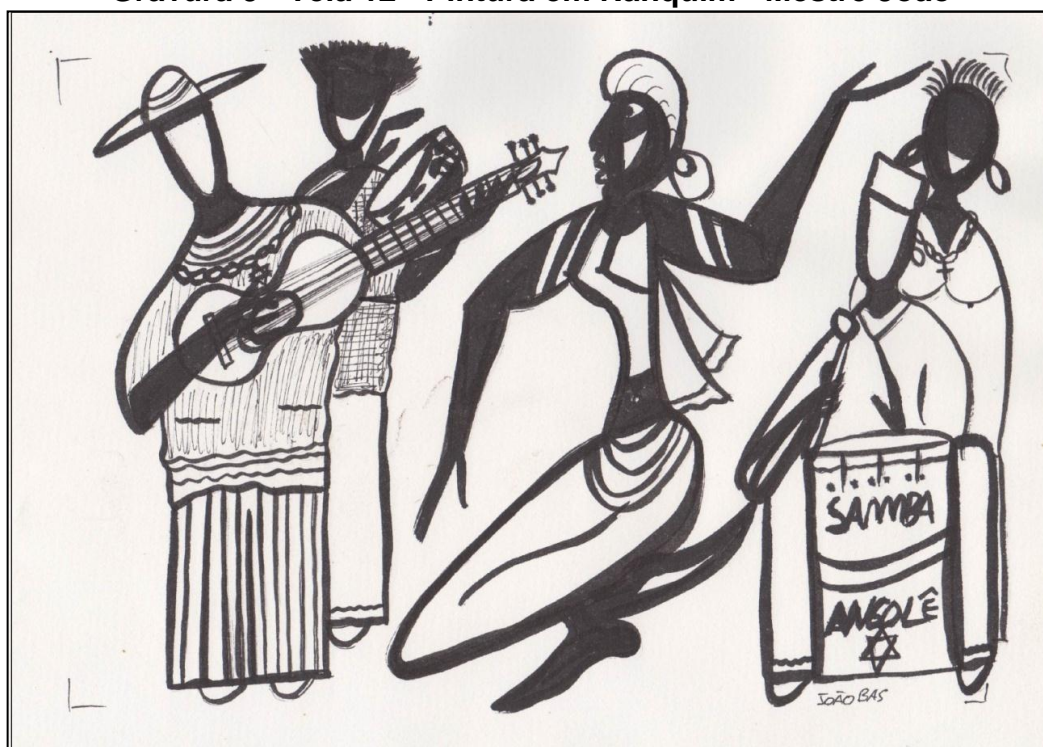
Como podemos observar, os entrevistados possuíam no mínimo nove anos de prática de Capoeira Angola, fato muito importante uma vez que, como veremos, o processo de aprendizagem na Acesa se dá sob a forma de iniciação, o que requer tempo.

### 2.2.3 Eventos promovidos pela Acesa

É comum que os Contramestres e Treinéis da Acesa, em suas respectivas frentes ou núcleos de trabalho, realizem eventos abertos ao público nos quais ofertam oficinas de Capoeira, de Dança Afro, de percussão, de brincadeiras, etc. Nesses eventos, em geral sob a forma de “Rodas de Conversa”, discutem-se temas importantes para o grupo e para a comunidade negra. Além disso, reafirmam-se os laços com os grupos Afro parceiros e se estabelecem intercâmbios de diversos níveis com os parceiros. Para efeito de nosso estudo, apresentamos os dois maiores desses eventos: o Aldeia Kilombo Século 21, e o Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição.

#### 2.2.3.1 Aldeia Kilombo Século 21

Gravura 9 - Tela 12 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.



De acordo com os textos de divulgação desse evento, o Aldeia Kilombo Século 21 objetiva incentivar o reconhecimento e valorização da cultura de raiz de matriz africana, convidando a população belorizontina a uma séria reflexão sobre a importância deste bem imaterial no país e apontando políticas públicas eficazes, capazes de contribuir para manutenção desta tradição na cidade. Para tanto, é composto por *Rodas de Conversa* e espetáculos culturais com representantes do Samba, Reggae, Hip Hop, Reinados e Candombes, Candomblé, Capoeira Angola e Dança Afro. O *Aldeia Kilombo* tem como objetivos gerais promover e ampliar rodas de conversa da Cultura de Raiz de Matriz Africana, além de oferecer à cidade mostras de arte e cultura apontando novos rumos éticos e estéticos no cenário cultural. Objetiva ainda dar visibilidade e valorizar os antigos Mestres da cidade bem como fortalecer os laços entre os segmentos de cultura de raiz com matriz africana, entre outros.

Do mesmo modo, em seus objetivos específicos constam: promover atividades que venham ao encontro da construção da igualdade racial, criar formas de discutir e efetivar a lei de n.º 10.639/2003 (BRASIL, 2003), através do tripé escola-cultura-comunidade, bem como refletir e divulgar sobre as ações afirmativas da comunidade negra, analisar a conjuntura e construção de políticas públicas, viabilizar o intercâmbio dos diversos artistas e grupos culturais de matriz africana, fortalecer a identidade cultural, promover o intercâmbio de movimentos, pessoas e instituições no âmbito da promoção da igualdade racial.

Abaixo, apresentamos os temas e as rodas de conversas que ocorreram nos eventos, de cujos cartazes ou folders extraímos as seguintes informações:

**Quadro 2 – Aldeia Kilombo Séc. 21 – 2006/07/12/13/15**

<b>Aldeia Kilombo Século 21</b>	
<b>Ano</b>	<b>Tema/Rodas de Conversas</b>
<b>2006</b>	<p align="center"><b>Aldeia é território de troca de saberes e rede sócio-político-cultural</b></p> <p><b>Rodas de conversas:</b>            Cultura de Raiz e Inclusão Social            Religiões de Matriz Africana: Do mito à realidade.            Vivências: Do samba do terreiro ao enredo de carnaval            Hip Hop e políticas públicas para a juventude            Capoeira Angola e Educação            O Reggae e a ancestralidade africana</p>
<b>2007</b>	<p align="center"><b>Reterritorialização</b></p> <p><b>Rodas de conversas:</b>            Lançamento da Revista “Aldeia Kilombo” – Dança Afro produção, mercado e estética            Coletivo da Capoeira Angola e coletivo Samba de Raiz – Cultura Negra e Educação nas Escolas Públicas            Coletivo dos Candomblés e do Povo do Reinado – Religiosidades de Matriz Africana            Coletivo do Reggae e do Hip Hop. – Música Negra: Identidade e Resistência</p>
<b>2012</b>	<p align="center"><b>As raízes se encontram no templo da cultura</b></p> <p><b>Rodas de conversas:</b>            Patrimônio Vivo – Construção do projeto de lei de proteção e valorização das comunidades tradicionais e Mestres populares            Revitalização da dança afro – MPB de raiz            Tesouro Vivo – Valorização dos Mestres populares</p>
<b>2013</b>	<p align="center"><b>Quem canta sua aldeia, canta o mundo</b></p> <p><b>Rodas de conversas:</b>            Quem canta sua aldeia, canta o mundo</p>
<b>2015</b>	<p align="center"><b>As raízes se encontram no templo da cultura</b></p> <p><b>Roda de conversa:</b>            A ancestralidade da Cultura Afro Brasileira</p>

**Fonte: Elaborado pelo autor.**

Os eventos mobilizam a participação de outros grupo afro, artistas e mestres da cultura popular. Abaixo indicamos os parceiros da Acesa na realização dos eventos relacionados acima:

**Quadro 3 – Aldeia Kilombo Séc. 21 – Parceiros**

Aldeia Kilombo Séc. 21 – Parceiros							
Grupos Afro					Artistas & Mestres Populares		
Col. Ent. Cult. Raiz Matriz Africana	Black Sonora	Grupo Couro e Cabaça	Ilê Wopo Olujukan	G. Cap. Angola Meninos de Palmares	Doris	Cadu Andrade	Marlene Silva
Mandruvá e o Samba	Verso Venenoso	Banda Oncotô	Domingos do Cavaco	Carlos Afro e Cia.	Bakis Bantu Kasanje	Mc Monge	Mamour Ba
Conexão African beat	G de Congo Concórdia	Banda Calimba	Tamborilata		D. Luzia	Manu Coti	Evandro Passos
Companhia Baobá	G. de Congo de Esmeraldas	Gp.s de HipHop	Bloco Afro Querubins		Manzo Ngunzo Kaiango	EazyCDA	Carlinhos Afro
Irm. N. S. do Rosário	Irmandade dos Atores da Pândega	CENARAB	Reggae THC		Mauricio Tizumba	B.reu	Marlene Rodrigues
Candombe da Serra do Cipó	Quarteirão do Soul	Fala Tambor	Comunidade do Soul		M Conga	Camaronês: Snap e Audê Lewa	Marilda Cordeiro
Banda Ponto “G” (MAMG’)	UAI Sound System	Filhas da Mãe	Gp. Capoeira Angola Camugerê		Carlinhos de Oxossi	Raquel Junqueira	Benjamim Abras
	Comunidade do Soul	Gp. Odum Orixás	Gp. De Capoeira Angola de Minas		M Dunga	Bem Roots	Patricia Alencar
Meninas de Sinhá	Bajana	Gp.s de dança: Bataka, Pantera, Kuenda	Gp. De Capoeira Angola Dobrada		M Negão	Kabahlions	Rui Moreira
Gp. Aruê das Geraes	Samba da Meia Noite	Tambor de Crioula de São Benedito	Fundação Internacional de Capoeira Angola		M Rogerio	Tom Nascimento	Aydê
Bandah (Ogaya)	Congos e Reinados	E.S Inconfidência Mineira	Banda Hoots		D.Elisa	Sérgio Pererê	Julio Mourão (Omeriah)
G. 13 de maio	Gp. lúna de Capoeira Angola	E.S Cid. Jardim	Arte da Pedra		Aroldo Alves	Mãe Munhandê	Celso Moretti
Congado do bairro Jatobá	Comunidade dos Arturos Contagem	Velha G. do Samba	Omim Odara		Rô Fatawa	Rainha Belinha (13 de maio)	Erêobá (Jorge África)

**Fonte: Elaborado pelo autor.**

<sup>7</sup> Movimento dos Angoleiros de Minas Gerais: grupo de Mestres de Capoeira Angola composto pelos Mestres Primo, René, Índio, Leo, Edson Polidoro e o próprio Mestre João.

Para a realização dos eventos, a Acesa conta ainda com apoio financeiro ou em bens, de instituições privadas, públicas e associações diversas. Abaixo relacionamos os apoiadores dos “Aldeias” pesquisados.

#### **Quadro 4 – Aldeia Kilombo Séc.21 – Apoios e Patrocínios**

Aldeia Kilombo Séc. 21 – Apoios e Patrocínios			
ONG's Sindicatos Associações	Estatal	Empresas Privadas	
<b>Fundação Conscienciarte</b>	Governo de Minas	Telemig Celular	APPA
<b>Associação de moradores</b>	F. M. C. BH	Artemísia	Ponto de Cultura
<b>Terra Verde</b>	Prefeitura de BH x3	Bar Tô de Boa	Feira da Estação
<b>Rede Jovem Cidadania</b>	F.E.C MG	Rede Minas	Sacolão REAL
<b>DuBem</b>	Ministério da Cultura	Inconfidência FM	TIM
<b>QUAE</b>	Lei Estadual I. Cultura	Pop Cards	Masterdisc
<b>CUT</b>	S. E. C. MG	Espaço 104	Embaixada Cultural
<b>SINDÁGUA MG</b>	FAN	Divina Presença	Nandyala Editora
<b>Sindicato dos Correios – SINTECT</b>	COMACON	Cria Cultura	DA IGC UFMG
<b>Unilivrecoop</b>	Petrobrás		ATOS

Fonte: Elaborado pelo autor.

### 2.2.3.2 Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição

Gravura 10 - Tela 16 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

A Acesa, juntamente com a Associação Irmandade dos Atores da Pândega, núcleo da Acesa em Lagoa Santa, promove, desde 2004, um “museu vivo” na região da Gruta da Lapinha, em Lagoa Santa-MG, para celebrar a ocasião da Abolição da Escravatura. De acordo com os documentos do grupo, este evento propõe uma imersão nas riquezas do universo da cultura afro e também da valorização do meio ambiente, acontecendo sempre no último final de semana do mês de maio. Tradicionalmente, de acordo com a divulgação de um dos folders de propaganda do evento:

Os vários grupos de matriz africana se manifestam nesta data a fim de se afirmarem enquanto herdeiros de um patrimônio vivo, legado de seus ancestrais. Os patrimônios material (Gruta da Lapinha) e imaterial (manifestações culturais) nos abrem a possibilidade de criar espaço de resistência e cultivo das tradições, resultando no fortalecimento da identidade e autoestima da comunidade. São os guardiões da memória e ancestralidade da comunidade local e mundial: quando se canta a aldeia, se canta o mundo. (FOLDER, [19- ])

No Quadro abaixo, sintetizamos os temas dos eventos e das rodas de conversas que ocorreram nos mesmos:

**Quadro 5 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição – 2004 a 2015**

Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição	
Ano	Tema/Rodas de Conversas
2004	<b>Angoleiro é o que Sou</b> Roda de conversa: Angoleiro é o que Sou
2005	<b>Menino, quem foi seu Mestre?</b> Roda de conversa: Menino, quem foi seu Mestre?
2006	<b>Sejamos como árvores, tocadas por um só vento</b> Roda de conversa: Menino quem foi seu Mestre, meu Mestre foi Salomão
2007	<b>Não nego meu natural</b> Roda de conversa: Não nego meu natural: meio ambiente, cultura de raiz e educação
2008	<b>A Capoeira é uma natureza que está dentro de nós</b> Roda de conversa: Pinturas Rupestres na região de Lagoa Santa Educação, Cultura e Meio Ambiente
2009	<b>O mundo de Deus é grande, cabe numa mão fechada. O pouco com Deus é muito, o muito sem Deus é nada.</b> Roda de conversa: O mundo de Deus é grande, cabe numa mão fechada. O pouco com Deus é muito, o muito sem Deus é nada.
2010	<b>Sou discípulo que aprendo, Mestre que dá lição</b> Roda de conversa: Valorização dos Mestres da Cultura Popular Brasileira – políticas públicas e direitos sociais.
2011	<b>O pouco com Deus é muito, o muito sem Deus é nada</b> Roda de conversa: Fazer Cultural e seus Mestres Populares. Trabalhos de Base
2012	<b>Quem canta seu mundo, canta sua aldeia.</b> Roda de conversa: Quem canta seu mundo, canta sua aldeia
2013	<b>Cultura de Raiz e Globalização</b> Roda de conversa: Cultura de Raiz e Globalização
2014	<b>Cobra que anda engole o sapo</b> Roda de conversa: Intersaberes tradicionais
2015	<b>Água de beber... / Meio Ambiente</b> Roda de conversa: Curas e terapias Água de beber

Fonte: Elaborado pelo autor.

Para a produção desses eventos, a Acesa contou com a militância de seus quadros e com os seguintes parceiros de matriz afro e da cultura popular:

**Quadro 6 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição – Parceiros (2004 a 2015)**

Lapinha Museu Vivo: Parceiros					
	Grupos Afro			Mestres Populares	
<b>Banda Berimbrown</b>	Candombe Serra do Cipó	Tambor de Crioula	M. João Pereira dos Santos	M. Moraes (BA)	Mamour Ba
<b>Fala Tambor</b>	Cia Baobá	G. de Congo da Lapinha	Dona Mercês (Candombe Açude)	M. Manoel (RJ)	M. Lua de Bobó
<b>Boi da Manta</b>	Trupe Cultural	G. de Congo de Esmeraldas	D. Isabel Casimiro	M. Velho (RJ)	M. Zé do Lenço
<b>Urucuia</b>	G. de Congo 13 de maio	Forró Sangue Novo	M. Virgílio (Ilhéus-BA)	M. Dunga (BH)	Capitão Luís Martins
<b>Candombe da Lapinha</b>	Kandoá (Serra do Cipó)		Michael Oluségun (Yorubá, Nigéria)	M. Márcio Alexandre (BH)	Capitã Helena
<b>Mandingá</b>	Banda "Os Plantas"		Marilda	Mestres do MANG	M. Ernestino
<b>I. dos Atores da Pândega</b>	G. de Congo e Moçambique		M. Conga	M. Angolinha (RJ)	M. Wanderlei
<b>Casa África</b>	Candombe		D. Elisa	M. Amaral (MA)	Dona Maria do Batuque

Fonte: Elaborado pelo autor.

E, assim como o evento “Aldeia”, o Lapinha Museu Vivo tem patrocinadores públicos e privados:

**Quadro 7 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição - Apoios e Patrocínios (2004 a 2015)**

Lapinha Museu Vivo – Apoios e Patrocínios							
ONG's Sindicatos Associações		Estatal		Empresas Privadas			Empresas estatais
<b>APUBH</b>	Fundo de Quintal Filmes	Pref. de Lagoa Santa	Fundo Estadual Cultura	Companhia Mineira de Montagens	87,9 Nova Onda FM	LIZ	FAFICH
<b>CACS</b>	Querubins	Governo de Minas	Museu da Lapinha	INAEL	Jornal HiperCentro		COPASA
<b>CUT</b>	Extensão forumdoc.bh	Lei de Incentivo à Cultura	IBRAM	SB Cimentos	Gráfica Boa Impressão		CEMIG
<b>Sindieletró-MG</b>		Governo Federal		MAXUSI	Auto Escola Lagoa Santa		Petrobrás
<b>Unilivre Coop</b>		Prefeitura de BH		AVESSO-Produções imagéticas	Casa ABREU		
<b>Sindicato dos Correios - SINTECT</b>		ASLEMG		Sacolão REAL	ATOS – Central de Imagens		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Como as demais manifestações culturais de matriz africana, os eventos são repletos de farta alimentação e, nos casos específicos, de shows de música, dança e teatro, nos quais se pode observar a qualidade dos grupos, artistas e mestres participantes. Os eventos são organizados por Rodas de Conversas, em geral compostas por lideranças das comunidades/terreiro afro, por artistas e mestres da cultura popular de perfil preferencialmente ligado ao afro, ou de outras comunidades tradicionais. Por vezes também são chamados a essas Rodas, professores universitários ou especialistas em alguma área do conhecimento científico. Os temas dessas conversas colocam ao centro as culturas afro tradicionais e suas relações com a resistência político-cultural, em diálogo com a saúde, com a educação e mesmo com os saberes científicos.



Tais eventos, ao mesmo tempo em que cumprem uma função formativa, voltada aos capoeiristas da Acesa e de outros grupos, uma vez que neles podem se aperfeiçoar em sua arte, conhecer mais sobre as diversas manifestações afro e sobre as culturas tradicionais, cumprem também a função de reunir e de colocar em diálogo as diversas manifestações dessas raízes, bem como a de divulgar, para o público externo, a Capoeira Angola e outras manifestações culturais afins.

#### 2.2.4 Publicações da Acesa

Entre os anos de 2006 e 2009, a Acesa publicou três edições da revista *Angoleiro é o que Eu Sou*, cujos editoriais, assinados pelo Mestre João bem como os respectivos sumários transcrevemos abaixo:

a) *Angoleiro É o que Eu Sou. Ano 1, n.1, 1º sem. 2006.*

##### EDITORIAL

Camaradas Leitores,

Vivemos uma época de redefinição de papéis de gêneros, conceitos e Instituições. No âmbito da cultura e educação, a situação é crítica. Temos adiante o desafio da implementação da Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da História da África e da Cultura Afro-brasileira nas escolas. Cabe a nós, sujeitos e atores culturais, produzir materiais autênticos a fim de suprir as demandas do momento, contribuindo no processo de conquista da igualdade étnica e racial.

A Associação Cultural Eu Sou Angoleiro e a Companhia Primitiva de Arte Negra levantam essa bandeira através da Capoeira Angola e da dança Afro-brasileira. Por isto resolvemos criar esta revista, para abrir mais um espaço de diálogo e ajudar a documentar a história da produção artística e cultural de matriz africana na cidade.

Neste primeiro número trazemos recortes da memória da capoeira e fragmentos da história da Companhia e dos principais mantenedores da dança afro em Belo Horizonte. Esperamos nas próximas edições valorizar mais estes grupos e sujeitos, a fim de contribuir na conquista do nosso reconhecimento e dignidade na construção da paz.

Zambi Zambula ! (Que Deus Abençoe!).

Mestre João Angoleiro.

Abaixo o sumário da primeira edição

##### INDICE

Historia da Capoeira	
Sai lá do Congo, passei em Angola.....	04
Luta Regional Baiana.....	06
Centro Esportivo de Capoeira Angola.....	07
Capoeira de Rua.....	09
Capoeira Angola chega em BH.....	10
Eu Sou Angoleiro.....	12

Quem são os Mestres.....	17
Dança Afro-brasileira	
Breve histórico da Dança Afro.....	19
Raízes da Dança Afro.....	21
Mestres da Dança em BH.....	22
Outros profissionais.....	24
Percussionistas Afro-Mineiros.....	26
Cia Primitiva de Arte Negra.....	28
Poethórias Afro.....	30

b) *Angoleiro é o que Eu Sou. Ano 2, n. 2, 2º sem. 2007.*

Sub-título: Aldeia Kilombo Século 21 valoriza cultura de matriz africana.

#### EDITORIAL

Saravá, manos e minas.

2ª edição de Angoleiro é Que Eu Sou, dedicado ao movimento Aldeia Kilombo Século 21, constituído de várias manifestações culturais Afro-brasileiras. Movimento este nascido no III FAN (Festival de Arte Negra/2006). Engloba religiosidade, dança, capoeira, música, artes plásticas.

O movimento Aldeia Kilombo é aberto a todos e estimula a participação coletiva na união dos povos contribuindo na igualdade pela diferença, valorizando nosso patrimônio cultural de natureza material e imaterial.

A função principal deste veículo é ampliar a voz das nossas manifestações culturais e mestres da tradição oral. Fortalecer a tríade CULTURA-COMUNIDADE-ESCOLA, contribuir na efetivação da lei 10.639/2003 (trata da obrigatoriedade do ensino da história da África e da cultura Afro-brasileira nas escolas).

Entendemos que a presença de mestres populares em mesas temáticas, instituições de educação formal e informal, movimentos sociais é fundamental neste momento eterno de afirmação da militância cultural como:

“MANDINGA DE ESCRAVO EM ÂNSIA DE LIBERDADE”: Mestre Pastinha  
Zambi Zambula (Que Deus Abençoe).

Mestre João Bosco

A seguir o sumário da segunda edição:

#### INDICE

Capoeira Angola e educação: o legado de mestre Pastinha.....	04
Mestre Joao Pequeno.....	08
Iê Negão Zumba.....	09
Lapinha museu vivo no mês da Abolição.....	10
Centro de educação e cultura Flor do Cascalho.....	12
I Seminário a chamada da Capoeira Angola na UFMG.....	13
Fala Angoleira.....	14
A busca pela identidade.....	16
Aldeia Kilombo Século 21.....	20

Conversa de bambas.....	26
Homenagem a Mercedes Baptista.....	28
Marlene Silva, a matriarca da dança afro em Minas.....	29
Precisamos de uma escola de arte negra.....	30
A cadência do samba em Belo Horizonte.....	33
O samba pede passagem.....	39
I Encontro sul-americano das culturas populares e II seminário nacional de políticas públicas.....	40
Religiões de matriz africana na Aldeia.....	41
Cenarab.....	44
Movimento Mona-bantu.....	44
Ilê Wopo Olojukan.....	45
Obras de Pedro Kocaeu.....	45
Abdias Nascimento.....	46
Hip Hop mobilização jovem.....	47
Reggae, ritmo de coração.....	49
N'Zingana – poema de Marilene Santos.....	52
A escravidão e a religião de matriz africana no Brasil.....	53
Congado mineiro: reinados e mestres na oralidade da aldeia.....	55
Candombe da Serra do Cipó.....	61
Dona Bela é homenageada pelos 103 anos.....	63
Pelos caminhos da emancipação político-cultural.....	64
Poema N'Zinga M'Bandi, de Marilene Santos.....	65
Dicionário Bantu.....	66

a) *Angoleiro é o que Eu Sou, Ano 3, n. 2, 2009.*

## Subtítulo: Cultura de raiz é resistência ancestral

### EDITORIAL

#### IÊ CAMARADAS!

Em tempos de crise (risco e possibilidade), faz-se necessário um grande empenho da descentralização de renda nesse país. Investir no social é garantir direitos civis e culturais e essas políticas públicas estão bem redigidas na constituição de 1988. O caminho da emancipação popular passa pela promoção da igualdade racial. E esta, por sua vez, só é possível através do fortalecimento da resistência cultural da matriz africana e indígena.

Internamente é importante cumprir nossas “obrigações” ritualísticas e superar nossas “querelas” para resistir às tentações e fragmentações do sistema. Além disso, cuidar e proteger nossos mestres antigos, bem como acolher e incentivar a juventude, que nos fortalece e garante a formação de novos “quadros”.

Desde o início da formação da sociedade brasileira, os tambores e movimentos corporais dos candomblés, congos, moçambiques, candomblés, capoeira, sambas e batuques com força e a magia da ancestralidade, vêm alterando a relação elite-proletariado e transformando a vida nesse mundo, hoje globalizado. Recriando Aldeias e Kilombos.

A revista Angoleiro é o que EU SOU! Chega a cada um dos cidadãos como um intenso exercício de valorização de nossas manifestações populares de raiz.

Desejamos a todos uma agradável e proveitosa leitura. Vamos!

Zambi Zambula ( Que Deus abençoe).

Mestre João Angoleiro

Abaixo a íntegra do sumário da terceira edição da revista:

#### ÍNDICE

#### CAPOEIRA É MANDINGA

O João Grande da Capoeira Angola.....	05
Mestre Dunga: “O guardião da capoeira mineira”.....	07
Mestre Rogério : o pai da Angola em BH.....	08
ABCA: o templo sagrado da Capoeira Angola.....	10
Capoeira: patrimônio cultural (afro) brasileiro.....	13
Paz no mundo Camará: A Capoeira Angola e a volta que o mundo dá.....	15
Angola e Educação: o terreiro na escola.....	18
2º Encontro Nacional de Capoeira Angola de BH.....	20
Tempo de Caju.....	21
Capoeira Angola em BH.....	22
I Fórum de Capoeira de BH e Região.....	23
Mestre Negão Lança CD.....	23
A Capoeira Angola no Fórum Social Mundial.....	24
Corpo Angoleiro.....	26
Lapinha: Cultura, tradição e raiz.....	27
Ponto de Educação e Cultura Flor do Cascalho.....	28
<b>CAPOEIRA ANGOLA</b>	
Eu sou Angoleiro.....	30
Eu sou Angoleira.....	31
<b>MOVIMENTOS ANCESTRAIS</b>	
“ A rainha mandou chamar pra ajudar a vencer, camará!”.....	32
Marlene Silva, passos da dança-afro em Minas.....	34
Terreiro contemporâneo de Dança.....	35
Aruê das Gerais comemora 24 anos de dança.....	37

Corpo e Tambor em cena.....	38
Negro e cabelo: identidade, beleza e história.....	39
Poethorias-Afro: sucesso de uma década.....	40
A moda e a indumentária africana.....	41
AÇÕES AFIRMATIVAS	
O Movimento Negro Contemporâneo.....	42
A volta por cima da Escola de Samba Cidade Jardim.....	46
Samba de gente bamba.....	48
Somos assim.....	49
O Reggae e a cultura rastafari.....	50
Um passeio pelo continente africano com Mamour Bá.....	52
Coral Agbára: vozes d'África.....	53
RELIGIOSIDADES	
Herança religiosa afro-cubana.....	54
Terreiro Raça Branca e o Tat'etu Londeji: 43 anos de memórias.....	56
1ª Caminhada Cultural pela Liberdade Religiosa.....	58
Alimentação e vida saudável.....	59
Uma rainha chamada Isabel Casemiro.....	61
Dona Miúda e a manifestação do Chula.....	63
Comunidade do Mato do Tição: tradição, religiosidade e festa.....	65
Aldeia Kilombo Século 21.....	67
Afro- Dança.....	68

Seguindo a mesma linha dos eventos, isto é, a de colocar em evidência e em diálogo as diversas manifestações culturais afro e de preservar as suas memórias, as revistas cumprem também a função formativa para os capoeiristas e a de divulgar a sua arte ao público externo. Nesse ponto, gostaríamos de chamar a atenção para a terceira edição da mesma, na qual, como subtítulo, encontramos a seguinte frase: “Cultura de raiz é resistência ancestral”. Nesta mesma revista, em editorial, o Mestre João afirma que:

Desde o início da formação da sociedade brasileira, os tambores e movimentos corporais dos candomblés, congos, moçambiques, candomblés, capoeira, sambas e batuques e com força e a magia da ancestralidade, vêm alterando a relação elite-proletariado e transformando a vida nesse mundo, hoje globalizado. Recriando Aldeias e Kilombos.

É essa recriação de aldeias e quilombos de resistência que o Mestre João preconiza como formas de resistência dentro dessa sociedade globalizada, bem como a ideia contida no subtítulo do referido evento, no qual o Mestre afirma que a prática da Capoeira Angola é uma forma ancestral de resistência, ou seja, uma forma de trazer ao presente, de presentificar formas ancestrais de resistência, que verificamos neste trabalho.

Assim, voltando à história de Mestre João, percebemos que ele fez o caminho inverso ao percurso da modernidade. Ele foi gradativamente descendo do tronco e aprofundando cada vez mais, de corpo e alma, em suas raízes africanas. Ao fazer isso, foi-se apropriando de uma cosmologia ancestral, de uma forma de ver e compreender o mundo, a natureza, as relações sociais a partir de referências originárias de uma África pré-colonial, adaptada às condições de escravidão no Brasil, ocasião na qual se desenvolveu a Capoeira.

Ao assimilar essa cosmovisão, ele passa a enfrentar os problemas da atualidade com conceitos formados em antanho, e isso se expressa na forma pela qual ele e o seu grupo se organizam, expressam sua arte, ou seja, em sua estética. Expressa-se também na forma como agem em seus cotidianos, ou seja, em sua ética, bem como na forma pela qual organizam e resistem politicamente, como veremos nos capítulos específicos.

Esse percurso inverso ao da modernidade, percorrido por mestre João e, por meio dele e da Acesa, por seus discípulos, não é acessível pela via intelectual apenas. Como se pôde observar pelos temas dos eventos, das rodas de conversas e temáticas abordadas pelas matérias das revistas, há, como não poderia deixar de haver, um esforço de intelectualização por parte dos capoeiristas, mesmo porque, tanto o Mestre como seus discípulos são vorazes consumidores de informações veiculadas em jornais, revistas e mesmo de dissertações e teses acerca da Capoeira. Todavia, como afirmamos acima, não é pelos livros que se forma um capoeirista, pois a Capoeira é uma prática corporal que se realiza em grupo e que possibilita ao mesmo uma troca de saberes por meio de uma linguagem do corpo.

a capoeira é uma luta/dança/jogo com raízes na escravidão. Podemos ver os movimentos corporais da capoeira atual como fragmentos atualizados da memória negra Afro-brasileira, 'arquivados' no corpo, apresentando-se, portanto, em linguagem não verbal. (REIS, 1993, a, p. 216).

Dessa forma, a prática contumaz desses movimentos, dessa linguagem corpórea, faz emergir uma memória africana. Mas, para que isso possa ocorrer, faz-se necessário um longo período de formação, ou de iniciação, que envolve treinamentos e participação no ritual da Roda de Capoeira.

### 2.2.5 O processo Iniciático da Acesa

**Gravura 11 - Tela 17 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



Fonte: Elaborada por Mestre João.

O ritual constitui um sistema cultural de comunicação simbólica de valores morais e visões de mundo que, ao estruturarem e organizarem as posições de certas pessoas em relação às outras, as dispõe em hierarquias, legitima e concede autoridade e legitimidade. De acordo Zempléni (2000), os ritos de iniciação marcam a transição de um *status* social para outro. A iniciação é, portanto, uma forma sintética dos ritos de passagem, por meio dos quais ela opera. Porém, a iniciação é mais do que um rito de transição, ela é um rito de formação. Neste sentido, os treinos e as rodas são as atividades mais importantes em seu processo de iniciação.

### 2.2.5.1 O treino de Capoeira Angola

Gravura 12 - Tela 01 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Nos treinos de Capoeira Angola<sup>8</sup>, os iniciantes aprendem a cantar, a tocar os instrumentos e a executar os ritmos bem como a jogar, assimilar a técnica e a adentrar em seu universo simbólico. Antes de iniciar os movimentos, os alunos se ocupam de armar os berimbaus, arrumar os demais instrumentos e limpar o ambiente não só com vassoura, água e pano, mas também com incenso de folhas de alecrim, manjerição, pó de café e outros tipos de ervas que corroborariam para a limpeza, por assim dizer, dos maus fluidos que poderiam por ventura ali se encontrar. O vasilhame com incenso percorre todos os cantos da sala e praticamente todos os presentes fazem questão de que se incense o seu próprio redor. Para tanto, levantam-se, giram e puxam a fumaça a seu favor.

A sala é decorada com simplicidade. Ao lado direito da entrada, no ponto mais alto da sala, fica acesa uma vela de sete dias, junto de um copo mantido sempre cheio d'água. Nas paredes, uma foto de Mestre Pastinha e outra de Mestre

<sup>8</sup> A Gravura 12, Tela 01, representa as seguintes Posturas Básicas: 1: Cocorinha; 2: Chapa de Frente; 3: Preparação para o Rabo de Arraia; 4: Cabeçada; 5: Recuo de Ginga.



João Pequeno, aluno de Mestre Pastinha, junto com o Mestre da casa, João. Nas paredes ainda um quadro da rainha N'zinga e outros com temas da Capoeira e de diversas manifestações religiosas e populares, pintadas pelo próprio Mestre.

Nas aulas de Capoeira na Acesa, o capoeirista aprende a tocar os instrumentos que compõem a bateria que sustenta a Capoeira, o que implica em conhecer os diversos tipos de toques dos berimbaus, conhecer o repertório de cantigas próprias da Capoeira, aprender a cantar na entonação típica e conhecer os movimentos corporais próprios à prática. Não há um horário específico para crianças, mulheres, iniciantes, iniciados, idosos, deficientes físicos ou mentais, assim como não há fases, estágios ou ciclos no processo de formação. Ou seja, treinam todos juntos os exercícios propostos pelo Mestre, assim como se revezam no ritmo e no canto<sup>9</sup>.

As aulas requerem silêncio e concentração por parte de todos e consistem basicamente em mimese, isto é, o discípulo visa reproduzir, com o máximo rigor possível, os movimentos do Mestre. Neste aspecto, cabe ressaltar o rigor técnico que o Mestre João exige de seus alunos, cobrando a perfeição nos mínimos detalhes que envolvem cada movimento. Por exemplo, na “ginga”: a postura dos pés paralelos e apontados para frente, corpo na meia altura; ou, na base da ginga, o peso do corpo sobre a ponta do pé que se encontra atrás, os dois pés apontados para frente... No “rabo-de-arraia”: com a perna dobrada com a ponta dos pés no chão e a outra perna toda esticada, olhando de cabeça para baixo, entre os braços, para o calcanhar que gira, apoiando com as duas palmas das mãos no chão e em movimento circular. E muitos outros detalhes, sempre muito importantes, que cada movimento, golpe ou defesa comportam e que precisavam ser rigorosamente reproduzidos, revelam o preciosismo técnico do Mestre.

As aulas em geral se iniciam com as chamadas posturas básicas<sup>10</sup>, uma técnica desenvolvida pelo Mestre, inspirada no Yoga, na qual o corpo fica em pose, por um minuto, nas posições que são as bases dos golpes e dos deslocamentos da Capoeira. A seguir, movimentações, passadas, giros, entradas (golpes), saídas (defesas), acrobacias, quase todos na meia altura e com muitas posições invertidas,

---

<sup>9</sup> Este procedimento indica uma perspectiva bem diferente da tradição do pensamento Ocidental, a qual gerou a psicologia etapista que apresenta uma concepção linear e homogênea do desenvolvimento humano. (REY, 2013)

<sup>10</sup> A Gravura 12, Tela 01, representa as seguintes Posturas Básicas: A: Caranguejo; B: Preparação para o Rolê; C: Negativa; D: Preparação para Chapa de Costas; E: Queda de Rins; F: Queda de Rins de Três; G: Bananeira.

ou seja, de cabeça para baixo, tais como o “aú”, que consiste em deslocar-se para as laterais, com as mãos apoiadas sobre o chão e as duas pernas para o ar, não esticadas para cima, mas dobradas, fechando e protegendo o tronco e o rosto durante a sua trajetória até atingir o chão, e a “Bananeira”, que consiste em ficar de cabeça para o chão, apoiado sobre as mãos e caminhar, como se as mãos fossem os pés, e muitos outros.

**Gravura 13 - Tela 02 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Treinam-se também jogos. Sem que exatamente se abra uma roda de Capoeira Angola, uma vez que se trata de um treino para um ritual e não propriamente do rito, o Mestre sugere que os alunos, de dois a dois, ou com uma cadeira, simulem um jogo, de preferência utilizando os movimentos e golpes treinados durante a aula. Os tipos de jogos sugeridos são, em geral, o “jogo de cadeira”, o “jogo de estudo”, o “jogo de dentro”, o “jogo de fora” e o jogo livre.

No jogo de cadeira, o capoeirista coloca diante de si um objeto, pode ser uma cadeira, um toco, um atabaque ou mesmo uma pessoa, desde que inerte, e simula golpes, movimentações circulares em seu entorno, tais como a ginga, o rolê, o aú ou qualquer outro movimento ou golpe possível ou determinado pelo Mestre.

No jogo de estudo, como o próprio nome indica, os dois capoeiristas iniciam a sequência de entradas e saídas, ou de perguntas e respostas, como também se referem aos golpes e às defesas que executam seguidamente. Assim que um dos dois se deixa acertar, interrompe-se o jogo e os capoeiristas repetem a sequência, de forma que aquele que havia recebido o golpe possa apresentar uma saída.

No jogo de dentro, os corpos dos capoeiristas estão próximos um do outro: assim, os golpes são na maioria circulares, assim como as defesas também. O jogo de dentro também pode ocorrer em pé ou na meia altura, mas a orientação do Mestre João é para que o jogo de dentro de seus alunos, como o dele próprio, se desenvolva no chão, mesmo que o oponente insista em subir.

No jogo de fora, os corpos estão mais distantes e, como formas de defesa aos golpes, são utilizadas movimentações que permitem um maior afastamento. Em geral, é um jogo mais na meia altura, com muita ginga e malícia. No jogo de livre, mesclam-se o jogo de fora e o jogo de dentro.

Treinam-se ainda as “fintas” e as “chamadas”. As fintas são ocasiões em que o capoeirista indica a intenção de desferir um determinado golpe, induzindo o seu parceiro a um tipo de defesa, mas faz outro, pegando-o de surpresa. A chamada, ou “Chamada na Mandinga” consiste em utilizar-se da chamada como forma de reverência e, ao mesmo tempo, como forma de harmonizar ou facilitar o diálogo com o outro, quando um dos jogadores recebe um golpe ou o seu golpe acerta o outro, qualquer uma dessas situações. Quem chama pode, por exemplo, esperar em pose, na base da ginga, com uma das mãos levantadas e a outra dobrada, em guarda, junto ao peito. O outro responde encostando a palma da mão na palma da mão do que chamou, em posição similar à dele, e os dois caminham, em passo a dois, para frente e para trás, até que quem chamou proponha um novo reinício de jogo.

Não se pode dizer que as chamadas são interrupções do jogo, uma vez que elas fazem parte dele. Nas chamadas, tanto quem “chama” quanto quem “responde” pode desferir golpes de surpresa no outro. Como dissemos, ela pode ser usada como forma de reverência a um golpe recebido, como uma forma de harmonizar um jogo tenso, permitindo que os jogadores pensem soluções e, até mesmo, para que um dos dois, caso esteja cansado, possa retomar o fôlego.

A bateria é composta de sete instrumentos, sendo três berimbaus (um grave, conhecido como Gunga, um médio, ou Viola médio e um Violinha, mais agudo) um atabaque, dois pandeiros, um reco-reco e um agogô. O compasso da Capoeira é o

mesmo do samba 2X4, já que a variação rítmica da Capoeira é grande, sendo que o nome dos toques do berimbau (cada uma das variações rítmicas possíveis) muda de acordo com a escola e o estilo do Mestre. Os toques mais utilizados durante a roda de Capoeira Angola são: Angola, São Bento Grande e São Bento Pequeno, sendo tocados pelos berimbaus Gunga, Médio e Viola, respectivamente. O Viola pode variar de toque e dobrar mais vezes, enquanto os outros dois devem ficar mais (não só) na marcação. Em ocasiões especiais, como em cerimônias fúnebres, encontros de Mestres e congêneres, os berimbaus podem tocar toques com lúna, Santa Maria e, em festas, o samba de roda e outros.

Entre os capoeiristas, há a crença de que os instrumentos, em especial o berimbau, são sagrados. Isso pode ser verificado em determinadas situações, como nos cânticos, onde é comum referirem-se ao berimbau como o Mestre de todos, e nas reverências que se fazem a ele durante a roda. Ressalte-se ainda o fato de que quem está tocando o Gunga detém (ou representa) o poder sobre a roda, uma vez que é dele que parte a iniciativa de começar e de terminar os jogos e o rito.

Durante os treinos, os alunos, independentemente do tempo de prática, podem tocar qualquer um dos instrumentos. Quanto ao canto, há restrições. São quatro os tipos de canções: a Ladainha, a Chula ou Louvação, o Corrido e a Quadra.

A Ladainha é o cântico entoado na abertura da roda de Capoeira Angola e deve ser cantada por um Mestre ou um aluno mais velho, quando estão tocando ou ao pé do Berimbau, antes de iniciar o jogo. Como o nome diz, a ladainha é como uma reza, uma oração. Podendo se referir diretamente a entidades religiosas cristãs católicas, judaicas e afro-brasileiras, fazer menção à história da Capoeira, de seus heróis, da escravidão, dos Mestres, etc. As Ladainhas trazem em seu bojo a história da Capoeira e de seus grandes personagens, concepções de mundo, orientações a algum aprendiz etc.. Também trazem ou podem revelar uma filosofia ou visão de mundo do capoeirista e da própria Capoeira. É cantada de forma lenta, com prolongamento das vogais finais, de forma sentida, quando não sofrida. Mesmo nos treinos, o Mestre João não autoriza os alunos muito novos a cantarem este tipo de cântico.

A Chula é cantada logo após a Ladainha e é uma forma de louvação. Nela os capoeiristas louvam a Deus, aos Orixás, aos Mestres ou a quem mais acharem justo, naquele momento, dedicar o seu louvor. A Chula é precedida pela interjeição “Iê”, compreendida como atenção, e seguida pelo objeto de louvor: Iê, viva meu

Deus ou viva meu Mestre, por exemplo.

O canto Corrido é cantado após a Chula e possui, em geral, de dois a quatro versos. Corridos de quatro versos são chamados Quadras. Neles são explorados os mesmos temas das ladainhas, mas, diferentemente das ladainhas, neles há um espaço maior para que o solista exerça sua criatividade, associando rimas de corridos diversos, propondo rimas novas, relatando coisas do momento, da roda ou da vida. Algumas quadras, por critérios de antiguidade, beleza ou por expressarem bem o sentimento do capoeirista naquele momento de abrir a Roda, podem substituir a Ladainha na abertura da Roda de Capoeira.

O canto é responsorial, ou seja, o solista canta e o coro responde sempre o mesmo refrão. Há uma estrutura uníssona para o coro, mas é comum haver algumas variações e mesmo desafinações. Na Acesa, a orientação do Mestre é para que o cantador não fique trocando as cantigas rapidamente, ao contrário, segure o canto por um longo tempo, asseverando seu aspecto mântico.

Embora em todos os momentos dos treinos nós nos deparemos com situações ritualizadas, ou seja, os próprios treinos podem ser compreendidos como rituais, encontramos também neles um rigor técnico muito grande por parte do Mestre João. Podemos perceber tal rigor tanto no que diz respeito aos movimentos e golpes, quanto no que se refere ao toque dos instrumentos e aos cânticos. Este preciosismo técnico, por seu turno, revela que, em oposição à ideia colonial de que o negro se reduz apenas ao corpo, sendo desprovido de capacidade simbólica e de uma racionalidade capaz de organizar seus movimentos e suas práticas culturais, na Capoeira Angola, busca-se integrar corpo e razão em expressividade singular que contraria a clássica dicotomia platônica que separa corpo e mente, razão e emoção (SAID, 2011; TAYLOR, 2013)

### 2.2.5.2 A Roda de Capoeira Angola

Gravura 14 - Tela 06 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

As rodas na Acesa acontecem regularmente aos sábados e atualmente elas se têm iniciado às 17h00min e prosseguido até as 20h00min. Após estar limpa e devidamente incensada a casa, os instrumentos armados e afinados, forma-se a bateria, que fica sentada sobre um banco. O Mestre assume o Gunga, os alunos mais experientes o Médio e o Viola<sup>11</sup>, e os demais vão assumindo os outros instrumentos.

O Gunga inicia o ritual com o toque de Angola, em seguida é acompanhado pelo Médio, que faz São Bento Grande ou Invertido, e o Viola que, a partir da base do toque de São Bento Pequeno, pode variar. Apenas um pandeiro acompanha os três berimbaus, os demais instrumentos aguardam. O Mestre ou um dos jogadores que se encontram aos pés do berimbau sola uma Ladainha. Quando a Ladainha termina, e se inicia a Chula, o resto da bateria acompanha. Com ela, entra também o coro, que passa a responder a cada uma das louvações proclamadas pelo solista. O

<sup>11</sup> Recentemente, uma vez que há muitos alunos, por assim dizer, experientes, o Mestre João tem adotado um rodízio, de forma que, de três em três jogos, os tocadores de Berimbau devem revezar.

jogo só pode começar quando o solista inicia o canto corrido.

Os jogadores se posicionam “aos pés do Berimbau”, tocam a mão no chão e se benzem, em geral com sinais da cruz na testa, no rosto e no peito e, a seguir, se cumprimentam sorrindo. Depois, se curvam em direção aos berimbaus, em posições conhecidas como “queda de rins” e “parada de três”, a primeira apoiando o tronco com um dos cotovelos sob os rins, as pernas inclinadas para cima e a lateral da face encostada no chão, e a segunda com as mãos e a cabeça apoiada no chão e as pernas para cima.

A seguir, iniciam os movimentos de ataque e defesa. Os capoeiristas parecem estar o tempo todo sorrindo, mesmo em situações em que um dos jogadores perde o controle de si (o que é possível acontecer em qualquer esporte), e o outro, quando mais experiente, busca manter a calma e continua sorrindo. Nessas situações, é comum utilizarem, como recurso para acalmar o jogo, a chamada e o próprio canto. É comum o capoeirista chamar o outro ao *pé do berimbau* e puxar uma nova cantiga, que pode ser com a intenção de pedir para tranquilizar o jogo ou a de provocar o outro ainda mais, aumentando a sua falta de controle.

Embora o capoeirista deva ter sua atenção focada no movimento do outro, o seu olhar não é exatamente fixado no oponente, pois ele treina o seu olhar de modo a enxergar o adversário dentro de uma visão ampliada da roda, tanto que às vezes ele vira o rosto de lado, como se estivesse olhando para alguém de fora, mas não perde de vista o outro capoeirista. Como qualquer desatenção pode ser “fatal”, o capoeirista tem que ficar integrado ao que acontece no momento, deve estar presente por inteiro.

O jogo de Capoeira Angola é um jogo de cenas, um teatro, em que os jogadores, a partir dos movimentos básicos, improvisam todo o tempo, seja pelo encobrir de suas reais intenções, simulando um movimento e fazendo outro, seja pela variação da sequência dos golpes e movimentos. Os capoeiristas, durante vários momentos do jogo, fazem sinais religiosos, alguns cristãos, mas nem todos. Por vezes, levam as mãos ao chão em movimentos, por assim dizer, mágicos, e a isso também chamam de “mandinga”. Mandingueiro também é o capoeirista que dissimula bem as suas intenções, que consegue passar por bêbado em suas passadas ou dançar e remexer como se estivesse sendo possuído por algum espírito.

Caso durante algum jogo se aproxime da roda algum capoeirista reconhecidamente muito antigo ou mesmo um Mestre, é comum ser oferecido a eles um dos berimbaus, em geral o Médio ou o Viola, mas, dependendo da personalidade que chega, pode ser-lhe oferecido também o Gunga, deixando transparecer o valor que se dá na Capoeira Angola aos mais antigos de prática e reforçando mais ainda a hierarquia existente.

Na Acesa, o jogo dura em média cinco minutos. O Mestre João tem por hábito indicar os parceiros para o jogo e, segundo suas explicações, ele procede assim para que os jogos possam ser equilibrados. Dessa forma, indica parceiros que tenham mais ou menos o mesmo tempo de Capoeira, a mesma idade e sejam do mesmo sexo. Este procedimento, entretanto, é uma regra geral do Mestre, nem sempre observada por ele, uma vez que, de acordo com as circunstâncias ou sua própria intuição, ele pode quebrar o padrão.

A finalização do jogo pode se dar por interesse de um dos dois jogadores ou por determinação do Mestre, quando vencido o tempo. Muito raramente, quando há alguma desavença entre os jogadores, o Mestre para o jogo. Nesses casos, em geral, coloca-os para cantar, acalmando-os. Após cinco minutos, em média, o Mestre abaixa o Gunga, indicando o fim da brincadeira para os dois, que se aproximam dos berimbaus, cumprimentam-se e saem da roda.

Na primeira roda que um aluno novato participa, é comum que o Mestre o convide para jogar e lhe dê uma bela de uma surra. Como se sabe, o capoeirista treinado chega os seus pés perto do nariz do outro, sem, no entanto, machucá-lo. E os golpes do Mestre João são tecnicamente muito corretos, o que faz com que sejam sentidos como uma massagem. Entretanto, em sentido moral, o aluno fica exposto a uma situação de inferioridade e mesmo de impotência diante do Mestre. Isso é compartilhado por todos os presentes, com risadas e aplausos ao final, o que revela um aspecto também importante da Capoeira Angola que é o exercício da humildade frente ao parceiro: isso faz da queda ao solo um momento ímpar para se desenvolver ética e moralmente, dentro de uma perspectiva cultural de compartilhamento (LA TAILLE, 2002).

Nas rodas da Acesa, o fim é quase sempre anunciado por corridos que falam de “adeus”, de “ir embora” ou que o tempo está acabando e é hora de terminar. É comum que o canto pare antes da bateria e, durante o tempo em que a mesma toca sozinha, o Mestre costuma dar vivas à Capoeira, aos Mestres antigos, aos



ancestrais e ao Deus do céu, sendo respondido pelos demais. A roda acaba quando o Gunga abaixa e o Mestre grita: lê!

Ao fim da roda, os que estavam sentados no banco da bateria juntam-se aos demais que estavam sentados no chão, e o Mestre abre a palavra a todos. Ao fim das exposições, todos dão as mãos e fazem uma oração para terminar e/ou cada um, por sua vez, expressa em uma única palavra um desejo ou uma intenção. Isso se repete por três vezes, quando o Mestre, finalizando o ritual, diz: -“viva a Deus do céu!”

Esse jogo ritual marcado por ambiguidades e simulações denota uma percepção de mundo negra, que integra o lúdico, a luta, a dança, o sagrado e a coletividade de um modo bem particular, que a faz diferir profundamente dos modelos eurocêntricos que enfatizam apenas as dimensões esportivas (rendimento) e competitivas em suas práticas desportivas (MELO, 2013; REIS, 1993; SODRÉ, 2005).

Enfim, é repetindo anos a fio as posturas básicas, é aprendendo a ficar confortável e em equilíbrio em posições muito diferentes das que a sociedade ocidental nos cobra cotidianamente, como ficar parado, apoiado com a cabeça e as mãos no chão e com as pernas para o ar, ao mesmo tempo em que se observa de cabeça para baixo todo o seu entorno; é repetindo infinitas vezes durante anos os mesmos toques de berimbaus e de outros instrumentos, ao mesmo tempo em que se repete por muito tempo os mesmos mantras; é também frequentando as rodas, os momentos mais solenes de todo o complexo rito iniciático da Capoeira Angola, que o discípulo vai internalizando e presentificando as formas com que os ancestrais africanos observavam o seu entorno e se expressavam na comunidade.

Várias formas de iniciações contam com ritos de inscrição de marcas, signos visíveis da formação e transformação de nova identidade (escoriações, circuncisões, modificação do formato dos dentes, perfurações no nariz ou lábios etc.) sobre os corpos. Na Capoeira Regional, há batismo com troca de nomes e para trocas de cordas ou cordéis e há grandes eventos para a concessão do título de mestre. Na Acesá e na Capoeira Angola em geral, não há nada disso, o que não quer dizer que não haja ritos de passagens no Grupo.

Quando chega um noviço, a admissão se dá em conversa privada com o Treinel responsável pelo treino daquele horário ou diretamente com o Mestre. Nessa conversa, ele é orientado sobre o valor da mensalidade, paga a matrícula,

recebe a camisa amarela com o emblema do grupo, é orientado a treinar e a participar das rodas de calçado e de calça preta. O amarelo e o preto são as cores genéricas que podem identificar a Capoeira de Angola.

Do noviço não é exigido nenhum tipo de atestado médico ou exame de aptidão física. Simplesmente ele deve procurar um lugar que lhe caiba na sala e buscar repetir os movimentos, os cânticos e os toques dos instrumentos, conforme o andamento dos treinos. Também não há turmas separadas: homens, mulheres, crianças, idosos, principiantes e veteranos são expostos ao mesmo treinamento, aos mesmos exercícios. Por exemplo: se, na primeira aula de que o novato participar, estiver previsto treinar a “Bananeira” - posição que consiste em ficar de cabeça para o chão, suportando o peso do corpo com os dois braços e caminhando como se as mãos fossem pés – ele será convidado a tentar fazer, como os demais.

O início dos treinos não necessariamente coincide com a iniciação propriamente dita. Esta se dá de forma individual, sendo que cada discípulo estabelece, para si, a sua própria entrada e a forma pela qual ela se deu. Assim, são os sucessivos anos de repetição de práticas durante os treinos, nas rodas e na própria vivência da experiência grupal que vão formando o capoeirista, tanto para se inserir na Roda quanto para a vida. Vejamos o que nos disseram os Treineis Hiran, Tales e Macaco:

**Hiran:** Ela vai educando a gente devagarzinho, né, ela vai batendo, batendo, batendo na porta, e uma hora a gente deixa entrar, e é assim que funciona comigo.

**Tales:** A Capoeira vai aparecer na vida da gente como um jeito de corpo, a gente vai aprendendo um jeito de fazer, vai aprendendo as técnicas, e depois a gente vai aprofundando na filosofia do jogo e da dança. E isso passa a serem estratégias pra você em toda sua vida. E a luta, também entra como um laboratório de testar a agressividade, o elemento fogo. E aí, você vai se tornando cada vez mais destro nessas energias, nesses golpes, nessas estratégias. E isso você vai levando pra sua vida inteira, a maneira de reagir, a maneira de seduzir as pessoas com suas ideias, a maneira de você se defender, criar um discurso, de você se posicionar perante o mundo.

**Macaco:** A Capoeira, ela tem várias formas de manifestação, né, nos movimentos e na forma física, como atividade física, e a forma oral, que são as letras das músicas. Então, a gente aprende tanto praticando a atividade na relação com o parceiro ou parceira quanto naquilo que a música instrui, de certa forma, e o próprio jogo da Capoeira.

Como a maioria dos Mestres, João forma seus discípulos na Roda e prepara ocasiões para que isso ocorra: o que acontece é que essas passagens se dão de forma às vezes tão sutis que nem são percebidas pelos demais. Por exemplo, deixar

que o aprendiz cante uma ladainha para abrir uma Roda ou para iniciar um jogo é, dentro da Capoeira, uma distinção que marca uma passagem. Em tese, o processo iniciático terminaria quando o iniciado se transformasse em iniciador, ou melhor, em Mestre. E quem decide isso é quem o iniciou, ou seja, o seu Mestre. Entretanto, a maioria dos Mestres sempre é enfática ao dizer que “estão ainda aprendendo”, indicando que a iniciação é um processo sem fim.

### 2.3 A Roda de Capoeira Angola como Rito de Presentificação

O que eu gosto de lembrar sempre é que a Capoeira apareceu no Brasil como luta contra a escravidão. Nas músicas, que ficaram até hoje, se percebe isso. Uma é essa que eles estão cantando e eu vou cantar junto:  
 E, valha-me Deus, camarada. / E, água de beber, camarada. / E, que vai fazer, camarada. / E, ele é mandingueiro, camarada. / E, ele é cabeceiro, camarada. / E, faca de ponta, camarada. / E, faca de matar, camarada. / E, o galo cantou, camarada. / E, co-co-ro- có, camarada. / E, da volta ao mundo, camarada. / E, é o que o mundo dá, camarada.  
 Entenda quem quiser, está tudo aí nesses versos que a gente guardou daqueles tempos. (MESTRE PASTINHA, 2011)

Quando observamos as atividades da Acesa em seu conjunto, verificamos que em praticamente todos os momentos e em todas as ações do grupo estas atividades se organizam de forma ritualística. Nesse aspecto, é ilustrativo que não se faz uma reunião para a organização de um evento ou para qualquer outro motivo, que não se inicie e termine com algum tipo de oração. Entretanto, essa ritualização deliberada das atividades cotidianas não segue padrões tradicionais, isso é, não são rígidos em seu cerimonial, como é a Roda de Capoeira. Sendo assim, o ritual da Roda de Capoeira representa um momento especial da vida do grupo, uma vez que comunica valores, conhecimentos, representações, como afirma Peirano, *o ritual expande, ilumina e ressalta o que já é comum a um determinado grupo* (PEIRANO, 2003).

Assim, com a finalidade de aprofundar conhecimentos sobre este rito e o seu sentido no contexto da resistência cultural e política dos afro-brasileiros, organizamos uma atividade que nomeamos de Campo de Mandinga. Esta consistiu na realização de Roda de Capoeira Angola, seguindo a sua liturgia tradicional, porém, com o compromisso de que cada dupla entoaria um cântico e, ao final do jogo, os jogadores fariam uma explanação sobre os motivos que os levaram a entoar aquela cantiga, o que eles compreendiam dela e o que queriam dizer com aquela

canção. A ênfase no canto e na explanação sobre o mesmo deveu-se ao fato de que ele é basicamente a única forma verbal de comunicação durante a Roda e, como afirmou o Mestre Pastinha na entrevista que concedeu a Roberto Freire, citada acima, tudo deveria estar ali, naqueles versos daqueles tempos que foram guardados.

A atividade contou com a presença do Mestre João, de sua esposa, Lena Santos, de grande parte dos treinéis que concederam entrevistas para esta pesquisa, de alguns outros integrantes do grupo e do professor Walter Ude, orientador desta tese e conhecido no universo da Capoeira como Mestre Boca. Abaixo, descrevemos o ocorrido e trechos das conversas iniciais, que foram gravadas em áudio e em vídeo:

Para iniciar os trabalhos, Eu, Walter Ude, e o Mestre João definimos um *script* inicial, segundo o qual, o Mestre João falaria sobre os instrumentos, os tipos de cânticos, a importância dos mesmos, e abriria a atividade, como de costume, com uma ladainha, chulas e corrido. A seguir, seriam convidadas as duplas de capoeiristas que, após cantarem cada um dos jogadores os seus respectivos corridos, fariam um jogo e encerrariam, explanando sobre cântico escolhido.

Como é de costume na Capoeira Angola, para começar a Roda, é auspicioso que o mestre mais antigo a inicie. Assim, o Mestre João entregou o Gunga ao Mestre Boca, ou seja, ao Walter Ude, o mais velho de prática ali presente. Entretanto, ao formarmos a Roda, fugindo ao *script*, o Mestre Boca se manifestou: cantou uma ladainha, chulas e corridos, independentemente do nosso combinado. Vejamos:

**M. Boca:**

laô que vende aí  
 É arroz do Maranhão  
 Que o senhor mandou vender  
 Na terra de Salomão  
 Mariposa não me prenda  
 Dentro do seu coração  
 Dedo de munheca é dedo  
 Dedo de munheca é mão  
 Uma mão quebra coquinho  
 Outra torra meu café  
 Quem quiser mulher bonita  
 Vai na ilha de Maré! Há, há!  
 lê Aruandê  
 lê Aruandê camará (Coro)  
 lêAruandá

lê Aruandá camará (Coro)  
 lê a Capoeira  
 lê a Capoeira camará (Coro)  
 lê Menino é bom  
 lê menino é bom camará (Coro)  
 lê sabe jogar  
 lê sabe jogar camará (Coro)  
 lê a malandragem  
 lê a malandragem camará (Coro)  
 Camugerê como tá,  
 Camugerê (Coro)  
 Como tá como tá (?)  
 Camugerê (Coro)  
 Cordão de ouro  
 É besouro (Coro)  
 Cordão de ouro  
 É besouro (Coro)  
 (Palmas, risos...)\_

Nesse momento, o Mestre Boca abaixou o Berimbau, então, eu aproveitei para sugerir que voltássemos ao combinado.

**Eu:** Então, vamos lá. Vou sugerir que a gente volte à dinâmica inicial e o Mestre João conte um pouquinho sobre os instrumentos, o fundamento do canto, a importância do canto...

**M. João:** Mas aí não vai se perder o que ele cantou?

**Eu:** Podemos explorar, né?

**M. João:** É, porque aí depois a gente dá continuidade. Quer repetir a ladainha que você cantou? [falando para o Mestre Boca]

**M. Boca:** É aquele negócio que eu estava falando com o João, que a gente canta muito de acordo com a circunstância, né? Que a Capoeira não tem essa previsão assim, de vir tudo prescrito. Como eu estou chegando recentemente do Maranhão, eu cantei essa ladainha em homenagem aos maranhenses, eu resgatei essa ladainha que eu aprendi com o Mestre Miro. A ladainha fala: “Iaô que vende aí? É Arroz do Maranhão / O Senhor mandou vender na terra de Salomão”. Dá pra entender algo relacionado a um servo e um patrão.

Aí ele já muda a história: “Mariposa não me prenda, dentro do seu coração”. Mariposa na Bahia é a prostituição, né? Aí eu não sei como é essa viagem aí, não sei se no caminho ele foi à zona, sei lá o que ele arrumou, e aí ele fala: “dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão”, como uma metáfora. Vários Mestres cantam isso, é antigo. Depois: “uma mão quebra coquinho, a outra torra café, quem quiser mulher bonita, vai à Ilha de Maré”. Aí ele volta à sexualidade de novo. Então, tem desde essa coisa de vender arroz pro patrão, até essa questão da sexualidade.

Depois entrei com “Como tá, como tá, como tá vosmecê?” em homenagem a vocês que tem muito tempo que a gente não se encontra. Como que tá de saúde, um acolhimento, uma recepção, um elogio, uma celebração do encontro. E aí, como Caiçara faz essa próxima sequência, eu entrei com Besouro, né. E, pra Besouro, foi uma homenagem. Um Mestre guerreiro, né, que morreu com 28 anos, uma homenagem, já que a gente está falando de política e Capoeira Angola.

E eu acho legal, que eu tenho comigo uma coisa que, quando eu canto eu arrepio, minha voz muda e não sou só eu mais. É um estágio a que a gente chega, né, a gente joga e faz movimentos que nunca treinou, é uma coisa transcendental. Então, assim, eu estou mais descrevendo do que interpretando, né, agora seria bom vocês falarem o que vocês perceberam

na letra, fiquem à vontade.

**M. Boca:** Essa é uma sequência do Caiçara....

**M. João:** E por que ele faz isso?

**M. Boca:** Naquele CD do Caiçara, ele começa com o Camugerê e tal...

**João:** Aí a gente repete a sequência de um Mestre, porque ouvimos em um disco que foi pras ruas? Os capoeiristas fazem muito isso, sem saber o sentido, né, ou então se tem um sentido mesmo, ou se aquilo foi espontâneo. Da cabeça de LE VEN o Camugerê, depois vem o Besouro, e não tem nada a ver Camugerê com Besouro, e os capoeiristas todos ligam. E o senhor ligou aí também. Pro senhor não teve nenhum sentido né, o senhor fez aí a repetição.

**M. Boca:** O sentido que eu posso dizer pra você é o seguinte: eu gosto muito do Caiçara, conheci a ele pessoalmente lá em Salvador, é uma lembrança a ele, uma referência e uma reverência também, né? Mas corre esse risco, de reproduzir uma sequência que ele fez.

**M. João:** Sem refletir, sem a ética da objetividade, da intenção né?! A cultura tem muito disso, a repetição que não passa necessariamente pelo intelecto. E, nesse momento, você deixou de ser o Dr. Walter Ude para ser Mestre Boca. E aí as coisas não passaram mais pelo seu intelecto, você parou de refletir e deixou rolar a Capoeira, como qualquer iletrado.

**M. Boca:** Eu não faço essa separação assim. [...] Porque, quem criou essa dicotomia, onde quem tem razão é o branco, e o negro só tem o corpo primitivo, e que, por isso, ele é perigoso, foi o colonizador. A cultura africana não separa o sagrado do profano, o intelecto da emoção, a espiritualidade do pensamento, ela pensa com emoção, pensa com espiritualidade. Então assim, quando a gente começa a entender o pensamento da Capoeira e a sair do pensamento colonial, a gente entende mais a gente mesmo e a Capoeira. Para mim é muito claro, se eu for querer entender a Capoeira com o olhar de branco, eu não entendo nada. Se lá na universidade, eu for olhar a Capoeira com o olhar que separa razão e emoção, interno e externo, a natureza e o ser humano, eu não vou entender a Capoeira, nem a cultura indígena nem a africana, porque elas não separam isso. Eu posso ser um pensador com essa visão mais integral.

**M. João:** Eu gostaria que você repetisse de novo a ladainha que você cantou, para ver a interpretação de Gercino. Ele, que especialmente transita dentro de muitas manifestações culturais, além da Capoeira. E que me parece também que são de origem Banto, alguns significados dessas metáforas que transitam de uma manifestação para outra. E como ele está no Moçambique (Guarda de) e tal, muito perto do Candombe também, eu queria ver a interpretação dele. Se bate mais ou menos com o que Mestre Boca tentou colocar ali, a questão dos versos da ladainha.

**Gercino:** (Repete a ladainha) e em seguida diz: Sei não, pra começar, eu acho que é difícil porque, quando eu vou falar, se eu vou falar, é eu que tenho que cantar. Eu não posso saber o que ele vai falar ou o que ele está querendo dizer. Mas pode tentar enrolar alguma coisa. Quando a gente faz uma referência a Salomão, a gente está buscando alguma coisa que nos traga sabedoria, um pedido de sabedoria. A questão da mariposa pode ser talvez a de quanta sabedoria existe dentro do desapego. Amor de marinheiro é amor de meia hora, pode querer dizer isso também, meu navio está no porto, adeus marinheiro, vai se embora. Isso é uma referência de outra cultura: do Reinado. Que é a mesma coisa da prostituta lá, da mariposa, mas pode ser também o desapego, da gente não estar se apegando.

“Dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão” é uma coisa que está colada na outra, independente do que a gente esteja fazendo, uma mão quebra bolacha, outra toma um café, uma mão quebra coquinho, a outra torra o café, é que, mesmo sendo duas mãos, dois trabalhos diferentes, às vezes o que a esquerda faz, a direita não sabe, e mesmo assim está tudo dentro da imagem do coletivo, né. Ele pode ser meu irmão, e a função dele ser uma e a minha ser outra. Ou fazermos as mesmas coisas de maneiras

diferentes, mas tudo em prol de um coletivo, de um único corpo que está no comando disso tudo. Este seria o corpo da sabedoria, a sabedoria de um grupo. E correr mundo, até porque uma verdade que a gente vive aqui, é diferente. Ele está cantando a terra dele lá. E é isso, superficialmente eu posso colher algumas dessas coisas, mas é ele quem sabe o que ele cantou. O que eu entendi, para a realidade da minha vida é isso aqui, posso partir disso.

**M. João:** Qual que foi o sentido político disso também?

**Gercino:** O que o grupo tem. Eu imagino assim, quando a gente convive em uma comunidade, o que o grupo tem de comum nessa comunicação, que traz esse entendimento é justamente o que a gente chama de fundamento. Se eu falar com você que “mais tem Deus pra dar do que diabo para carregar”, nós vamos entender isso. Mas outras pessoas, de outros grupos, podem não entender nada. Como: “quem é cego carrega bengala”. Vocês entendem isso, não entendem? E se eu falar isso, talvez até na universidade de Letras, pode ser que ninguém entenda nada. Então é o compreender de sua linguagem no grupo, de suas próprias metáforas e, além disso, o contexto em que isso é colocado. Pois também não é fixo. É estar antenado na situação e na colocação. Eu acho que é aí que mora a riqueza disso, o importante é estar ligado no contexto em que aquilo está sendo usado.

**M. João:** O contexto aqui era tentar fazer uma explanação sobre seus aspectos políticos. A Capoeira Angola, com sua riqueza cultural, e isso está fluindo muito bem. Agora dentro de um contexto político de enfrentamento, de transformação da sociedade, esses versos que o Mestre cantou, alguns deles podem ser colocados como algum discurso de resistência.

**M. Boca:** Além disso, uma das interpretações dá pra entender como o capoeira lida bem com o corpo. Não vê as coisas em separado, dedo de munheca é dedo, assim como a razão não é separada da emoção, o espírito não é separado do corpo, a natureza não é separada do ser humano, a troca, a forma de lidar com o corpo, e é interessante que ele vai tentando fazer a rima, né?

**Claudinei:** Eu tô pensando aqui é o seguinte gente: pra mim, dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão, é a igualdade, é uma parceria. Sangue que corre em minha veia corre na palma da sua mão, ou seja, somos irmãos, somos iguais.

**M. João:** O fundamento, me parece que nessa rima aí, “dedo de munheca é dedo”, o que o Gercino colocou todo mundo concordou. O fundamento é o fundamento da unidade, da união. E a união me parece que é o primeiro foco de destruição do colonizador, do opressor, é destruir a unidade do povo. Quando se destrói a unidade do povo, e essa unidade é muito preservada pelos seus aspectos culturais, então fica fácil dominar esse povo. Então me parece que cantar igual o Claudinei lembrou ali, “dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão”, ela sempre é acompanhada pela “o sangue corre na minha veia, na palma da tua mão”, é o fundamento da união mesmo. A união como forma de manter a unidade do povo e a unidade, quando fragmentada, deixa de ser povo para ser escravo, acabando com a resistência.

**M. Boca:** Uma coisa que aconteceu comigo aqui foi com o Mestre Porrada, que todo mundo aqui conhece, né? Ele me disse: “- a Capoeira é um corpo só”.

**M. João:** Eu acho que, de novo, para voltar à questão de sentido político, esse corpo só como um corpo de defesa armado, em defesa dos territórios, das identidades... A união como um valor preservado nas várias manifestações culturais, na preservação da resistência popular. E que, de forma nenhuma, ele veio através de uma intenção clara, de uma intenção intelectualizada, e me parece que se manifestou mesmo no Mestre Boca. Fortalecendo mais uma vez o valor da união, desse momento presente da gente estar aqui, quer dizer, o fundamento presente da união que, de forma inconsciente, passou pelo inconsciente, passou pelo intelecto [risos] e mais

uma vez a gente atraiu as bênçãos para que a gente tivesse mais força e nos mantermos unidos. Então aí, eu vejo um sentido político maior.

Vocês dois como acadêmicos e ao mesmo tempo sujeitos, combinaram tudo certinho. Mestre João vai fazer a abertura, vai cantar a ladainha, a louvação, o corrido, e depois vai explicar a abertura e tudo. Aí eu falei, vou ter que passar o Gunga pro Mestre Boca, que é o mais velho de todos nós e que vai conduzir essa abertura aí, segundo a Capoeira. E, realmente, a condução dele ultrapassou os limites do combinado. Outra questão política, que eu acho que vale a pena a gente ressaltar é que as manifestações culturais quebram os protocolos mesmo, mesmo dentro dos rituais mais rígidos, nos encontros mais formais, quando ela começa a se manifestar, ela ultrapassa os limites do protocolo, do combinado, e conduz as coisas por outros caminhos. Então, quando assumimos ali a bateria, a gente se empresta à manifestação cultural. E aí já não é mais o Dr. Walter que está ali, é o Mestre Boca. E não como uma personalidade, mas como um canal. Quem sabe o tempo que leva para as coisas acontecerem são os ancestrais, que estão lá na terra de Aruanda.

Para facilitar a nossa análise da atividade descrita, vamos inicialmente exercitar o aprofundamento de conhecimentos acerca do sentido da resistência político-cultural nos cânticos da Capoeira Angola para, a seguir, compreender o sentido do próprio ritual, desse Campo de Mandinga, no contexto da resistência dos afro-brasileiros.

### *2.3.1 A Resistência Político-Cultural nos Cânticos da Capoeira Angola*

**Gravura 15 - Tela 18 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



Fonte: Elaborada por Mestre João.



De acordo com Rego (1968), em seu clássico ensaio etnográfico sobre a Capoeira Angola, “as cantigas de capoeira fornecem valiosos elementos para estudo da vida brasileira, em suas várias manifestações” (REGO, 1968, p. 126). Nele, o autor registra cantigas do vasto repertório da Capoeira à época e as analisa sob os aspectos linguístico, folclórico, etnográfico e sócio-histórico.

De um ponto de vista amplo, a cantiga de capoeira tanto pode ser o enaltecimento de um capoeirista que se tornou herói pelas bravuras que fez quando em vida, como pode narrar fatos da vida quotidiana, usos, costumes, episódios históricos, a vida e a sociedade na época da colonização, o negro livre, o escravo na senzala, na praça e na comunidade social. Sua atuação na religião, no folclore e na tradição. Louvam-se os mestres de capoeira e evocam-se as terras de África de onde procederam (REGO, 1968, p. 89).

Como pode ser visto, tanto na cantiga entoada por Mestre Pastinha quanto na que Mestre Boca cantou em nossa atividade, as letras das músicas não apresentam uma narrativa linear, por vezes referem-se a coisas aparentemente desconectas e, na maioria das vezes, sob a forma de metáforas, cujos significados dependem de um certo nível de imersão na cultura Afro-brasileira para seu entendimento.

De acordo com Sodré (2005), “diferentemente do que o Ocidente busca em seu modo de relacionamento com o real uma verdade universal e profunda, a cultura negra é uma cultura das aparências” (SODRÉ, 2005, p.100). Isso, segundo o autor, encontra o seu correlato entre os sofistas, em especial em Protágoras, que se opunha à ideia de uma verdade universal e não repelia noção de aparência, ao contrário, entendia que a aparência era apenas um modo de sedução, de mostrar que uma coisa era melhor do que a outra.

A aparência é a falta de um encadeamento entre os signos à base de relações absolutas de causa e efeito e também a falta de recalçamento da verdade (a precipitação vertical dos significados ou do dizível). É na efetividade das trocas, no jogo agonístico – um jogo de diferenças, deslizamentos e modulações – que se pode saber da aparência. Entretanto, a ideologia ocidental coloca tudo isso como o lado ‘não sério’ (não produtivo) da vida, como que não tem história – porque de fato as aparências não se definem por nenhuma linearidade acumulativa, característica do movimento histórico. Elas se definiriam, antes, pela curva, uma espécie de realização cíclica que não se pode memorizar segundo os princípios da irreversibilidade histórica. (SODRÉ, 2005, p. 102-1033).

De acordo com o autor, sendo uma cultura de aparências, ela necessita de duas dimensões fundamentais, a luta e o segredo.

Nas relações dos homens com os orixás, destes entre si, dos animais com os homens, do princípio masculino com o feminino, há sempre a dimensão da luta (ijá, em nagô). Na verdade, as coisas só existem por meio da luta que se pode travar contra elas (Exú, orixá responsável pelo dinamismo das coisas, é também chamado Pai da Luta). Não é violência ou força das armas que entram aqui em jogo (a guerra é um aspecto pequeno e episódico da luta), mas as artimanhas, a astúcia, a coragem, o poder de realização (axé) implicada. (SODRÉ, 2005, p. 108).

Por seu turno,

Quando o segredo é institucionalizado – como é o caso do auô na cultura negra -, a comunicação é o próprio processo iniciático, constituído por um conjunto de atos ritualísticos, pelos quais se transmitem gradualmente, ao longo dos tempos, conteúdos secretos. A tensão é mantida viva em todo o grupo, graças à aparência do segredo, exibida por meio tanto de sinais de ritos secretos quanto de ritualização pública (por exemplo, as ‘festas’ de terreiro) das vicissitudes míticas dos orixás ou de ancestrais. A própria dinâmica do segredo estrutura as relações no interior do grupo. (SODRÉ, 2005, p. 104).

Entretanto, tal segredo – diferentemente da lógica moderna, que se encontra assentada sobre a ideia de uma razão onipotente que pretende a tudo esclarecer, revelar ou interpretar: fazer emergir o recalcado, como na psicanálise – se recusa a ser exaurido:

No auô, no segredo nagô, não há nada a ser dito que possa acabar com o mistério, daí a sua força. O segredo não existe para, depois da revelação, reduzir-se a um conteúdo (linguístico) de informação. O segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de axé, de existência e vigor das regras do jogo cósmico. Elas circulam como tal, como auô, sem serem ‘reveladas’, porque dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida à luz. (SODRÉ, 2005, p. 107).

A esse jogo, ou formas e dispositivos de relacionamento com o sentido e com o real, o autor designa como cultura. “Cultura é a metáfora do movimento do sentido, não entendido como uma verdade mística do além ou oculta em profundidades a serem sondadas, mas como busca de relacionamento com o real, lugar do extermínio do princípio de identidade” (SODRÉ, 2005, p. 41). E o sentido:

Este é filosoficamente entendido como a condição necessária à existência de significações ou conceitos veiculados pelos discursos atuantes na organização social. Não é, na interpretação fenomenologista, um mero ‘indubitável do cogito’. É, antes, o que está aquém da diferença entre o dubitável e do indubitável, e, por isso, possibilita o estabelecimento das diferenças. (SODRÉ, 2005, p. 34).

Então, não se trata de interpretar o que diz a canção, o que podemos fazer é dialogar com o seu sentido, uma vez que essa cultura, em movimento constante de atualização e de preservação, mantém vivos os seus fundamentos.

O sentido é um pressuposto que não pode ser totalmente recoberto pela reposição histórica – isto é, pelas práticas transformadoras, pelo vivido dos seres humanos -, porque, sendo a energia dada por um limite (que torna possível uma identidade e que pode dar coerência a um enunciado), é simultaneamente o movimento de contato com o além dos limites (a morte da identidade, a impossibilidade de enunciar universalmente a verdade). (SODRÉ, 2005, p. 36).

Esse diálogo com os sentidos, ou com os fundamentos da Capoeira Angola, que realizamos em nossa atividade nos levou de forma surpreendente ao cerne da resistência cultural e política dos Afro-brasileiros. Porque, só o fato de terem mantido viva uma forma particular de narrar a história ou os fatos, comprovando o que Sodré (2005) postula ao afirmar que, ao participarem, por meio do processo iniciático das culturas de terreiro, os sujeitos absorvem e desenvolvem formas discursivas negras, por si só constitui um aspecto relevante de sua forma de resistir.

Também nos levou ao cerne, à medida que nos colocou diante de uma noção cara ao grupo, a unidade. A música veio pela boca do mestre mais antigo. Quando eu o ouvi cantar, percebendo que algo havia saído do controle científico, tentei interceder, como se ali fosse um laboratório, onde eu pudesse manter sob controle. Foi quando pedi para que voltássemos ao roteiro. Entretanto, o Mestre João, que também percebera, viu naquele canto uma manifestação dos ancestrais e solicitou que continuássemos naquela direção.

Na sequência, quando o Mestre Boca volta a ser o Dr. Walter Ude, ele primeiramente busca interpretar o canto a partir de categorias acadêmicas, o marxismo, para explicar a relação senhor e servo e a psicanálise, ao alertar para os aspectos da sexualidade, que envolvia a cantiga. Mas também foi ele, que nunca deixou de ser o Mestre Boca, quem deu a dica: “e aí ele fala: dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão, como uma metáfora. Vários Mestres cantam isso, é antigo”.

E foi em cima dessa metáfora, quase um *non sense*, quando consideramos que os nossos objetivos eram de perceber o sentido de resistência política e cultural presentes nos versos da Capoeira, que foi realizada a reflexão. O Mestre João, ao convidar o Contramestre Gercino a opinar, uma vez que acreditava que aquela

metáfora, ou similar, também era cantada em outros terreiros tradicionais, abriu o campo para uma vasta reflexão que nos levou ao plano político da resistência cultural:

**João:** O fundamento é o fundamento da unidade, da união. E a união me parece que é o primeiro foco de destruição do colonizador, do opressor, é destruir a unidade do povo. Quando se destrói a unidade do povo, e essa unidade é muito preservada pelos seus aspectos culturais, então fica fácil dominar esse povo. [...] que deixa de ser povo para ser escravo, acabando com a resistência.

O mais curioso é que, quando lemos as palavras de Mestre Pastinha citadas no início deste capítulo, fica a pergunta no ar: como pode estar tudo ali naqueles poucos e curtos versos? E, no entanto, aquelas suas palavras aos ouvidos de bons entendedores, ou seja, dos que compartilham de seus fundamentos, são, sim, muito profundas. Dizem mesmo tudo.

### 2.3.2 A Roda de Capoeira Angola como Rito de Presentificação

**Gravura 16 - Tela 21 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



Fonte: Elaborada por Mestre João.

De acordo com Sodré (2005), na base da formação social brasileira encontra-se o choque, a coexistência e a interpenetração das culturas branca europeia e a negro-africana. Esta última, constituindo-se como elemento de resistência aos dispositivos, tanto simbólicos quanto concretos, de dominação vigente, bem como servindo de suporte afetivo do africano, primeiramente, e depois às populações crioulas e mulatas.

Mas, tal cultura negro-africana jamais foi homogênea uma vez que vieram como escravos para o Brasil, entre os séculos XVI e XIX, africanos de origens étnicas e culturais distintas. Mediante a estratégia dos dominadores em evitar que se conglomerassem numa mesma fazenda negros de uma mesma etnia ou clã, aproveitando-se da diferença entre eles para incentivar as rivalidades, os diversos dispositivos culturais africanos que aqui aportaram foram colocados em contato e, de certa forma, foram se amalgamando.

O autor enfatiza que, mesmo as brincadeiras, os folguedos e os batuques negros eram permitidos e até estimulados pelos Jesuítas por se tratarem de válvulas de escape e porque marcavam as diferenças entre as nações.

Entretanto, nesse espaço permitido, porque inofensivo na perspectiva branca, os negros reviviam clandestinamente os ritos, cultuavam deuses e retomavam a linha do relacionamento comunitário. Já se evidencia aí a estratégia africana de jogar com as ambiguidades do sistema, de agir nos interstícios da coerência ideológica. A cultura negro-brasileira emergia tanto de formas originárias quanto dos vazios suscitados pelos limites da ordem ideológica vigente. (SODRÉ, 2005, p. 93).

Operando, dessa forma, o que o autor chama de reposição cultural, a ordem africana originária foi aqui reposta, não de maneira idêntica, mas absorvendo os impactos do novo habitat natural e social ao qual estavam submetidos enquanto grupo dominado. Todavia, a sua capacidade em “jogar com as ambiguidades” permitiu ao elemento negro “implantar instituições paralelas” no Brasil.

Sendo o “continuum” de uma cosmovisão africana aqui reposta, essa ordem simbólica negra paralela atuou como fator de preservação da identidade e de resistência cultural contra a imposição ideológica europeia. Desenvolvendo-se de forma assimétrica em relação à África e ao Brasil, conseguiu criar uma “heterogeneidade atuante”, ou seja, uma resistência contínua frente à ideologia ocidental.

Essa “cultura tradicional de terreiros” difere da modernidade ocidental no sentido de que nela as relações de troca não são marcadas pela acumulação individual e irreversível de um excedente. Na cultura negra, a regra da reciprocidade, do dar e do receber, preside as trocas, que são sempre simbólicas e, portanto, reversíveis. Sendo controlada pelo grupo, essa troca simbólica não exclui os demais seres da natureza nem mesmo os mortos. Na ordem negra, vida e morte não se encontram em lados opostos e separados, mas em constante comunicação entre si:

O ancestral (morto), pai ou mãe, está sempre presente no grupo como um aliado, parceiro essencial da troca: ele é dado e recebido pelo vivo no ritual de iniciação, ele dá a terra (donde vem a alimentação), que é simbolicamente restituída por meio do sacrifício. (SODRÉ, 2005, p. 96).

Ainda de acordo com o autor, é através do processo iniciático que se permite a religação entre os vivos e todos os outros seres. Sendo ritualizado, aprende-se pelo contato, pela experiência direta e não apenas pela via abstrato-conceitual, o saber iniciático é introjetado pelos músculos do corpo.

Através dela, os princípios da morte entram em contato com os princípios da vida, os da natureza e do Cosmos se encontram com os humanos, ou seja, as grandes dicotomias que engendram o princípio de realidade do Ocidente (morto/vivo, real/irreal, natural/humano, abstrato/concreto etc.) são simbolicamente resolvidas, exterminadas. (SODRÉ, 2005, p. 96).

Nesse sentido, as diversas manifestações tradicionais de matriz africana, através de uma variedade de ritos, dão continuidade aqui no Brasil a uma cosmovisão ancestral africana, o que significa dizer que os seus praticantes assimilam, por meio de um longo processo iniciático, formas de ver, de compreender e de interferir na realidade presente, a partir de uma referência ancestral.

Essa presentificação também fora pesquisada pelo encenador polonês e um dos principais nomes do teatro do século XX, Jerzy Grotowski (1933- 1999), em sua fase conhecida como “Arte como veículo”, ou teatro como ritual. De acordo com Martins e Campo (2014):

Em todas as fases de trabalho de Grotowski, a sua abordagem esteve centrada no trabalho do ator sobre si mesmo, de acordo com a tradição Stanislavskiana. No livro “Em busca de um teatro pobre”, Grotowski conta que no “Teatro Laboratório” o trabalho do ator sobre si estava calcado em um processo de autoconhecimento, em que o ator deveria descobrir as suas limitações pessoais, com o objetivo de eliminar os hábitos condicionados, os

bloqueios e as resistências que impedem a organicidade da ação físico vocal (Grotowisk, 1987). Na fase da “Arte como veículo”, Grotowisk prosseguiu interessado no trabalho do ator sobre si, porém o foco não estava na arte como apresentação e nas suas relações com os espectadores, mas, sim, o foco estava nos atores que realizam ação performativa. (CAMPO; MARTINS, 2014, p. 55)

De acordo com as pesquisadoras acima citadas, em seus experimentos, contando com a colaboração da haitiana Maud Robart e de seu ex-aluno e assistente na época, Thomas Richards, Grotowski (2007) se propôs a trabalhar com os seus performers com cânticos rituais ancestrais afro-haitianos. Segundo o encenador:

Pode-se dizer “arte como veículo”, mas também “objetividade do ritual” ou “artes virtuais”. [...]. Quando me refiro ao ritual, falo da sua objetividade; quer dizer que os instrumentos da Ação são os instrumentos de trabalho sobre o corpo, o coração e a cabeça dos atuantes. (GROTOWSKI, 2007, p. 232)

Utilizando da imagem de um elevador primevo, um cesto puxado por uma corda, a arte seria um veículo que elevaria verticalmente os atuantes.

Quando falo da imagem do elevador primordial e da arte como veículo, me refiro à verticalidade. Verticalidade – o fenômeno é de ordem energética: energias pesadas, mas orgânicas (ligadas às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e a outras energias mais sutis. A questão da verticalidade significa passar de um nível assim grosseiro – em certo sentido poderíamos dizer “cotidiano” – para um nível energético mais sutil ou mesmo em direção à *higher connection*. (GROTOWSKI, 2007, p. 232)

Associando essa ascensão do atuante ou performer aos degraus de uma escada, “a escada de Jacó”, referindo-se ao sonho que tal personagem bíblico teve com anjos subindo e descendo uma escada, o autor afirma que “os cantos rituais da tradição antiga dão um apoio na construção daquela escada vertical” (GROTOWSKI, 2007, p. 235).

Não se trata de renunciar a uma parte de nossa natureza; tudo deve ter o seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está ‘sob nossos pés’ e algo que está ‘sobre a cabeça’. Tudo com uma linha vertical, e essa verticalidade deve ser esticada entre a organicidade e *the awareness*. *Awareness*, quer dizer a consciência que não é ligada à linguagem (máquina de pensar), mas à Presença. (GROTOWSKI, 2007, p. 235).

De acordo com Martins e Campo (2014)

A fim de chegar à qualidade vibracional das canções, no trabalho de Grotowski e de Maud Robart, o canto era realizado com precisão na estrutura musical e de forma contínua e repetida. Cantar e cantar e cantar continuamente uma canção promove abertura para outros estados de percepção. Assinala Maud Robart (2006) que para ela os cantos de tradição têm a intenção de restabelecer a ligação com a energia que atravessa todas as formas, em uma ação humana para além da esfera pessoal da interpretação do ego. Com a repetição contínua do canto convida-se a mente a silenciar os condicionantes racionais pré-estabelecidos e os julgamentos do ego, e a abrir-se para a percepção dos impulsos de vida que percorrem o corpo durante o ato de cantar, ampliando desta forma a consciência da presença do corpo no instante presente da ação vocal. . (CAMPO; MARTINS, 2014, p. 60)

Quando se canta uma cantiga tradicional, deve-se perguntar, escreve Grotowski (1996):

Mas quem é a pessoa que canta a canção? És tu? Mas, se é uma canção de tua avó. Ainda és tu? Mas, se tu estás a explorar a tua avó com os impulsos de teu corpo, então, não és tu e nem a tua avó quem cantou, és tu explorando a tua avó cantando. (GROTOWSKI, 1996, p.75, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Dessa forma, concluem Martins e Campo (2014):

O trabalho com os cantos rituais de tradição não pretende uma volta a um passado obsoleto, pois como constata Maud Robart (2006), os cantos são uma herança viva que nos liga diretamente a uma teia interconexa atemporal, nos conectando com nossos antepassados e com as futuras gerações. Em uma trama entre memória histórica e individual, a ancestralidade se atualiza no instante presente do corpo. (CAMPO; MARTINS, 2014, p. 58).

Grotowski (1996) e sua equipe chegaram a essas conclusões a partir de trabalhos realizados com cânticos rituais fora do seu contexto ritual original, mas inseridos num contexto do teatro ritual. Em nosso caso, na Capoeira Angola, estamos falando do próprio ritual. Neste rito, além de cantar cânticos tradicionais, executa-se uma música tradicional com instrumentos também tradicionais, bem como se senta em círculo, se movimenta, se observa e se luta e dança como faziam os ancestrais.

---

<sup>12</sup> Pero quién es la persona que canta la canción? Eres tu? Pero si és una canción de tú abuela. Eres aún tú? Pero si estás explorando a tu abuela, com los impulsos de tu propio cuerpo, entonces, no eres ni “tú” ni tu “abuela quien há cantado”, eres tú explorando a tu abuela cantando.



Na Capoeira não há, como no Candomblé e na Umbanda, o transe mediúnico, no qual os iniciados recebem em seus corpos os Orixás ou os Caboclos e Pretos Velhos. Entretanto, o Mestre Boca, em nosso Campo de Mandinga, assim afirmou: “E eu acho legal, que eu tenho comigo uma coisa que, quando eu canto eu arrepio, minha voz muda e não sou só eu mais. É um estágio a que a gente chega, né, a gente joga e faz movimentos que nunca treinou, é uma coisa transcendental”. Também o Mestre João registrou:

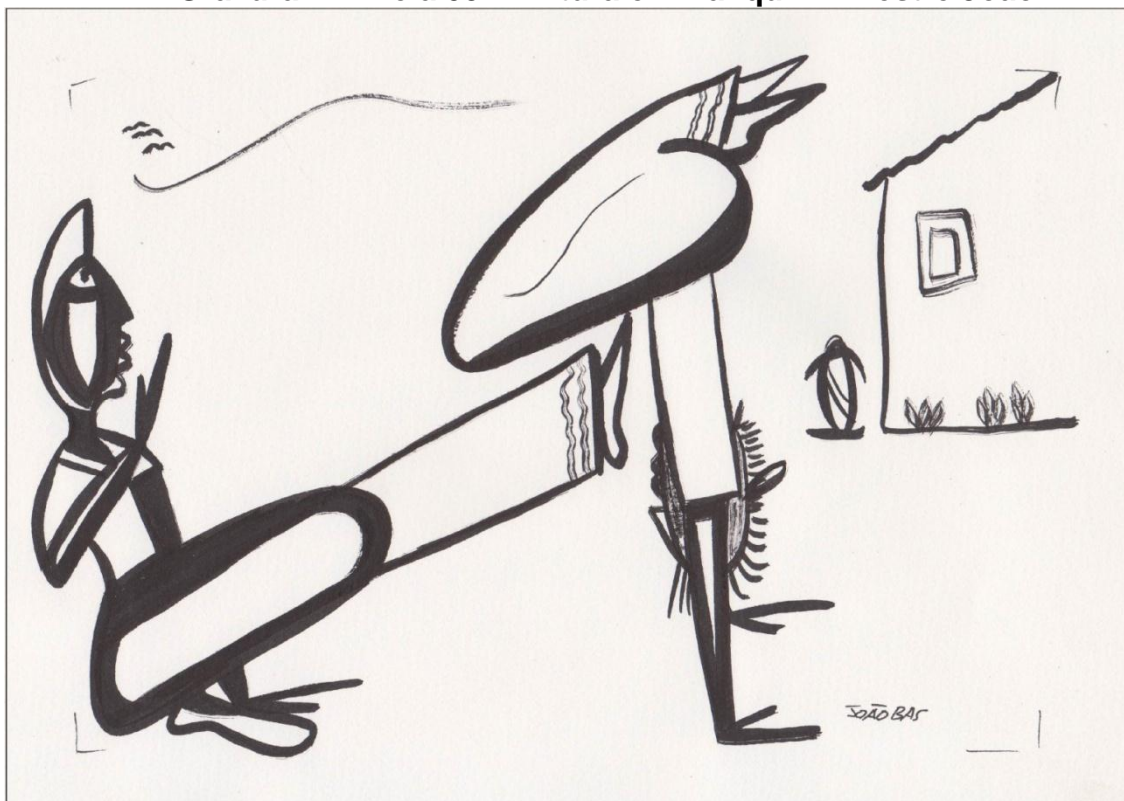
Então, quando assumimos ali a bateria, a gente se empresta à manifestação cultural. E aí já não é mais o Dr. Walter que está ali, é o Mestre Boca. E não como uma personalidade, mas como um canal. Quem sabe o tempo que leva para as coisas acontecerem são os ancestrais, que estão lá na terra de Aruanda.

Então, no momento da roda, o capoeirista presentifica o ancestral. Não em uma forma de transe no qual o médium empresta o seu corpo a uma entidade a ele exterior. Não. O Angoleiro, na Roda de Capoeira, faz hoje o mesmo que os seus ancestrais africanos faziam em antanho, reproduzindo na Roda uma linguagem corporal arcaica, presentificando-os dessa forma. Mas esse processo não fica limitado à Roda. Os sujeitos não se separam. O Dr. Walter Ude não deixa também de ser o Mestre Boca na Universidade, e como ele mesmo afirmou em nossa atividade Campo de Mandinga: “- Eu não faço essa separação assim”.

Nos próximos capítulos trataremos das questões estéticas, éticas e políticas que envolvem tal presentificação.

### 3 A CAPOEIRA ANGOLA COMO FENÔMENO ESTÉTICO E ÉTICO

Gravura 17 - Tela 05 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Um Angoleiro deve saber tocar bem os instrumentos próprios da Capoeira, tornando-se um percussionista que, além de acompanhar as rodas de Capoeira, pode praticar em outras situações, inclusive profissionais. Também deve conhecer os diversos tipos de cânticos, ter um repertório amplo das cantigas, priorizando sempre as mais antigas, ser um bom improvisador, uma vez que é comum na Capoeira o canto como forma de desafio, como o é no Repente. E, o seu jogo, que é uma luta perigosa, pode ser compreendido como uma dança, ao mesmo tempo em que envolve teatralidade e ludicidade.

Essas habilidades, por si só, indicariam que o Angoleiro é um artista uma vez que ele toca, canta, dança e representa, além de ser um zelador do próprio ritual. Em nosso caso específico, essa aptidão artística se expressa através do próprio Mestre João que, além de exímio capoeirista, é um grande bailarino afro, percussionista, coreógrafo e artista plástico. Também entre os Contramestres e Treinéis que colaboraram com esta pesquisa, além das atividades artísticas típicas da Capoeira, a maior parte também revelou estar envolvidos com alguma atividade

artística profissionalmente:

**Quadro 2 - Ocupação profissional dos entrevistados**

Ocupação/profissão dos entrevistados				
Treinel	Capoeira	Dança Afro	Percussão	Profissão
Márcio Gunga	X			Metalúrgico
Alexandre	X		X	Sambista
Sérgio	X			Eletricista/Luthier
Hernany	X			Psicólogo/Coordenador arte/educação
Daniel	X	X	X	Arte-educador/Músico percussionista
Carem	X			Cineasta
Gercino	X	X	X	Ator
Ricardo	X			Arte educador/Padeiro artesanal
Benjamim	X	X	X	Ator
Ícaro	X		X	Estudante
Hiran	X	X	X	Artista
Flávia	X	X		Artista/Designer popular
Boi	X	X	X	Artista/Farmacêutico
Prezinho	X			Vigilante
Murcego	X		X	Músico
Rosângela	X			Gestora Pública (Igualdade Racial)
Ronaldo	X	X		Arte-educador
Luciano	X			Autônomo
Tales	X			Artista Plástico
Carmem	X	X		Arte-educadora/Professora Línguas
Maurício	X			Cinema: filmagem e fotografia
Fernando	X			Educador Físico
Priscila	X			Estudante
Mateus	x			Professor Geografia
Macaco	X			Artista Plástico

**Fonte: Elaborado pelo autor.**

Cunha (1983) classifica os artistas que atuam com elementos afro-brasileiros em quatro grupos. Os artistas do primeiro grupo são aqueles que “servem-se, pois, de temas negros como poderiam utilizar-se de motivações indígenas ou de quaisquer outras que funcionem, todavia, como elementos polarizadores de sua criatividade pessoal, que alimentam o seu universo mito-poético” (CUNHA, 1983, p. 1023).

O segundo grupo seria aquele que se utiliza do tema negro de “de modo sistemático e consciente”. O terceiro seria aqueles “artistas que se servem não apenas de temas como também de soluções plásticas negras espontâneas e, não raro, inconscientemente” (CUNHA, 198, p. 1023). Todavia, segundo o mesmo autor, a crítica apresentada acima aos artistas do primeiro grupo caberia também aos do segundo e do terceiro. Os três primeiros grupos seriam afro, em sentido lato, uma vez que nenhum dos artistas desses grupos se servem “de convenções artísticas africanas”. O quarto e último grupo, dos artistas rituais, eles “assumiram, de fato, não apenas um compromisso individual com os valores africanos, mas idêntico compromisso percorre toda a sua criatividade” (CUNHA, 1983, p. 1025).

Embora o autor esteja se referindo especificamente ao Candomblé e à Umbanda, a Roda de Capoeira Angola é também um ritual afro-brasileiro, que, tal e qual as religiões acima citadas, mantém uma “cosmologia ordenadora do real capaz ao mesmo tempo de incorporar novos elementos e permanecer africana” (CUNHA, 1983, p. 1023). Dessa forma, parece justo considerar o nosso Campo de Mandinga como um campo estético afro-brasileiro e os nossos capoeiristas como artistas afro-brasileiros. Mesmo não tendo como aferir o nível de comprometimento com o afro, em suas respectivas artes, dentre os que se declararam artistas, sendo os mesmos professores de Capoeira e zeladores de seu ritual, são eles próprios artistas rituais.

Desse modo, com o intuito de conhecer mais o nosso Campo de Mandinga, trataremos a Capoeira Angola como uma arte tradicional africana adaptada às condições da escravidão no Brasil, para, a seguir, desvelarmos alguns de seus fundamentos éticos e políticos.

### 3.1 Concepção estética afro-brasileira

Gravura 18 - Tela 22 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Quanto à perspectiva estética Afro-brasileira, Cunha (1983), embora reconheça o lugar da religiosidade dentro das culturas africanas, avalia os critérios de religiosidade e de funcionalidade como pouco abrangentes para expressar a arte africana, uma vez que a mesma expressa também aspectos políticos, econômicos e mesmo domésticos, chegando mesmo a existirem objetos em arte africana sem nenhuma função religiosa. Além disso, ao nível das funções, nem todos os exemplares verificados possuíam função definida e mesmo identificável.

De acordo com o autor, pesquisa pioneira de H. Himmelheber publicadas em 1935, realizada entre os Gufu e os Atutu, da Costa do Marfim indicou que:

A arte africana é uma arte conceitual, interessada em comunicar ideias e relações. É claro que os africanos não a formulam assim desse modo intelectualizado, mas, na prática, é isso que ocorre. A intenção, consciente ou não, do artista africano ao representar uma mulher amamentando uma criança, por exemplo, é antes de mostrar o princípio da maternidade em ação do que retratar um indivíduo particular qualquer. Essa atitude pode estender-se a todas as representações coletivas atinentes aos grupos a que pertencem os artistas. Nesse nível, cada objeto de arte africana é um ícone,

isto é, algo que representa, que está no lugar de outra realidade. O artista africano não só permanece fiel à estrutura orgânica da matéria a ser trabalhada, como acima nos referimos, como se identifica com ela de tal sorte que já não sobra espaço entre um e outra. A obra de arte torna-se discurso cujo idioma exprime o mais diretamente possível as representações coletivas presentes no universo mental do artista, abolindo qualquer necessidade de mediação. (CUNHA, 1983, p.1354).

Munanga (2004, p. 31) afirma que, do ponto de vista da etnologia, “a arte africana, como todas as artes ditas primitivas, é uma arte que significa; ela não representa.”. Entretanto, “a própria essência da arte negro-africana é de significar e não de imitar; é de levar a forma que aparece na matéria a apresentar uma mensagem; ela é uma arte comunicativa” (MUNANGA, 2004, p. 32). Assim, por exemplo, as formas talhadas na madeira ou numa tela devem ser a expressão de pessoas, mas não pessoas específicas.

A arte africana tradicional não é uma arte de imitação. É uma arte de presentificação [...] ou de significação, ela é de fato uma linguagem ou uma combinação de signos que recriam uma realidade. É por isso que o artista não tem acesso ao modelo que supõe a presença do objeto na frente dele ou um objeto já conhecido por ele e que vai reproduzir (MUNANGA, 2004, p. 32).

Seguindo essa mesma linha de reflexão, Silva e Calaça (2006) afirmam que:

Nas sociedades negro-africanas, a arte é uma linguagem, um veículo de comunicação, representando importante papel na difusão de valores civilizatórios que se manifestam através do canto, dança, música, pintura, etc... Utilizam harmonias e discordâncias de formas, de expressões e de sons para transmitir emoções captáveis pelos sentidos (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 23).

Desse modo, as diversas formas de arte africana tradicional:

Uma máscara ou uma estátua deve expressar a tradição ancestral, ligar o presente e o passado, colocar o indivíduo em relação ao sagrado. Segundo a filosofia banto, o mundo é uma hierarquia de forças de ordem, desordem, caos, energia, e os homens são capazes de manipular todas essas forças, necessitando para tal de certos suportes materiais (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 34).

São características mais formais da escultura africana a “desproporcionalidade, exagero de uma ou outra parte, frontalidade, verticalidade, assimetria, estilização, abstração e repetição acentuada das formas” (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 30-31).

Além disso, os autores registram também que a maioria das formas de arte africana não é praticada separadamente uma das outras, sendo comuns que as narrativas orais referentes às epopeias míticas sejam acompanhadas de música e dança. Ainda de acordo com as pesquisadoras,

O artista africano sabe captar a essência daquilo que quer exprimir como, por exemplo, o ancestral, o herói fundador, a maternidade, a fertilidade.[...] O africano não copia a natureza, mas vai a ela buscar inspiração e isso o leva a criar formas inteiramente novas. (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 25).

E Prosseguem:

Quando cria uma escultura materializando um ancestral masculino, deveria enfatizar a força vital, a fertilidade, coragem, valentia, proteção. Se fosse um ancestral feminino deveria mostrara a maternidade, a fecundidade. Logo o ventre seria avantajado assim como as ancas e os seios, e, no caso anterior, a genitália, as mãos, os pés. Por tais razões, Cunha (1985) conclui tratar-se de uma arte que transmite ideias, conceitos, valores grupais. O artista deve sugerir e não representar; deve revelar a essência presente atrás daquelas formas; um exemplo sempre citado ao lermos sobre a produção dos bambara são os adereços nas cabeças, as Tyi-wara que devem sugerir antílopes, animais sagrados, aliados dos ancestrais em tempos remotos; assim, as formas devem sugerir a graça e leveza desses animais, que o dançarino irá materializar ao apresentar sua gestualidade (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 27).

Quanto à arte ritual afro-brasileira, Cunha (1983) chama a atenção para o fato de que a iconografia africana tem resistido a todas as transformações aculturativas no Brasil:

Trata-se, com efeito, de uma arte preta de sentidos, extraídos de modelos culturais e de valores atuantes. Estes exprimem uma visão de mundo que se fortalece na revolta contra os parâmetros impostos arbitrariamente pelas classes dominantes. Este fato é capital, pois mostra claramente que dentre os povos que influenciaram culturalmente o Brasil somente o africano foi capaz de fornecer uma cosmologia que aqui se enraizou e que aqui se expande. (CUNHA, 1983, p.1026).

A partir dos conceitos expostos acima, buscamos compreender essa arte tradicional afro-brasileira, a Capoeira Angola.

### **3.2 A Estética da Capoeira Angola**

Para a compreensão global da arte Afro-brasileira, Cunha (1983) propõe três níveis de avaliação, sendo:

- a) o formal e técnico;
- b) a finalidade e o sentido;
- c) sua capacidade de influir sobre outras culturas.

Para fins deste trabalho, o item “b”, que trata da finalidade e do sentido da arte afro-brasileira, será desmembrado, uma vez que o material coletado possibilita indicar a função e sentidos ou fundamentos comunicados. Então, para efeito de nossa compreensão sobre a Capoeira Angola, analisaremos sua capacidade de influir sobre outras culturas, bem como a sua função, os fundamentos que compartilha e, por fim, as suas técnicas.

Sendo o Mestre João e o seu grupo de treinéis artistas afro-brasileiros, como os classificamos, em todas as suas manifestações artísticas que estejam desenvolvendo, espera-se encontrar aspectos marcantes dessa concepção estética. Assim, como o Mestre João é um poliarartista afro-brasileiro, as ilustrações deste trabalho, assinadas por ele, podem e devem ser compreendidas através dessas mesmas categorias. Por esse motivo, e para lançar mais luzes sobre a Capoeira Angola, incorporamos neste trabalho as explanações do mesmo sobre seus quadros e sobre a Dança Afro, executados sob seu comando, pela Cia Primitiva de Arte Negra, e as entrevistas que realizamos com os Contramestres e Treinéis.

#### **3.2.1 Sua capacidade de influir sobre outras culturas**

A Capoeira, seja a modalidade Angola, Regional ou Contemporânea, encontra-se difundida por todo o mundo e, por meio de sua expansão, promove a língua portuguesa e esse costume afro-brasileiro. No entanto, a análise da internacionalização dessas expressões distintas foge ao escopo deste trabalho, uma vez que demandaria novas pesquisas. Entretanto, pode-se verificar a influência da Capoeira Angola sobre as modalidades, Regional e de Rua, bem como a sua influência sobre outras danças brasileiras, em particular o frevo, nas palavras de



Mestre João:

E aí quando a gente começou a treinar aqui com Mestre Rogério, na Escola de Direito, a gente ia no rolê, lá na Feira Hippie, e os caras pulavam na gente com voadoras, com chapas violentas e tudo. A gente ia dar a cabeçada neles e eles não saíam fora não. Eles tentavam pegar a gente no mata leão mesmo, então a gente passou mais de cinco a seis anos apanhando. Assim, que a gente insistia em fazer esses movimentos, eles queriam provar que aquilo não era Capoeira, ou era uma Capoeira de velho, ineficaz para uma roda de rua.

E a gente insistia em treinar a Capoeira Angola, então fazíamos o rolê, o cara dava uma voadora na gente e a gente voltava lambendo as feridas. E na segunda feira íamos treinar a Capoeira, com alguém dando uma voadora pra gente sair fora e ver como é que a gente fazia o rolê, diante da voadora, sem ficar ferido. Como a gente daria uma cabeçada sem se deixar ser agarrado no mata leão dos caras e foi assim.

E a gente fazia algumas discussões também, sobre a descaracterização da Capoeira, com os eventos como a chamada, mostrávamos os velhos lutando em Salvador, jogando em Salvador e tal, falávamos da descaracterização da Capoeira com a introdução de muitos golpes de outras lutas, das formas de conduzir a roda e tudo. E quando chegou em 94, 95 assim, já estava bastante difundida a bateria da Capoeira Angola e a Capoeira Regional começou - faziam rodas com um berimbau, ou até com som mecânico, com dois berimbaus, com 10, não tinha uma forma mais homogênea de ter uma bateria na Capoeira - então a Capoeira Regional, não só daqui do Brasil, mas de lá de fora também, de Salvador, do Rio, São Paulo e de Minas começaram a introduzir 03 berimbaus, como a Capoeira Angola, que estava fazendo esse resgate, 03 berimbaus na sua bateria, etc., cantando a ladainha, ainda que em cima do jogo dos Capoeiras, não seguindo o ritual da Capoeira certo, o Angola. Mas valorizando mais o canto na Capoeira, o domínio dos instrumentos e ficando mais atento a essa coisa, tentando separar aqueles golpes que eles já vinham introduzindo há muito tempo. Eles mesmos começaram a fazer uma autocrítica em cima dos agarramentos, do excesso de quedas treinados com práticas de outras lutas. Então houve uma influencia muito positiva no resgate da Capoeira Angola, não só para a criação de vários grupos de Angoleiros, trabalhos de Capoeira Angola pelo Brasil a fora e no exterior, mas como também uma influência para a Capoeira majoritária que está aí, que é a Capoeira Regional, se fundamentar mais na sua raiz.

\*

O sentido, justamente. Ainda que a Capoeira Regional às vezes faça uma chamada, muitas vezes sem fundamento, a grande maioria não tem essa escola e vai fazendo por imitação, mas hoje também tem muita internet, na qual, uma observação mais acurada dá para você aprender muito observando o jogo dos mais velhos, dos Angoleiros, como também os movimentos. Foi tão intenso o resgate do movimento corporal de baixo impacto da Capoeira, que é o rabo de arraia lentinho, baixinho, que é o rolê feito no chão, a movimentação de solo, a movimentação em pé mais relaxada também, com uma guarda mais recolhida, diferente da guarda exposta da Regional, como também a diminuição do excesso de valorização das acrobacias. Então, tudo isso influenciou bastante as escolas de Capoeira Regional e a escola da Capoeira Angola conseguiu se colocar mais, tanto no mercado cultural, como na cena artística cultural da sociedade em movimento, por causa das reflexões, de fazer eventos trazendo essa reflexão sobre essa corporeidade, uma corporeidade mais flexível, mais moderada, com um sentido, né?

\*

É o frevo surge, a passada dele surge, como um contrário, né, não é a dança tribal que gera... É a dança tribal que gera a Capoeira e, nesse sentido, aqui a Capoeira passa a gerar outras danças, como algumas passadas de sambista que finge que vai dar um chute e trava o pé aqui no joelho e cai agachado, na cocorinha girando. Esses giros, o frevo, e outras coisas mais por aí, outros bailados que surgem da Capoeira, então a Capoeira fica como um viés entre o passado e o presente, e prepara alguma coisa para o futuro, que é inconcebível a nível dessa corporeidade, dessa percepção do corpo.

Os relatos acima ilustram a capacidade da Capoeira em afetar e produzir outras expressões artísticas da cultura popular brasileira. Isso posto, remetemo-nos ao lugar das funções.

### 3.2.2 Funções

A função de uma instituição social, tal qual sustentado por Durkheim (1999) e Merton (1970) reside em sua capacidade de propiciar a adaptação ou o ajustamento, promovendo o equilíbrio em um dado sistema. Neste sentido, seria controverso pensar a função de uma expressão artística africana, ou Afro-brasileira, dentro do contexto de nossa sociedade no qual a democracia racial é apenas um mito. Mesmo porque, quando se considera historicamente, no contexto da escravidão e nos primórdios de nossa República, como fez Soares (1999, 2001), observa-se inclusive o seu potencial desestabilizador da ordem, ou seja, disfuncional. Dessa forma, não se pretende com o termo função, identificar a funcionalidade, ou não, da Capoeira Angola no contexto brasileiro atual, mas a de avaliar quais as funções que ela desempenha, considerando a condição de um grupo que, além de expatriado, foi submetido a tentativas constantes de aniquilar a sua memória.

Dessa forma, compreendemos que a Capoeira Angola, como uma arte que comunica, abre caminhos para que os seus cultores tenham acesso ao universo simbólico afro-brasileiro nela contido e, por meio dela, a outras manifestações da mesma origem. Entretanto, a prática frequente e repetida desses movimentos, gestos e posturas, entremeada por cânticos e ritmos mânticos, possibilitam que essa cosmologia ancestral, como uma linguagem antiga que se recupera, se presentifique no cotidiano dos Angoleiros.

### 3.2.2.1 Abrir caminhos

A Capoeira, como uma expressão da arte tradicional africana, constitui uma linguagem, um veículo de comunicação e representa um importante papel na difusão de valores civilizatórios que se manifestam através do canto, da dança, da música, da pintura, da escultura e outras possibilidades expressivas. Ela é uma arte conceitual, interessada em comunicar ideias e relações, e a sua própria essência é a de significar e não de imitar; é de levar a forma que aparece na matéria a apresentar uma mensagem; ela é uma arte comunicativa. Dessa forma, a arte negra teria como função divulgar os valores, o modo de vida, enfim, uma visão de mundo Afro-brasileira, no contexto brasileiro e mesmo global, considerando sua expansão atual.

Ao comentar sobre a sua pintura, o Mestre João informa:

Eu acho que o traço, ele tem pra mim uma função social, no sentido de que o trabalho que a gente faz, um trabalho como homem da cultura, um guardião de saberes e fazeres culturais, e o traço ele vem a somar nesse trabalho, no sentido de ampliar essa linguagem para a sociedade. De levar outras formas para a sociedade e penetrar em outros espaços com essa corporeidade, com essa visão de mundo, que está retratada ali na pintura. Aquela corporeidade, os instrumentos musicais e tudo. A forma dos personagens se colocarem diante da vida, né, ainda que seja em uma tela, com certeza trazem uma visão de mundo que se impregnam no ambiente e nas pessoas. Então, é a continuidade de um trabalho que a gente faz, que tem a ver com a minha vida e o meu destino. Mas, no âmbito mais do social. Eu encaro assim a produção do meu traço como um apêndice mais social. No sentido de levar, mais ainda para a sociedade, em espaços que o movimento corporal não entraria, assim ao vivo, ele entra através do desenho.

E, por seu turno, a Capoeira também comunica.

O significado das coisas, dos objetos da Capoeira. O significado da ginga, o significado do ataque ou da defesa, o significado do sorriso, o significado da música que está se cantando durante o jogo, da música que se usou para abrir o jogo, para abrir a roda.

\*

Acho que a ênfase dada pelos capoeiristas Angoleiros, pelos Mestres Angoleiros, à formação e ao desenvolvimento de um bom domínio do ritmo, do canto, leva também uma pesquisa maior em cima do significado dos toques de berimbau, que vão produzir uma diferenciação no ritmo da roda, do jogo, do andamento da música da Capoeira. Então a gente vai ter ritmos com toques solenes como o IUNA, para jogo de Mestres antigos e para rituais fúnebres ou rituais de momentos delicados na Capoeira. A gente vai ter também o jogo de Santa Maria, que é chamado popularmente de “Apanha a laranja no chão tico-tico”, com o toque de Santa Maria, que é um jogo interessante na Capoeira, de pegar o dinheiro que cai na roda ou um lenço com a boca, enfim, uma disputa entre os dois capoeiristas. Temos

também o toque chamado “Cavalaria,” que é antigo vindo da escravidão, e imita o andar, o cavalgar dos cavalos da polícia, atrás dos vadios da época, dos capoeiristas. Existem vários toques com o nome de São Bento, São Bento Grande de Angola, São Bento Pequeno de Angola, São Bento Grande, São Bento Pequeno. Mestres que criam variações no ritmo, como Mestre João pequeno criou uma variação interessante no São Bento, bem específica da casa dele, né, do jeito dele tocar, entre outros.

Desse modo, cada cantiga, movimento ou toque da Capoeira abre ao observador os caminhos para acesso a todo um universo cultural afro-brasileiro do qual ela própria faz parte e também comunica. A partir das entrevistas com os Contramestres e Treinéis observamos que eles identificaram recorrentemente que a Capoeira lhes “*abriu os caminhos*”, seja para conhecerem outras manifestações culturais e religiosas de matriz africana, seja para própria expansão de seu campo de ação nas artes ou em outras atividades.

**Daniel:** Então ela representa pra mim todo o meu crescimento, a minha educação, a minha formação como cidadão, a minha socialização onde ela me ajudou mais, porque eu vim do samba, mas era entre nós ali, na comunidade. Sempre uma coisa mais Regional, nossa. A religião, eu vim de uma religião também, mas era nós ali. Já a Capoeira não, eu expandi, eu conheci muita gente, várias pessoas interessantíssimas [...] que me ensinaram outras coisas também, outras vertentes culturais. Então pra mim ela é tudo, ela me deu tudo, é tudo, eu não posso negar. Eu já fui até questionado: “- Você gosta mais de mim ou da Capoeira?” E eu respondi “da Capoeira, pois foi a Capoeira que me fez conhecer você”. Através da Capoeira que eu conheci meu amor.

**Carem:** Tive um contato com os orixás, com o Sagrado, né, que me fez voltar a acreditar em Deus, fui durante 20 anos ateia né, e depois comecei a estudar, ir além, entender filosofia, e comecei a me questionar “gente, como assim, Deus?”

**Ricardo:** Foi me perguntado várias vezes esse ano uma coisa de estatística: quantas foram e o que aconteceu com as pessoas que passaram por aqui? E eu sempre sentia que, a expectativa das pessoas era de que, eu dissesse que eles tivessem entrado pra uma Universidade e tal. Mas elas conseguiram se tornar pessoas boas, e não no sentido apenas da bondade, elas se tornaram pessoas boas naquilo que elas se propuseram a fazer.

**Benjamin:** Olha, a Capoeira me deu tudo, todos os caminhos que eu tenho trilhado atualmente, eles se clarearam graças ao meu encontro com a Capoeira, porque eu estou no Candomblé hoje em dia por causa da Capoeira, a Capoeira que me mostrou e abriu esse caminho pra mim. Porque eu vim treinar aqui na casa e aí tudo foi expandindo, minha relação com o candomblé, com o reinado, porque eu também sou moçambiqueiro. Então, ela é a filosofia de base da minha vida.

**Boi:** Desde quando eu comecei a fazer Capoeira, ela me ensinou a ser gente. É uma coisa da minha vida muito particular, mas eu, quando comecei a fazer Capoeira, em 1992, eu tinha combinado com uns colegas meus que a gente ia roubar a padaria. A nossa ideia era essa, jogava um ferro no fio, fechava um curto, a luz toda ia cair e a gente ia entrar lá e roubar. Aí, minha irmã foi na biblioteca e pegou um livro. E lá, ela descobriu que estava tendo Capoeira. Chegou em casa toda feliz, eu vesti uma calça gigantesca, fui pra Capoeira e estou lá até hoje. Então eu digo que a Capoeira me ensinou a

viver.

**Murcego: R:** Uai bicho. Ela foi meu primeiro emprego, ela me levou pra música, ela cuida da minha saúde, sacou? É onde eu encontro paz. Já foi sinônimo de estresse, por que teve época que eu dava três, quatro treinos por dia, então isso era estressante. Mas, hoje em dia cara, que eu estou trabalhando com outras coisas. Quero trabalhar com outras coisas, eu consigo encontrar com a turma da Capoeira na hora da Capoeira, na hora de cantar, nos melhores momentos, nos momentos de relaxamento.

**Maurício:** E é uma base que, a partir do momento que você tem uma base firme na Capoeira, você tem na vida e nas coisas em geral. Foi a Capoeira que abriu minha cabeça para isso, você passa a ter liberdade para se movimentar e para transitar livremente nos lugares que você vai, nas situações que você encontra.

**Fernando:** Então acredito que ela é a base principalmente do meu trabalho, foi ela que me deu a minha profissão, ela que abriu a minha mente para optar pela profissão que eu tenho hoje, pela minha colocação social e para o meu sustento, da minha família, da minha companheira, da minha filha, então a Capoeira é tudo, ela contribui para a minha alma.

**Priscila:** A Capoeira representa liberdade e uma possibilidade de expansão das minhas possibilidades em si.

**Macaco:** Enfim, eu acho que são muitas coisas que a Capoeira tem a proporcionar à pessoa para um bom encaminhamento na vida.

Destacamos ainda nas entrevistas que a Capoeira demarcou um campo de mudança muito grande pra a vida de muitos jovens da periferia, e o depoimento do Contramestre Boi corrobora com os estudos realizados por Kanitz (2011) com jovens da periferia de Belo Horizonte, o qual indica a existência de uma Pedagogia Africana oculta na Capoeira Angola. A essa pedagogia, Sodré (2005) denomina Pedagogia do Segredo.

### **3.2.2.2 Presentificação**

Uma vez que é a memória ancestral que precisa ser preservada, o capoeirista a faz viva em seu próprio corpo. Como afirmado anteriormente, para o artista africano, a obra de arte é um discurso cuja linguagem expressa o mais diretamente possível as representações coletivas presentes no universo cultural do artista, no caso a Ancestralidade, sem a necessidade de qualquer mediação. O artista, mais que permanecer fiel à estrutura orgânica da matéria a ser trabalhada, identifica-se com ela de tal modo que não há espaço entre um e outra, configurando assim como uma arte de presentificação. De acordo com o Mestre João:

Acho que a mensagem mais forte da *ginga* é a presença. É a memória da rainha N'zinga de Angola, do Séc. XVII, liderando os exércitos tribais contra o colonizador português. Eu acho que essa memória a expressa, no mito que ficou da rainha N'zinga, no seu arquétipo de mulher guerreira libertária

de seu povo. Acho que essa memória é muito importante pra nós. Mesmo que muitos capoeiristas ginguem sem conhecer a história da rainha Nzinga, a ancestral empresta para eles toda sua sagacidade, para ginguem com o sistema que está aí, ginguem no seu dia a dia e manter o equilíbrio. Segundo palavras do Mestre João Pequeno, ele conceitua a Capoeira assim 'A Capoeira é feita de passadas e golpes' essas passadas, todo o conjunto de passadas, compõe a ginga, com suas inúmeras e infindáveis variações.

Em nossa atividade Campo de Mandinga, quando o Mestre Boca se afirma enquanto um intelectual crítico ao modelo de pensar do colonizador e que buscava pensar fora das dicotomias do mundo Ocidental, ele nos indica que a referida presentificação não se limita ao instante ritual, mas segue como postura diante do mundo, diante das coisas do tempo presente. Em nossas entrevistas, muitos, ao responderem à pergunta sobre o que a Capoeira representa em sua vida, responderam enfaticamente: *tudo*. Alguns se lembraram do Mestre Pastinha que afirmava ser a Capoeira *tudo que a boca come*. E, praticamente todos deixaram claro que a Capoeira é para eles uma *filosofia de vida* que utilizam a todo instante:

**Márcio:** É tudo. Tudo que eu faço eu me lembro da Capoeira. Se eu estou meio pra baixo, eu vou pra cima, eu falo: "É, tem que jogar em cima também, tô jogando só embaixo", então tem que ser assim, a gente tem que olhar tudo.

**Sérgio:** Eu sempre vejo a Capoeira como uma questão que me ajuda no meu relacionamento com minha família, no meu relacionamento profissional, com a natureza, todas as relações assim, pra mim a Capoeira está presente no sentido de me orientar em como proceder da melhor maneira ali naquela determinada situação. Então, ela me ajuda muito nesse sentido, eu sempre procuro fazer um paralelo entre os ensinamentos da Capoeira e onde eu posso aplicar eles na vida, pra mim isso que é o importante, o que eu aprendo lá e uso no meu dia a dia, de uma maneira que seja bom pra mim e pras pessoas que eu me relaciono com elas, pro universo em si.

**Daniel:** É minha filosofia de vida, eu faço o jogo da Capoeira, o jogo da vida, a luta da Capoeira, a luta da vida, pois a vida é um jogo e uma luta, né, a mandinga que ela tem e você coloca na vida, então ela é uma filosofia de vida pra mim.

**Hernany:** Ah, é muito, né? É o modo de vida, a filosofia, a coragem, a humildade, que parecem opostos, mas que pra ser humilde tem que ter coragem e, pra ter coragem tem que ser humilde. Eu a levo na vida, quando você leva um golpe, você não tem que ficar reclamando do outro, o outro foi instrumento da Capoeira para te cobrar alguma coisa, e você que deixou entrar, então fique mais atento e se proteja, e se o outro foi bruto, a Capoeira vai cobrar ele de outra maneira.

**Carem:** A Capoeira representa uma orientação psicofísica na minha vida. Quando comecei a treinar Capoeira, era um momento que eu tirava na minha vida pra mim. Então, assim, a Capoeira me fez pensar em valores macros, então, pra mim ela é importante por ser uma forte base cultural, e é a cultura que define a forma de você ser e estar no mundo, então, foi a que eu adotei na minha vida, né, então, é por isso que eu tenho até meus dreads, que é uma forma de estar em contato com essa cultura.

**Gercino:** A partir do momento que eu comecei a treinar Capoeira, comecei

a buscar a Capoeira, ela se tornou um foco, um norte, uma orientação pra mim. A partir do ponto de vista da Capoeira é que eu oriento as minhas coisas, as coisas da minha vida, do meu cotidiano. A gente procura despertar nos alunos e nas pessoas que chegam um senso crítico, uma clareza, uma visão diferente da visão que a sociedade coloca aí, diferente da visão que o sistema dá pra eles. Um ponto de vista diferente, uma outra forma de ver, uma opção de comportamento, uma opção de vida mesmo.

**Ricardo:** A Capoeira é base de tudo que eu faço na minha vida. Eu encaro tudo como um jogo de Capoeira. Eu não faço nada, se não conseguir relacionar aquilo a uma Roda de Capoeira. Não tenho outra referência filosófica, é a Capoeira Angola.

**Hiran:** Tudo, eu acredito. Porque como Mestre Pastinha falou, 'Capoeira é tudo que a boca come,' né, e ultimamente eu tenho me alimentado muito bem. Acredito que a Capoeira tem me feito muito bem também. Uma vez eu vi uma aula de um amigo, e aí ele se mostrou sentado pras crianças assistindo televisão. E aí perguntou para as crianças como elas se levantavam, e aí as crianças intuitivamente levantavam em um movimento de Capoeira, o rolê, e a partir desse dia eu entendi que a Capoeira é tudo mesmo, como eu disse lá atrás, é tudo que a boca come, e é isso. A Capoeira pra mim está em tudo, no meu jeito de andar, em todos os meus movimentos mesmo, se eu estiver sambando, se eu estiver conversando.

**Flavia:** Tudo. Na verdade, a Capoeira também é uma ferramenta de transformação da mulher, do ser e principalmente da mulher. Pois a Capoeira representa para mim Pai, Filho e Espírito Santo. É a ferramenta de transformação interna. A Capoeira pra mim, como eu disse, é uma filosofia de vida. Então eu sou dentro da Capoeira, dentro do espaço onde eu convivo com o berimbau, com as pessoas, o que eu sou dentro da minha casa, então eu acredito que a Capoeira pra mim é paz amor e justiça.

**Boi:** É o ar que eu respiro, é o alimento que eu como, é tudo. Igual eu falei, eu não vejo minha vida sem a Capoeira. No meu trabalho é o tempo todo ouvindo musica de Capoeira, vendo vídeos na internet, é pesquisando Capoeira.

**Pretinho:** Uma filosofia de vida, religião.

**Murcego:** Mas ela, na minha vida, praticamente me guia. Mesmo que eu não queira, ela está aí, no encalce. A Capoeira pra mim, não tem jeito de fugir, é a base.

**Rosângela:** Capoeira representa tudo, né? Você pode treinar Capoeira todo dia ou não treinar Capoeira todos os dias, a gente exerce a Capoeira todos os dias. Eu falo que, se há 20 anos, eu já treinasse Capoeira muita coisa teria sido diferente. E hoje, mais do que nunca, no exercício da política, eu acho que eu joga Capoeira todos os dias.

**Lu:** A Capoeira é o ar que eu respiro. É tudo, cara, é tudo pra mim a Capoeira, se não fosse a Capoeira, eu não estaria nem vivo, eu estaria morto.

**Tales:** Muita coisa. Eu illustrei um livro de cordel e fiz xilogravuras, que é meu trabalho artístico. Uma técnica que eu uso muito e fui fazer a minha biografia e reparei que, das 12 linhas, 08 eram sobre a Capoeira. Então, às vezes eu vou dar entrevistas sobre meu trabalho artístico, a Capoeira sempre aparece.

**Fernando:** Então acredito que a Capoeira me traz bastante isso, me da disciplina, me coloca em rotinas para a prática do meu corpo, amplia minha visão de mundo também, para algumas compreensões em si, para tentar entender eu busco colocar a lente da Capoeira para olhar o mundo, olhar o Brasil, olhar o meu espaço, olhar a minha comunidade e os meus semelhantes também, então a Capoeira me traz esse ensinamento artístico e filosófico também.

**Matheus:** Nó! A Capoeira é um olhar, um olhar diferente pro mundo, quando você joga Capoeira, quando você conhece a Capoeira, ela faz com que você consiga enxergar o rumo das relações de uma maneira diferente, assim, de toda essa cultura brasileira. Porque, uma coisa é você estar ali no

movimento acadêmico, na faculdade, e não consegue entrar muito dentro dessa cultura, que é negra mesmo. Ter esse outro olhar, esse outro mundo, que é o da cultura negra, que está presente na sociedade brasileira, mas que tem alguns lugares onde você consegue ver melhor. Que são os guetos, escondidinhos, e isso ajuda muito a dar uma maior clareza à origem da cultura brasileira, de como está hoje em dia e como a gente pode mudar isso. Acho que a Capoeira ajuda muito nesse olhar. Na minha prática cotidiana? Tudo, cara! Desde o momento em que eu estou lendo alguma coisa, a forma como eu vou resolver algum problema. Resolver algum problema com meu filho, a Capoeira me ajuda. Tudo que eu faço aqui eu tenho que levar pra casa, e tudo que eu tenho em casa eu levo pra Capoeira também. Então, aqui é um momento onde eu encaro até a roda como um ritual, pois existem momentos em que você tem algumas provocações no seu dia a dia. É como eu encaro a Capoeira dentro ali do ritual da roda. São provocações, alguma coisa que você está fazendo errado, aqui se coloca, e alguma coisa daqui você coloca lá fora também. Então, tudo o que eu tenho na Capoeira eu levo pra casa, na maneira como eu me relaciono com meu filho, com minha esposa, com minha vida, as cantigas. Os Mestres estão sempre falando de alguma coisa que está nas nossas vidas, no cotidiano, se você souber pescar esse momento, você consegue levar. A Capoeira me ajuda a meditar, eu gosto muito, se você me pergunta se eu tenho religião, eu digo que não tenho religião, mas eu tenho um trabalho espiritual, que é a Capoeira. Você está aqui, você está lá fora e vice-versa, a política, a cultura, você se fortalece aqui pra ir lá fora batalhar.

**Macaco:** Olha, bastante coisa. Eu acho que a forma de relacionar com a vida não difere da Capoeira.

Essa presentificação ocorre de forma gradual à medida que o corpo do capoeirista vai absorvendo as posições, os movimentos, vai formando em si o *Corpo Menino* e compreendendo as perguntas e respondendo-as dentro dos códigos deste *diálogo corporal* que nos sugere a Capoeira Angola.



**Gravura 19 - Tela 15 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



Fonte: Elaborada por Mestre João.

### 3.2.3 Fundamentos

Como afirmado dantes, essa cultura em constante movimento de atualização e de preservação manteve intactos os seus fundamentos. Assim, da mesma forma que o fizemos em nossa análise da atividade Campo de Mandinga, realizaremos aqui também um diálogo com esses fundamentos ou sentidos culturais que não foram totalmente recobertos pela reposição histórica, como afirmou Sodré (2005). Desse modo, nos tópicos abaixo, demonstramos os elementos constitutivos que demarcam a configuração da Capoeira Angola.

#### a) Ancestralidade

Entre os bantos, acredita-se que “as almas dos primeiros ancestrais, elevadas a um plano sobre-humano, possuem uma força extraordinária enquanto fundadores do gênero humano e propagadores da divina herança do poder vital humano” (TEMPELS, 2012, p. 28). Em sua concepção hierárquica, os bantos compreendem que os chamados arquipatriarcas, os fundadores dos clãs, estão no topo da

hierarquia, são semidivindades, superiores aos ancestrais; depois desses ancestrais, vêm os mortos da tribo, segundo o seu grau de primogenitura.

Os viventes na terra vêm depois dos defuntos; estes viventes são por sua vez hierarquizados, não simplesmente segundo um estatuto jurídico, mas segundo o seu ser mesmo, segundo a primogenitura e o grau orgânico da vida, isto é, segundo a sua potência vital. (TEMPELS, 2012, p. 38).

Entre os capoeiristas aparece com frequência a noção de *hierarquia* em relação aos *ancestrais*, aos *Mestres Antigos*, ao Mestre Pastinha, em particular, e aos mais velhos de prática.

A defesa da Ancestralidade Afro-brasileira confronta visões racistas e coloniais, provocando nos sujeitos praticantes questionamentos sobre as suas origens étnicas e de gênero, sua posição no mundo. Nas palavras de Mestre João:

A gente leva para o palco a interpretação das nossas temáticas como afrodescendentes, ou seja, a questão dos nossos heróis guerreiros, Zumbi, Rainha N'Zinga... A questão da concepção do feminino, através das danças ou de Nossa Senhora do Rosário, que tem muito a ver com a história de Minas, dos mineradores. Com o povo que sustenta essas danças, o próprio samba, a própria Capoeira. Então, a gente vem trabalhando a questão da mestiçagem, a questão do feminino através dos arquétipos do candomblé, por exemplo, como Iansã, a mulher guerreira, o arquétipo da mulher guerreira. Iemanjá, o arquétipo da grande mãe dos seios fartos que nos alimenta e nos cria, o arquétipo da mamãe Oxum que é o espírito das águas doces. Então, são todas exaltações do feminino. Então, a gente procura construir os poemas e canções, que são tocados e cantados ao som da percussão, ao vivo, dos tambores e efeitos especiais. Incluindo o berimbau na bateria e no processo de livre criação e não no processo para-folclórico, que é outro tipo de trabalho cênico.

\*

Então, quando a Capoeira Angola tem o chamado, a partir dos Mestres antigos, João Pequeno, João Grande, Mestre Moraes e Mestre Curió começaram o movimento de resgate da Capoeira Angola em Salvador, estimulando os outros Mestres a irem mais para a mídia, a aparecer, a voltarem para o centro histórico e se colocarem nos centros urbanos, nas escolas e divulgarem mais seus quintais, seus barracões. Então, muitos capoeiristas que estavam fazendo Capoeira de Rua, como eu, foram chamados a treinar a Capoeira Angola. A ir para Salvador ver esses velhos, ouvir o que eles queriam, e eles diziam “parem de fazer essas acrobacias vamos treinar a Capoeira dos ancestrais”, vamos voltar, no sentido de aprender direito a negativa, que já estava bem extinta. O rolê, a bananeira, que se fazia muito na roda de Capoeira, mas não fazia mais não. Fazia-se salto mortal, mas não se fazia bananeira, quase nunca, uma negativa nem pensar, no chão? No chão era também acrobacia, era o macaco, era o jacaré, era algumas coisas assim, não tinha um jogo no chão de entrada e saída de rabo de arraia e negativa, rasteira, benção, chapa.

\*

Agora, essa plasticidade tem muito a ver com, por exemplo, se você pegar um documentário de dança africana, a gente vai ver o rolê nessas danças,

vamos ver o rolê nitidamente, vamos ver a estrela, que todas as etnias do mundo fazem, o Aú. A gente vai ver nas danças africanas o corta-capim, o trabalho de solo dos dançarinos tribais fazendo o corta-capim. Girando a perna, na forma de armadas e rabo de arraia, nas suas performances de dança. É só fazer uma pesquisa sobre dança africana, que lá nós vamos encontrar todos ancestrais dos movimentos da Capoeira Angola que fazemos hoje, inclusive alguns com muito pouca variação.

Essa afirmação da Ancestralidade, seja no palco com a Dança Afro, seja nos quadros que o Mestre João pinta, ou nos movimentos, ritmos e cânticos da Capoeira Angola, constantemente reproduzidos pelo grupo, forma uma base sobre a qual se pode estabelecer uma identidade. Nesse sentido, as palavras dos Contramestres e Treinéis entrevistados realçam a sua força:

**Márcio:** Mestre João Pequeno, Mestre Pastinha, Mestre João, entre outros, já falaram antes que é infinito, o aprendizado é infinito, então você vai levar um 'trem' pra sua vida inteira, e no dia que você for pro outro lado, você ainda vai saber pouco, então é muito doido. A Capoeira é isso.

**Ricardo:** A construção de uma identidade, o entendimento dessa identidade, questionamentos como: o que eu faço com a minha negritude, o que eu faço com minha condição de favelado?

**Pretinho:** Uma forma de zelar e de conhecer melhor minhas origens; um ato de cidadania.

**Ronaldo:** A Capoeira representa para mim consciência, a consciência negra, ela representa esse entendimento do valor que tem meu povo, o povo negro. O legado que ele deixou pra gente, pra todos nós nos dias de hoje. Esse legado, cultural, espiritual, científico, um legado de luta e de conquistas.

**Fernando:** Como Mestre Pastinha fala, né, e que eu trago isso pra mim como minha mandinga de escravo assim em busca de uma libertação para além do meu corpo, né, para realmente talvez um dia, se já não me tornei, um ser humano melhor.

Esta presentificação da ancestralidade Afro-brasileira faz com que as pessoas de pele clara, mestiças acabem também por adotar uma identidade afro, é o que pode ser verificado no depoimento abaixo:

**Carmem:** Eu venho de uma história de uma família que é bem miscigenada, a vertente da minha avó era negra, cabocla, misturada com índio. E a família do meu avô que era descendente de espanhol, branco. Era muito louco, porque, quando você chega na minha família, você vê um degradê assim, você tem uns negões mesmo e tem uns brancos. E aí tinha toda uma história de racismo dentro da minha família. Na casa do meu avô, só entravam os filhos que nasciam claros; os filhos que nasciam negros não entravam nas casas dos parentes do meu avô. A minha própria avó, mulher do meu avô, não podia entrar na casa dos parentes do meu avô. Aí tem uma história que eles diziam que os "Virgolinos Colibris" que eram os puros, que são os brancos dentro da família. Então, nós sempre convivemos com isso, eu tenho uma irmã que é branca do olho verde e do cabelo liso e que sempre foi a deusa da minha avó. Então, sempre foi meio estranho pra eu lidar com esse amor que de certa forma não me representava, no sentido de

que, eu não me via naquele estereótipo, eu não tinha o olho verde, eu não tinha o cabelo liso.

## b) Comunitarismo

Em nossa atividade Campo de Mandinga, através do diálogo que se estabeleceu na busca pelo fundamento ou pelo sentido, que comportava a metáfora *dedo de munheca é dedo, dedo de munheca é mão*, o grupo chegou à conclusão de que ela indicaria a unidade, a necessidade da união do grupo, sendo essa a chave para a resistência ao colonizador. Corroborando com tal pressuposto, nossos entrevistados também revelaram uma intensa preocupação com o coletivo, com a comunidade, como sendo mais importante que os indivíduos em particular, bem como enalteciram a partilha, a doação e a participação.

**Márcio:** A Capoeira pra mim... Não só a Capoeira, mas o grupo de Capoeira “Eu sou Angoleiro,” que eu participo. Juntou o grupo com a Capoeira e se tornaram parte da minha família; se eu ficar muito tempo sem ver o grupo, eu sinto falta, eu tenho que ver a Capoeira, eu tenho que jogar a Capoeira, nem que sejam dez ou quinze minutos, ou mesmo que não seja nada, mas pra eu só de ver, só de encontrar, parece que é uma injeção de ânimo que eu tomo. Tipo assim, eu já tenho amizades de mais de vinte anos, então eu creio que eu não posso deixar tão cedo, acho que agora é pra sempre, infinito, né? Eu entrei pra Capoeira, casei na Capoeira, separei na Capoeira, minha filha nasceu na Capoeira; vi crianças hoje se tornando grandes Contra Mestres dentro da Capoeira, então faz parte de minha vida, né, e pra mim isso é muito bom, eu me sinto muito feliz com isso.

**Benjamin:** Porque não adianta eu saber muita coisa, aquilo que eu sei lá do começo, eu revisito para chegar nisso que eu estou aprendendo agora. E muda, tudo que a gente aprende vai mudando, vai crescendo, mas aquela primeira semente ali vai estar sempre. Uma coisa que eu nunca esqueci, lógico, até porque é da nossa tradição, mas aquela coisa do “pouco com Deus é muito”, isso é poderoso pra mim. E me faz ver, por exemplo, eu sou um artista de periferia, um artista marginal, trabalho com cultura negra. Então, nem sempre eu estou cheio de grana. Às vezes eu recebo uma grana boa e já venho cá, compro um quadro do Mestre, compro uma camisa da casa, compro verga para fazer berimbau. E, às vezes não, às vezes eu estou com 10 reais, aí não, eu olho pra esses 10 reais e penso “oh, você tem que durar um bom tempo”. As contas vão chegando e eu faço durar, vai resolver meu dia. E, quando eu não tiver nem isso, eu tenho a mim mesmo, tenho minha casa, tenho o meu berimbau pra tocar.

**Murcego:** Cara, uma parada que eu acho que é fundamental, que é o que falta muito, em qualquer tipo de outro trabalho que eu já participei, onde envolve mais de uma pessoa, é a coletividade, é saber trabalhar em grupo, sacou? Que é essa parada da busca que o Mestre João passa da ausência do ego. De saber escutar, e fazer sem esperar recompensa, sem esperar resposta, fazer em prol do grupo. Essa coletividade, bicho, é uma das coisas que dá mais gosto de ver. A galera desenvolvendo e fazendo, sacou? Sempre tem vela, sempre tem arame. Sempre as coisas estão “em cima”. A coisa de limpar a sala, então isso é muito bom de ver, esse

desenvolvimento da coletividade, esse sentimento da coletividade, por que eu acho que isso vai atuar em todos os campos da cidadania, de desenvolver seu lugar na sociedade, sacou? Saber viver em sociedade.

Esse sentimento de pertencimento desenvolvido pelo grupo Eu Sou Angoleiro produz suporte afetivo, simbólico e social para os seus membros, possibilitando-lhes resistir à violência com que o capitalismo contemporâneo impõe e aliena os indivíduos. Com efeito, essa valorização do coletivo e consequente fortalecimento do *ethos* comunitário se contrapõe ao individualismo difundido no ocidente desde as teorias contratualistas que inauguram a modernidade (BOBBIO, 2000).

### c) Incorporação/acolhimento

Diferente de um coral ou de uma orquestra ocidental, nos quais se escolheria entre os cantores e músicos os melhores talentos, o canto e o ritmo na Capoeira Angola devem ser compartilhados por todos. A Capoeira é uma prática inclusiva, sendo que seus cultores aprendem a respeitar as diferenças, as acolher e as incluir. Isso ocorre na própria organização da orquestra e do canto, conforme relatou o Mestre João:

E o engraçado, é que a gente agora, nessa coisa de construir um estúdio lá no Cascalho, no Morro das Pedras, a gente se deparou com isso. Foram gravar o Mestre Conga, por exemplo, muitos músicos da cidade não gostam de gravar com Mestre Conga. O sambista mais idoso da cidade, com seus 89 anos, ainda entoa cânticos fortes, mesmo sem microfone - com uma bateira básica de instrumentos de samba ou da Capoeira - e entoa que dá para ouvir bem a voz dele. Mas, às vezes, ele atravessa o ritmo e os caras desistem. Os músicos não querem saber de atravessar, porque depois dá trabalho de se correr atrás e de encaixar no ritmo de novo. Não pode ficar atravessando o tempo todo.

Tem casos, como o do Mestre João Pequeno, que cantava atravessando o tempo todo. O Mestre mais idoso do mundo em atividade, morreu com 94 anos. Eu joguei com ele, quando ele estava com 92 anos. Atravessava o canto o tempo todo, cantava atravessado e recebia muitas críticas por isso. Eu entendo que talvez seja até uma característica da cultura Bantu, a polifonia, a polirritmia, toda essa coisa. Tem um coletivo cantando, mas é como no caso da dança, ninguém vai fazer uma marcação absoluta da forma do pé, ou da mão, naquele coletivo. Onde o gesto tem o mesmo significado para todos, mas cada um vai expressar ele da forma que dá conta, da forma que concebe, isso me parece uma característica da cultura Bantu.

Se for gravar uma bateria nossa, da Capoeira, em um estúdio, naquele auge, quando todo mundo está jogando, está cantando, está gostando da roda. O jogo está bom, a musica está trazendo entusiasmo para as pessoas, o cantador está indo bem, a bateria está em um bom andamento, o que que acontece, ali, para a gente, todos nós estamos entrando em êxtase. No entanto, se fosse gravar em um estúdio, com certeza o técnico

do estúdio ficaria completamente perdido. Porque ninguém, absolutamente ninguém ali, a grande maioria dos capoeiristas não toca no mesmo tempo não.

Uma vez, a gente foi gravar em um estúdio, por exemplo, o agogô do Sérgio, por exemplo, não encaixava de jeito nenhum no tempo, nem sozinho e nem junto. Mas só que, juntos, a gente sentia aquela euforia, o êxtase, o casamento das energias. Então, isso é muito delicado. É uma concepção diferenciada e ela não cabe muito no nosso mercado fonográfico onde hoje, se grava, por exemplo, tudo separado. Não se grava mais como antigamente, como os Beatles gravaram. A banda toda tocando e gravando tudo ao mesmo tempo. Então isso complica, eu acho que complica do ponto de vista da vitalidade da produção musical.

\*

É irregular, não é um coral assim, afinadíssimo, dentro das mesmíssimas notas quando se está cantando. Com certeza, um professor de canto ficaria assustado. Só que, independente dessa desafinação toda, o que importa é o nível vibracional. A vibração está alta, as pessoas estão conseguindo entrar ali, com o semblante pesado, carregado, e, em determinados momentos continuam com a cara fechada e, de repente abrem um sorriso, aí abre um segundo, um terceiro, um quarto, e vão embora muito mais leves. Sorrindo... Então, será que uma sinfônica produziria esse resultado? Não sei. Talvez sim, talvez não, mas, a roda de Capoeira produz isso, mesmo com toda essa desafinação do coro, do cantador ou do ritmo, essa polifonia, essa polirritmia.

\*

#### **Eu: - O Capoeira pode até desafinar?**

**Mestre João:** Sim, nesse aspecto a gente não pode dar muita importância pra isso não. Porque, além de tudo, na Capoeira o que importa é a coletividade e a participação coletiva. Dar o acolhimento às pessoas. Então, Mestre Pastinha fala isso em um manuscrito dele “o bom capoeirista ele não deve tomar o canto toda hora de forma abrupta, ou de forma possessiva, ou sem ser a vez dele”. Ele fala assim, porque o canto tem que ser sociabilizado, mesmo que...

Outro dia, Mestre X. foi chamado à atenção pelo Mestre João grande, porque chegou nos Estados Unidos, na roda do Mestre João Grande, e o Mestre X queria entoar o canto igual ele faz em todas as rodas, só ele canta. E ele chegou lá e Mestre João Grande falou: “não, cara, vamos passar a bola aí, tem tanta gente aí para cantar também, só você vai cantar?” Chamou a atenção dele, duramente, para sociabilizar. Então, importa sim a potência vocal. Mas nem por isso você vai monopolizar um aspecto tão importante da Capoeira que é o canto, tem que sociabilizar. Compartilhar a vez do canto, mesmo que o outro não tenha tanta potência vocal ou não saiba cantar tão bem, ou qualquer coisa assim. Porque o canto, ele é muito importante para o nível vibracional da roda, mas não é só isso, tem muitas outras coisas para manter.

Então, às vezes, quando se passa o canto, ou alguém toma o canto, que caia o andamento da bateria, influenciando no jogo ou no nível vibracional da roda e tudo. Tudo bem, caiu, mas é como em uma roda de umbanda, quando desce uma entidade mais pesada, que precisa ser purificada ou doutrinada, a roda de Umbanda serve para isso também. Não é só para curar, para obter favores dos espíritos, mas também para ajudá-los a ir para a luz, então é uma troca. E nessa troca, às vezes a corrente pesa. Na roda de Capoeira e em vários aspectos a corrente pode pesar também, inclusive no canto, e cabe à gente segurar. Tem capoeirista que detesta quando alguém pega o canto e derruba tudo, a bateria, influencia no jogo e fica pesado. Ele sai bateria, “pá, pá, pá”, ele dá um tempo e tudo. Eu acho que uma grande forma de ser cortês, como pede Mestre Pastinha, é segurar a onda quando as coisas caem também.

Essa forma particular de lidar com os cânticos, os instrumentos e ritmos, os quais integram variações de batidas ou dobradas, improvisos e alteração de tons e oscilações vocais, que se opera na Capoeira Angola, seria inadmissível para os padrões que o Ocidente considera Clássicos e representam os seus parâmetros prescritivos, lineares e mecânicos, como apontam Sodré (2005) e Appiah (1997). E é bem provável que os músicos formados pela “escola” Ocidental, por estarem por demais acostumados aos modelos prescritos, manifestem o seu contragosto em ouvir o Mestre João Pequeno e em acompanhar o Mestre Conga.

Destaca-se ainda a importância da socialização do canto: todos têm o direito de cantar também, mesmo que não cantem bem, no sentido de cantar afinado. Pois o que importa, não é apenas reproduzir com perfeição um som em dó, ou em lá, mas expressar por meio do canto, do ritmo e dos próprios movimentos, um sentimento, uma emoção. Esse mesmo fundamento, de incluir e acolher a todos, mesmo com suas fragilidades, os Contramestres e treinéis indicaram que a prática do compartilhamento estabelece a necessidade imperativa de que haja *respeito* nas relações, ou seja, da necessidade de respeito à hierarquia, aos ancestrais, aos Mestres e aos alunos. Assim, dizem do *respeito* como base de todas as relações sociais, onde todos, sem exceção, merecem ser reconhecidos como membros da comunidade. Isso se manifesta por meio de sua capacidade de *inclusão social*, de respeito às diferenças, e o entendimento delas, não como obstáculos, mas como novas possibilidades.

**Márcio:** Então a Capoeira você tem que respeitar. Respeitar os Mestres antigos, os Contra Mestres, os meninos que estão chegando e iniciando, é tudo. A Capoeira é uma escola.

**Alexandre:** A Capoeira, principalmente a Angola, ela representa a base mesmo da cultura, junto com o samba, ela complementou. Aprendi muito o respeito ao outro cidadão, é o que eu mais pensava. Fora os movimentos, que cada um tem o seu, né, como Pastinha fala, né “Capoeira é pra homem, menino e mulher”, é o respeito, cara, que é a base do cidadão, a base de você viver na comunidade em sociedade é o respeito, seja ele o que for: gênero, raça, ou religião. É é respeitar o cidadão, principalmente entre o mais velho e o mais novo, o respeito, é isso que eu acho importante.

**Ícaro:** Além do respeito e todas outras coisas, acho que de tudo isso, desenvolvi muito a paciência. Pelo grupo ser muito grande e diversificado, a gente aprende a se adequar a cada situação, aprendemos a conviver com todos os tipos de pessoa.

**Luciano:** O discurso, a inclusão social, a Capoeira vem na ponta da língua como instrumento e ferramenta de inclusão.

**Maurício:** E ela me disciplinou muito. Hoje a gente tem esse horário de treino aqui às 06:00 h da manhã e eu acho que, se fosse qualquer outra coisa às 06:00h da manhã, eu não estaria fazendo. Então, ela tem um papel muito disciplinador na minha vida muito importante, ela tem essa coisa da

base, da estrutura material mesmo. Então eu acho que talvez seja essa coisa da disciplina, da base e da liberdade, que ela transformou na minha vida, que eu vejo claramente que ela transformou na minha vida. Agora o poder que ela tem de transformar as pessoas e o mundo eu sei que vai muito além do que eu consigo perceber na minha experiência pessoal. Eu trabalhava como câmera de cinema, e a base que a Capoeira me deu, não só física, de você fazer um plano estável, mas também de liberdade de percepção, você enxergar a situação como um todo e independente do que o seu corpo estiver passando, sua mente ter a liberdade de avaliar a situação sabe? Me ajudou muito no cinema, de avaliar a situação e me movimentar dentro dela, isso no cinema. Agora, nesse campo que eu estou entrando agora, que é a acupuntura, eu acho que ela já me deu uma base espiritual para conseguir lidar com o outro, com as diferenças.

**Macaco:** Na Capoeira, assim como na vida, você está se relacionando com as pessoas e com várias situações e circunstâncias diferentes das quais exige de você certa disciplina para lidar com cada situação, acaba nos trazendo certa reflexão para podermos tomar decisão em determinados momentos de acordo com a necessidade. O que a gente já observa é justamente essa possibilidade de ter um relacionamento saudável com as pessoas, buscar o sentimento nas ações, procurar não prejudicar terceiros, refletir naquilo que nos cabe respeitar.

Esse relevante aspecto da cultura Afro-brasileira que se manifesta na prática da Capoeira Angola e que indica o seu forte potencial inclusivo foi registrado por Vieira e Pinto (2005), em estudo que publicaram sobre a prática da Capoeira Angola na frente de trabalho da Acesa, na APAE Pará de Minas.

#### d) Malandragem

Entre os entrevistados, fica claro o seu entendimento de que a Capoeira Angola é uma luta de resistência, mais, que se trata de um tipo de resistência cultural que se exerce ou se luta no dia-a-dia. Assim, uma das características dessa resistência cultural passa por uma figura emblemática na cultura brasileira: o malandro. Mestre João, assim expõe sobre o malandro:

Eu acho que essa questão da malandragem, significa aquela pessoa que você nunca pode ter certeza do que vai acontecer em uma relação com ela. [...]. Então, essas figuras do malandro, do carioca, do Rio de Janeiro. Ou dos caras do Porto do Salvador, que tem uma vida mais voltada para aquela coisa da rua, do *lupem*, do carregador de coisas no mercado. A convivência cotidiana no mercado traz para a pessoa uma grande capacidade de improvisar na vida, talvez para conseguir sobreviver, em meio às normas rígidas de uma sociedade racista e bastante rígida nos valores relacionais, nos aspectos comportamentais. Então o malandro é aquela pessoa que não se encaixa em esquemas muito rígidos de comportamento. Eu acho que Capoeira, um dos instrumentos de libertação dela é justamente essa, é a vivência na Capoeira, no ritual da Capoeira, que nos leva a transcender os pensamentos, os valores, o próprio corpo e suas limitações, as emoções, as visões de mundo que nos são impingidas. Tudo isso, no ritual da Capoeira,



é transcendido, reciclado. E, principalmente essa corporeidade praticada na roda da Capoeira, no treino da Capoeira, ela vai transmitir uma linha de ação para a personalidade do indivíduo que a pratica. Então, se percebe isso no seu corpo, no seu jeito de lidar com as pessoas, no seu jeito de andar, no seu jeito de ser, no seu jeito de se comportar diante da sociedade, das instituições, das relações. Pode-se dizer que o malandro, na verdade, essa malandragem sadia que hoje está em extinção.

\*

Tem também a movimentação na própria ginga da Capoeira Angola, que se distingue inclusive da ginga de outros estilos de Capoeira, onde a ginga da Capoeira Angola muitas vezes se coloca na ponta dos pés, trabalhando muito na meia ponta o seu movimento, deixando o corpo ainda mais preparado para deslocamentos inesperados, cultivando muito a flexibilidade de dobrar os membros e tal. Um ditado dos Mestres velhos antigos dizia *“Mostres tua junta e dir-te-ei quem és”*. Então esse processo da flexibilidade é muito cultivado no movimento.

### **Eu: uma das características da Capoeira parece ser o não confronto direto?**

Justamente, o confronto direto, perpassa pra nós uma coisa muito imperativa do ponto de vista talvez do ego, da visão de mundo de resultados, ou de outra visão de mundo que talvez não seja a banto. Isso é descrito nas histórias da rainha Nzinga, que nunca atacava o exército português de frente, sempre contornando, sempre atacando furtivamente, nunca se mostrando abertamente à luta, negociando, recuando quando necessário também, desaparecendo nas matas, abandonando a batalha de uma hora pra outra e de repente voltando a ela furtivamente, inesperadamente. Todas essas coisas são descritas também na filosofia de Mestre Pastinha quando ele fala: *“O capoeirista desfere golpe quando as chances de errar são mínimas e quando o outro menos espera. O capoeirista pula, rodopia, rodopia, como também ele sangra, o capoeirista dá jeito pra tudo”* e Mestre Pastinha continua falando muito objetivo na defesa dessa ginga, ele fala: *“eu admiro hoje capoeirista que ainda se presta para muitas coisas”*. Então a flexibilidade é um aspecto muito importante, o aspecto da resistência também é importante, e nesse ponto nós vamos encontrar músicas e/ou cantigas de Capoeira falando de pontos de batalha mesmo:

*“Ê ê ê, venci a batalha de camugerê  
Ê ê ê, venci a batalha de camugerê  
Ê ê ê, perdi a batalha de camugerê  
Ê ê ê, perdi a batalha de camugerê”*

### **Eu: E a Negativa?**

A *Negativa* é o movimento de deixar passar, no sentido de se esquivar, deixar que o perigo passe, deixar que o destino então conduza as coisas. Não se opor a ele de forma nenhuma, aceitar e dizer “sim senhor” ao que está acontecendo, é muito importante. Eu acho que, na vida, poucas pessoas vão sobreviver se não se dobrarem como bambu ao favor dos ventos, inclinarem-se como a grama. Mestre João Pequeno nos faz lembrar o dito popular: *“Sejamos como árvores ao vento, árvores tocadas por um só vento”*. E esse processo de deixar passar, de seguir o movimento, de estar unido de corpo e mente, é muito expresso nessa coisa da negativa. Então, o que ela ensina para nós? Ela nos ensina simplesmente a se alongar, para as laterais, para a esquerda a para a direita ao máximo, de quase ficar rente ao solo, para deixar passar qualquer tipo de ataque ou de golpe. E, talvez alongando bastante as laterais do corpo, nós vamos descobrir, com as filosofias e culturas das medicinas populares, a importância do órgão vital,

da natureza do órgão vital, que vai nos dar a capacidade dessa flexibilidade. Possibilitando assim uma maior vascularização e circulação de sangue nos órgãos vitais, que se encontram nas laterais do corpo, onde temos ali o fígado e o baço sendo massageados e estimulados. E que são órgãos relacionais né, isso com certeza nos dá condições de negociar melhor com o outro. Então ceder é fundamental na relação com o outro, para propor uma negociação. Eu acho que isso resume o significado simbólico da *Negativa* em nível da sua influencia na personalidade, na filosofia de vida e também nessa corporeidade.

**Eu: Ceder sempre?**

**Mestre João:** Sempre que necessário, talvez. A negativa, não precisa ser somente para ceder, porque vem o ataque. Às vezes, se quer ceder para se fazer um deslocamento, ou, para olhar de outra perspectiva, depois olhar para o outro. Isso é muito expresso na ginga dos velhos Mestres também, dançar de um lado para o outro na ginga para ver como se colocar naquele jogo ali.

Como afirmou Mestre João acima, essa corporeidade desenvolvida a partir da prática da Capoeira vai influenciar ou orientar a personalidade do indivíduo que a exercita, tornando-se, desse modo, elemento constitutivo da subjetividade dos sujeitos. Assim, essa flexibilidade corporal, juntamente com essas estratégias de contornar, por meio de giros, os golpes frontais. Também a leveza com que se esquiva dos golpes por meio de negativas e recuos, bem como as dissimulações e fintas, que indicam a saída, mas que tramam entradas objetivas, essa malandragem ancestral, como forma de luta, vai sendo incorporada pelos Angoleiros como um modo de existir e de resistir no dia-a-dia:

**Daniel:** Olha, a minha vida toda é Capoeira, tudo é Capoeira na minha vida, eu procuro fazer de tudo. Ser flexível como a Capoeira ensina, ceder, mas também atacar na hora certa, usar a mandinga, não bater muito de frente, mas na hora certa também dar a rasteira, isso a Capoeira me ensina, é mandinga, malemolência, saber ouvir, esperar sua vez para jogar. Hoje em dia, estamos em um mundo muito corrido. Ninguém quer esperar ninguém, todo mundo quer passar por cima do outro, então ela me ensina a viver de uma forma melhor, eu uso ela para viver de uma forma melhor o tempo todo.

**Rosângela:** Mestre João, houve uma época em que me colocava sempre pra jogar com pessoas que tinham um jogo sempre muito truculento, em pé, e eu gosto daquele jogo redondo, bonitinho, de diálogo descontraído, da mandinga da Capoeira, essa malandragem da Capoeira. E meu Mestre falava, “Rosângela, você precisa aprender, quando alguém está em pé demais, então você desce e vai rodeando, vai fazendo isso e contornando”, e eu trouxe isso para minha vida política, no exercício do meu trabalho, no exercício do cotidiano, no exercício da paciência, da chamada, da escuta do outro, quando o outro está em uma posição de enfrentamento, de muito embate, de ter essa paciência de fazer a escuta e de utilizar o jogo de dentro e ir para o chão, pra base, começar de novo, trazer junto com você, e não simplesmente querer partir para a rasteira, para o enfrentamento direto, porque dessa forma é o fim do jogo.

**Ronaldo:** Muito do que a gente tem conquistado hoje, falando especificamente do povo negro, é graças a essa luta, muito dos capoeiristas, dos nossos ancestrais capoeiristas. Então, muito do que a

gente tem em conquistas de direitos é graças à Capoeira. Então assim, o que a Capoeira significa para mim, basicamente, é essa luta, esse significado cultural.

**Tales:** Eu estava discutindo com um colega outro dia sobre política, sobre a situação atual da política no Brasil e de repente eu estava defendendo a postura que é eminentemente da Capoeira, como a Capoeira se firmou, como ela se distribuiu no mundo e a maneira dela fazer resistência. E acaba que hoje, todos os dias, eu acordo e faço ou a saudação ao sol ou o alongamento das posturas básicas da Capoeira, todo santo dia, religiosamente. São coisas que eu aprendi com Mestre João. Uai bicho, me ensina muita coisa, por exemplo, é tanto ensinamento e que está permeado em tantas coisas, que a gente às vezes nem lembra. Agora, tem uma fala do Mestre Pastinha que diz assim: “O capoeirista, ele nunca procura uma briga, ele sempre foge da briga, quando pinta uma briga ele corre, mas ai daquele que correr atrás do capoeirista”. E é isso, cara, é muito significativo. Então quando você esta na disputa, às vezes, que seja assim, você está em um show “disputando” uma menina com um cara, ou um cara está “disputando” uma menina com você, é uma situação em que essa coisa vale, é a tranquilidade, fugir de qualquer conflito, você não está ali para se desgastar, e você sempre na defensiva, em uma positividade mas tendo sempre a sua força, a sua retaguarda protegida, tanto nessa situação do show como, por exemplo, em uma discussão com sua chefe, ou em uma mesa de bar onde você é agredido verbalmente ou defendendo alguma posição, conversando sobre política ou futebol, então esses ensinamentos de Mestre Pastinha vão pontuando a nossa postura na sociedade, sem falar nos ensinamentos do meu Mestre, o Mestre João, que sempre ensina pra gente e faz questão de falar sobre essas coisas, sempre lembra de Mestre Pastinha e de outros Mestres antigos.

#### e) Revolta/justiça

Esses fundamentos que exprimem uma visão de mundo que se fortalece na revolta contra os parâmetros gerais impostos arbitrariamente pelas classes dominantes, a Capoeira Angola desenvolveu no contexto da escravidão e das diversas formas de exclusão do negro no decorrer da história brasileira. Segundo Mestre João:

Então, essa dança Afro-brasileira não é considerada como uma dança, entre as danças das artes cênicas. Quando chega no mundo da dança, o que é considerado dança é toda dança que - mesmo que ela tenha uma conotação como a dança contemporânea, dança moderna, todas surgem da escola clássica europeia - então essas que têm a escola clássica europeia como base, são as únicas danças no mercado mundial da dança que são consideradas realmente danças profissionais, a dança acadêmica. Agora qualquer outra dança étnica não é considerada como dança. Então, eu, como dançarino, eu posso ser um dançarino afro, mas sou visto como o cara que faz dança popular, que não tem técnica, que faz uma dança da tradição, do terreiro dele. E, mesmo que a minha dança seja cênica, sou considerado dançarino popular, essa coisa mais popular, ou o que eles chamam de folclórico. E não um bailarino que vive para a sua dança.

Também os Contramestres e Treinéis entrevistados demonstraram a existência de um sentimento e de uma expressão de revolta em função do racismo, da falta de reconhecimento, das desigualdades sociais, etc.. Mas é uma revolta que vem acompanhada de um clamor por justiça, por direitos sociais e por cidadania.

**Benjamin:** Se não dá pra sair hoje eu vou esperar, então ele me ensina isso, eu busco manter esse controle, é uma ferramenta de luta social, sabe? Então dentro dessa sociedade desigual eu tento entender que eu sou parte dessa desigualdade, sofro essa desigualdade, mas que eu não sou nenhuma vítima não, que eu tenho armas para guerrear e essas são as armas que eu tenho que estão dentro da minha cabeça e do meu coração.

**Ronaldo:** De ter esse discurso no ambiente acadêmico, por exemplo, a questão das cotas mesmo, de saber o valor que tem a necessidade e a justiça que é ter a questão das cotas nas universidades. Eu levo esses ensinamentos que eu tive aqui com Mestre João e com a Capoeira, eu levo pro meu cotidiano nesse sentido de fortalecer esse discurso, essa luta, pra gente conquistar cada vez mais espaço e mais dignidade.

Essa rejeição à condição de renegado e a consequente afirmação de uma forma de arte que foge aos parâmetros impostos pelo modelo dominante - padrão este que a nega como arte e o desclassifica como artista, quando não nega ao negro a própria humanidade (SAID 2011; TAYLOR, 1997) - os coloca na condição de sujeitos que resistem e lutam, não como *vítimas*, como afirmou o Treinel Benjamin. Um sujeito dotado de saberes, artimanhas e que dispõe de seu próprio corpo, com astúcia e malícia, como arma para resistir.

### 3.2.4 Técnica

A distinção entre técnica e fundamento se faz necessária apenas para efeitos heurísticos, uma vez que ambas encontram-se imbricadas uma na outra, ou seja, a técnica é orientada pelo fundamento e o reforça.

#### a) Roda

As relações do homem com a circularidade das coisas surgem desde os mais remotos tempos, sendo o círculo e a roda geralmente considerados como símbolos universais arquetípicos da totalidade, da integralidade, do infinito e do absoluto. O poder mágico do círculo faz parte de muitos rituais de proteção, magia e realização, tanto dos povos arcaicos, quanto das mais diversas experiências modernas. De

acordo com Jung (2008), o círculo estrutura ritualmente qualquer coisa que acontece na psique, fazendo dela uma imagem que acontece na própria totalidade. “Como um símbolo do self: ele expressa a totalidade da psique em todos os aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza” (JUNG, 2008, p. 323).

Na Capoeira Angola, não é apenas a Roda que tem a forma circular. O próprio jogo se dá, em grande parte, como os jogadores circulando em volta um do outro por meio de golpes circulares, movimentações e saídas em giros, o que faz com que o capoeirista fique a maior parte do tempo, ou sentado em uma roda ou ele mesmo rodopiando em torno de si e do outro. Nesse sentido, Ostetto e Rosito (2008) se referem à riqueza das práticas ancestrais que cultivam “danças circulares sagradas”, as quais articulam distintas dimensões humanas num movimento que integra modos coletivos tecidos na roda da dança.

#### b) Corpo Menino

A Técnica do Corpo Menino foi o nome dado por Mestre João ao conjunto de técnicas que utiliza para preparar o corpo do dançarino afro. Dentre essas técnicas, encontram-se as posturas básicas e os movimentos da Capoeira Angola.

Agora, o que acontece é que a gente tenta fazer é a dança Afro-brasileira cênica. A que vai para o palco ou que vai para a arena ou para as ruas, como uma manifestação urbana. Não necessariamente como cultura tradicional, mas que bebe nessa fonte da cultura de raiz, nas tradições, mas é cênica. E não é no sentido para-folclórico, ou seja, de pegar o que acontece no terreiro de candomblé, ou na roda de Capoeira, ou na rua, enquanto manifestação cultural, e levar isso para o palco em forma de colagem, imitação. O que a gente faz é construir o corpo do dançarino com a Capoeira Angola, uma vez que todos dançarinos são alunos meus, a grande maioria é Angoleira, são capoeiristas. Então, a Capoeira Angola está na base, a gente tem ela como uma base para a nossa formação cênica, principalmente no âmbito da corporeidade.

Uma vez que a base corporal de sua dança afro é a Capoeira Angola, consideramos pertinente denominar a própria técnica da Capoeira com este nome, uma vez que a mesma age sobre o corpo revigorando-o. Pelo que percebemos das entrevistas com o Mestre João e com os demais Contramestres e Treinéis, é que ao dançar ou jogar Capoeira, a pessoa está movimentando e potencializando as energias de seu corpo, a força vital ou o axé, que existe em todas as coisas. Com isso, a saúde física e mental dos praticantes se eleva e, junto com ela, a *autoestima*.

Para o bantu, afirma Tempels (2012), a felicidade suprema “é a possessão do maior poder vital; a pior adversidade é para ele a diminuição deste poder”. (TEMPELS, 2012, p. 29).

Toda sociedade, afirma Foucault (1994), atua sobre o corpo de seus membros. Obviamente que cada uma delas faz isso a seu modo, uma vez que o corpo - e alguma forma de controle sobre ele - encontra-se no projeto mais global de todas as sociedades. O Ocidente moderno, de acordo com o autor supracitado, desenvolveu a disciplina como técnica de controle do corpo e da mente. A disciplina seria um conjunto de técnicas capazes de produzir corpos úteis e mentes dóceis, numa espécie de introjeção do comando exterior, pelo corpo e pela mente, caracterizando-se como heteronomia.

O próprio autor refere-se às disciplinas das artes marciais e das sociedades tradicionais como uma forma outra de ação sobre o corpo, uma vez que as mesmas envolvem o exercício do autocontrole, ou seja, do uso consciente do próprio corpo. Dessa forma, embora muitos dos nossos entrevistados utilizem o referido termo, para efeito de distinção, nós adotamos o termo *Postura*, que é um termo nativo e nos pareceu mais apropriado. Uma vez que segundo o Mestre João, “*os movimentos bem executados partem de uma base, uma posição que por si só já é uma atitude diante do mundo*”. Isso reforça a ideia de que essas posturas e movimentações abrem a possibilidade de formação de novas subjetividades, fora das prescrições impostas pelo modelo da *sociedade ocidental* (REY, 2013).

De acordo com o Mestre João, na Capoeira Angola:

É muito importante o domínio dos instrumentos, e essa excelência, no processo de descaracterização, quase que se perde. [Na Capoeira Regional] Onde se procura fazer a exacerbação do corpo, a Capoeira dentro dos padrões ocidentais, traduzindo mais força, mais rapidez, mais explosão muscular para as acrobacias, para os ataques em pé. Enquanto a Capoeira Angola vai buscar assim, essa resistência muscular, essa força, esse equilíbrio dentro da ligação corpo-mente. Dada pelo aspecto da exacerbação da respiração produzida por esses cânticos de trabalho, e a vibração do espiritual do berimbau, como um instrumento terapêutico. Que é segurado pelo dedo mindinho, onde todo o seu peso, na hora da sua execução, recai sobre o dedo mindinho, que é um ponto na acupuntura de religação com a energia do coração. A estabilização energética do coração, muito importante para combater ataques cardíacos e outras coisas assim. Fora isso, a vibração da cabaça tocando, produzida no berimbau, atingindo em cheio as giras, os chacras nervosos do tronco, do abdômen, do tronco umbilical, o plexo solar, o chacra cardíaco. Então se acredita nessas vibrações assim – várias terapias feitas hoje no mundo são feitas a base de vibração – a vibração da dança, a vibração de um sino que se toca.

Então, a característica de trabalhar com som ao vivo, a característica também de construir o corpo do dançarino com alguma prática enraizada na sua identidade, na sua cultura, uma vez que dança Afro-brasileira é toda dança que tem um pé na África. Então o samba, o boi bumbá, as danças do Rosário de Nossa Senhora, Moçambique, Congado, Marujada, Candombe, todas essas danças são danças afro, e Afro-brasileiras.

\*

Então, a dança Afro-brasileira também vai trazer isso, uma sina que visa muito mais preparar o dançarino para expressar os sentimentos da sua classe social, da sua tribo, do seu tempo ou da sua ancestralidade, de uma forma que não fira e não exija tanto assim desse corpo, mas que possibilite a ele dançar ao longo da sua vida, expressar seu sentimento e seu pensamento através da dança. Mesmo ela sendo uma dança mais cênica, mais artística, não sendo uma dança tradicional, mas como as danças afro-brasileiras bebem muito na fonte das suas tradições de raiz, elas também incorporam essa visão de mundo, que se traduz em uma visão do corpo também. Onde se tem o movimento realizado a partir de dentro, de dentro pra fora, e não de fora pra dentro. Pois o corpo está muito treinado. E, quando você vai fazer o movimento, é pra fazer aquele movimento e você faz ele rápido. São movimentos em que você trabalha o seu corpo com equilíbrio, equilibrando força, a flexibilidade e de uma forma moderada o movimento vai sair de dentro para fora, com sentido.

\*

A gente compara o Ballet Clássico com a prática corporal física de alto rendimento, porque tem um atleta olímpico, por exemplo, que se dispõe a saltar, treinar saltos mortais. Ele tem uma vida que vai da idade de 7, 8 anos de idade até os 25 anos, que é a idade madura dele e que esse profissionalismo permite. Hoje em dia, alguns chegam até os 30, mas a grande maioria compete, como é rendimento voltado para competição, até no máximo, estourando 30 anos, com muitas lesões.

E, por outro lado, um artista circense, por exemplo, um palhaço. Tem palhaço que chega a saltar até 60 anos, porque a diferença é que o palhaço vai executar saltos mortais, onde, para ele, vale muito mais a expressão desse salto mortal do que a altura que ele consiga dar, ou o número de voltas que ele consiga dar no ar. Então isso faz com que ele trabalhe o salto mortal com uma grande desportividade, mas uma desportividade que respeita sua saúde, suas limitações. Então, tem um impacto mais moderado sobre o corpo, sobre as articulações. Isso permite uma longa vida naquele tipo de prática.

Aí a gente compara, por exemplo, a Capoeira Angola dos velhos Mestres, antigos Mestres, mais perto das manifestações culturais africanas, onde a movimentação, por exemplo, um rabo de arraia, ele é dado velozmente, mesmo quando se tem uma idade boa para fazer isso. Mas, com a cabeça mais perto do chão, as mãos apoiando, com os pés fazendo um apoio a mais, e não é um rabo de arraia que é dado toda hora, em muitos momentos do jogo, ele é dado em um momento preciso, de espontaneidade ou de necessidade e pronto. E aí você vai para outras movimentações. Então, não é o caso da Capoeira Regional em que se pretende executar no mesmo jogo muitos rabos de arraia, cada vez mais altos e mais violentos. Não necessariamente dentro do jogo, mas fazendo com que essa performance tenha uma qualidade mais espetacular, mais acrobática. Então, isso vai exigir uma preparação desse capoeirista como se fosse a de um atleta de rendimento, que tem a capacidade de explosão muscular de alto nível, de excelência e manutenção, e isso tem uma vida curta também. Pois é um impacto muito grande para as articulações. Então, esse capoeirista, com certeza, vai jogar dessa forma, dando muitos rabos de arraia velozes e altos no jogo até, no máximo, 35 anos. Depois fica impossível manter isso. E ele vai ter que aprender a mudar o jogo dele.

Enquanto os capoeiristas Angoleiros, um rabo de arraia rápido que ele dá, às vezes ele consegue manter esse rabo de arraia rápido, porque ele dá só

uma vez ou outra no jogo. E, se ele for um cara cuidadoso, com certeza vai conseguir fazer isso até seus 60 anos também. E depois, a performance da Capoeira dele muda, mas ainda fica muito do jogo que ele veio cultivando desde criança. Mais baseado na flexibilidade, valorizando a expressão do movimento, mais do que a potência muscular do movimento ou a velocidade do movimento.

\*

Com essas palavras, Mestre João explicita a concepção disciplinar de corpo que está por trás dos modelos esportivos e do ballet Ocidental, que trata de explorar o corpo ao máximo, exaurindo-o por completo, para o desfrute alheio. Seja para o lucro, no caso do corpo do operariado, seja nos esportes e nas danças, sob a forma de espetáculo.

Por outro lado, na Dança Afro ou na Capoeira Angola, toda movimentação visa agir sobre o próprio corpo dos dançarinos e jogadores, fazendo circular suas energias, formando um corpo mais resistente e flexível, para, juntamente com essa postura corporal, desenvolver também o *autocontrole*, a *paciência*, o saber entrar e sair na hora certa, o saber falar e escutar na hora certa. Desenvolver também o respeito, o exercício da calma, da paciência. Bem como a *humildade* de se reconhecer pequeno, mas grande ao mesmo tempo. De estar sempre disposto a aprender, mesmo com os próprios discípulos.

**Márcio:** A Capoeira vem daquele lance psicológico quando você tem um problema, seja ele social ou não, que você fica caído, você não pode ficar caído, você tem que se levantar e partir pra cima, começar o jogo de novo, começar tudo de novo, que uma hora vai dar certo, uma hora você vai conseguir dar o bote. E ter paciência, ter paciência porque sua hora vai chegar, não adianta ir com muita pressa no pote pra tomar um copo d'água, né, porque você acaba nem tomando um copo d'água, você toma um banho, e às vezes nem está na hora de tomar banho, você só quer um copo d'água, entendeu?

**Sérgio:** Uma das coisas que eu acho que ajuda muito é a questão física mesmo. Vendo a Capoeira pelo lado esportivo, quem pratica esporte tem mais disposição pra levantar cedo, pra trabalhar, pra estudar. Então eu acho que é essa questão de disposição física, a questão também do controle emocional, que na Capoeira a gente trabalha muito, esse controle emocional, e a questão também intelectual, que me ajuda muito. Então a Capoeira me completa em todos os aspectos.

**Hernany:** Às vezes é falta de oportunidades, então vamos denunciar, vamos correr atrás de novas oportunidades. Tem gente que sai das situações mais adversas aí, e sai "furando" tudo e acha as oportunidades. Hoje, por exemplo, o Cristiano de Souza está lançando um disco no Teatro Bradesco, e ele foi menino pequeno lá no projeto, inclusive ele cita nas entrevistas dele, né, ele fez Dança, fez Capoeira, com o Daniel, com o Ricardo, mas ele enveredou mesmo foi pela música, né, e é um exemplo de um menino que busca, que sai "furando" mesmo, conhece gente, se comunica. A Capoeira ajuda muito nisso, e você corre atrás, é um movimento de resistência, de luta.

**Carem:** Então, a Capoeira na minha vida, ela serviu nesse primeiro instante, como um momento para mim, onde eu consegui trabalhar várias



questões, como violência, agressividade, a questão familiar, o respeito aos mais velhos, dessa maneira então comecei a respeitar mais meus pais, e minha família. [...] Acho que eu consigo segurar mais a onda de resistência. Quando vejo que não dou conta de alguma coisa, percebo que posso um pouco mais. Também sou uma pessoa que fala muito, e mesmo agora falando muito, eu tenho mais consciência, e me controlo mais naquilo que eu falo, ou seja, soltar o movimento na hora certa, né, pensamentos retos, depois que a gente começa a andar com os pés retos, os pensamentos ficam mais orientados, eu consegui perceber isso na minha vida, acredito que essas são as coisas que eu mais uso.

**Benjamin:** E, sabendo que eu estou forte, eu também sou mais humilde. A Capoeira me ensina a ser mais humilde, porque eu sei que eu estou forte, então eu não preciso me posicionar de uma maneira arrogante. Eu busco visitar esses ensinamentos na minha vida, de todas as rasteiras que eu já levei na vida e na roda, todos os momentos em que eu me deparei com o meu desejo de ser violento, comigo mesmo, com os outros, violência em vários aspectos porque é um aspecto que eu acho que perde muitas vezes da pessoa que quer usar.

**Icaro:** Acho que hoje em dia eu sou uma pessoa muito paciente por conta disso, pra eu me estressar é bem raro, em todas as situações eu consigo conversar com as pessoas. Tem também a galera que tem aquele reconhecimento e gosta da gente, gosta de estar perto, acho que é isso de conseguir ficar em todos os lugares.

**Hiran:** Então a Capoeira representa isso pra mim, vida, alegria, força, Capoeira é o que me move. Quando eu estou “na baixa”, eu vou pra Capoeira, e a Capoeira me levanta. E é isso, é Deus em mim a Capoeira, é uma parte de Deus em mim, parte da minha vida, é isso, movimento.

**Fábio:** Escolhi minha pós-graduação Anatomia e Fisiologia, também por causa da Capoeira. Porque, quando eu der aula na faculdade para os meninos da educação física, fisioterapia, eles vão treinar Capoeira. Eles vão ter que correr atrás, pois eu sei que a Capoeira mexe com o corpo todo, a musculatura, a anatomia do corpo todo, e a fisiologia do corpo todo. Então a Capoeira é tudo, por isso eu escolhi.

**Prezinho:** Uma forma de buscar força para o amanhã. Disciplina, respeito, saber cair para saber levantar, esperar o momento certo para agir.

**Ronaldo:** Ela contribui justamente nisso, ela contribui na forma como eu encaro hoje a questão do negro no Brasil, como eu consigo ver o valor dos Mestres, o valor do ensinamento que eles deixaram e ainda deixam pra gente. E dessa caminhada do movimento negro, da gente ter um discurso hoje, de eu saber me posicionar hoje diante de uma situação de racismo, de eu ter argumentos e fundamentos para me posicionar em defesa de um irmão negro que está sofrendo racismo, ou de fazer a minha própria defesa também como negro.

**Lu:** Tenho o corpo firme, tenho andado mais focado, a Capoeira me foca em ter pé no chão.

**Tales:** A Capoeira vai aparecer na vida da gente como um jeito de corpo, a gente vai aprendendo um jeito de fazer, vai aprendendo as técnicas, e depois a gente vai aprofundando na filosofia do jogo e da dança. Então, eu não posso esquecer que o meu corpo é moldado e preparado pela Capoeira Angola e é o mesmo corpo que eu estou aqui no trabalho, que eu vou participar de uma exposição, que eu vou ali em uma reunião com pais de alunos meus - às vezes eu atuo como professor em escolas. Então é um corpo moldado pela Capoeira, não tem como separar mais eu e a Capoeira.

**Carmem:** Então isso sempre foi uma coisa que me intrigou. Eu também tive um problema de saúde muito sério com 17 anos, que foi um problema no fígado, onde eu passei por 4 cirurgias, isso fez com que eu tivesse umas tendências melancólicas muito fortes, de me deprimir com muita facilidade, de me fragilizar. Então a Capoeira veio me ensinar a descobrir que meu corpo estava vivo, porque, quando eu descobri a Capoeira, eu tinha acabado de sair dessa série de cirurgias. Então, quando eu comecei a

treinar Capoeira, eu achava que era uma mulher de papel, batia um vento e eu caía e quando, eu comecei a treinar, eu falei : Nossa! eu tenho um corpo! Eu acho que a Capoeira representa na minha vida a minha saúde, tanto em termos físicos como em termos psicológicos, emocionais. Porque, é essa coisa que eu acho e gosto de trabalhar com a Dança Afro, com as crianças, porque eu vejo que mexe diretamente com a autoestima delas. E foi uma coisa que eu senti também, de começar a descobrir quem eu sou, essa coisa da identidade, de começar a me amar do jeito que eu sou, com as referências que eu tenho, com o meu biótipo, e também essa coisa de me reconhecer enquanto uma pessoa guerreira. E, se eu ficar chorando porque eu tomei uma rasteira, eu vou ficar lá, e o povo vai ficar rindo, e eu ainda vou tomar um chute no meio da cara. Então, tipo assim, caiu, levanta e 'vão bora', não para. Então eu acho que é isso.

**Fernando:** Eu acho que a Capoeira contribui com tudo pra mim, primeiramente à minha saúde social, psíquica, cultural e física também. Então é ela que me dá sustentação para estar no mundo, para estar prezando pelo meu corpo e pelo corpo dos meus afins também.

**Priscila:** A gente trabalha muito o respeito. O respeito étnico assim, o respeito racial, o respeito com os mais velhos, desenvolvimento como cidadãos. A importância da amizade, a importância... por que a gente faz "contação" de histórias antes do treino, então a gente conversa muito, mas principalmente o respeito mesmo.

### c) Fintas

O artista africano capta a essência daquilo que quer exprimir, ele não copia, não reproduz a natureza, mas busca nela a inspiração e isso o leva a criar formas inteiramente novas. A arte africana é um ícone que sugere e não reproduz ou imita apenas. Por sua vez a Capoeira, é um jogo de *aparências*, como afirma Sodré (2005), no qual os jogadores sugerem intenções através de um jogo cênico. Seu próprio jogo, uma hora é *brincadeira*, *diversão* e, ao mesmo tempo, é trabalho, podendo até mesmo chegar ao trabalho estressante, extenuante. Por vezes é dança, mas uma dança que pode ser fatal. A roda da Capoeira, para os capoeiristas, é uma representação da vida, do mundo, da sociedade, e o jogo da Capoeira é entendido como jogo e luta próprios da vida. Sendo uma representação do mundo social, a roda sugere que o próprio social é feito de aparências e que, é com elas que devemos jogar e lutar, pois a vida é jogo e luta. De acordo com o Mestre João:

Outros elementos que estão na Capoeira, como o teatro, a mandinga e tal, fazem parte do jogo. Tem Mestre que só joga com esses elementos, que são exímios artistas corporais físicos, mas, na hora do jogo, desprezam completamente a necessidade dos movimentos físicos e jogam só na mandinga, no teatro, no faz de conta, na enganação. Então, é maravilhoso, esses outros aspectos da Capoeira, e isso tudo influencia na corporeidade, para que o movimento seja de dentro para fora, e para que esse movimento, ainda que tenha uma característica plástica que deva ser buscada, uma excelência que deve ser buscada, ela vai se adaptar à

natureza de cada indivíduo, ao corpo de cada indivíduo, às limitações de cada indivíduo, possibilitando muito a inclusão de muitos segmentos, como cadeirantes e outros tipos de deficientes físicos a fazerem Capoeira.

#### d) Diálogo Corporal

A Capoeira Angola é um diálogo corporal, os ataques são chamados de perguntas, as defesas de respostas. Assim, um jogador pergunta, o outro responde e, a seguir, faz a sua pergunta e assim sucessivamente. Saber escutar e falar na hora certa é uma das habilidades que se adquire na Capoeira e que acaba sendo levada para o cotidiano. O Capoeirista tende a ser mais negociador, mais estrategista, evitando o confronto direto e criando possibilidades. Uma boa habilidade para o mundo da política.

**Ricardo:** Acho que o exercício maior que a gente faz principalmente com as crianças é o exercício de relação. A coisa de treinar Capoeira, por exemplo, a música acalma elas, o movimento desgasta o corpo delas, e aí você consegue entrar em contato com elas. O trabalho que a gente faz aqui, a base do trabalho é esse reconhecimento, e as relações interpessoais, que a gente faz tanto com as crianças quanto com os adultos, eles sentam em roda, dialogam, se calam nas horas que devem se calar, falam na hora de falar, entre outras coisas.

**Rosângela:** Então a política é um jogo, né, é um jogo dialético a todo tempo, partindo desse princípio da dialética, eu compreendo a Capoeira também como um diálogo e muitas vezes dialética, então a Capoeira e a política estão entrelaçadas e, como eu trabalho com gestão pública, é exatamente a síntese. O exercício da Capoeira é constante no meu dia a dia na política.

**Carmem:** Outra coisa também que vem muito da minha família e do meu povo lá do Norte é que o pessoal não leva desaforo pra casa não, é meio que assim: “quer briga? Tem briga”. Eu acho que a Capoeira ensina a gente a ser menos briga e mais calma. Não precisa tanto bater de frente, ela ensina a negociar, me ensina a ser mais diplomática.

#### e) Improviso

Não possuindo, por orientação estética e não por alguma carência, à sua frente, um modelo ou um *script*, o Angoleiro cria, improvisa. O capoeirista, embora treine movimentos e sequências de ataques e defesas ou perguntas e respostas, como normalmente chamam seus golpes e esquivas, os jogos em si não são ensaiados. Ou seja, não há roteiro. No jogo, como na vida, exige-se criatividade. Como afirmava Mestre Pastinha, “cada um é cada um”, ou seja, cada um faz o seu

próprio jogo e manifesta, através dele, a sua individualidade.

Ao comentar sobre as danças étnicas em comparação às chamadas danças clássicas ou eruditas, Mestre João assim se posiciona:

Então, geralmente, na dança afro e na dança indígena, se dança para alguma coisa, para tal orixá, para a chuva, para o sol, para a pessoa que nasce, para a pessoa que morre, para celebrar uma vitória, ou para se preparar e celebrar uma colheita, ou então se preparar para um confronto, para uma guerra, então o sentido nas danças étnicas é muito mais visceral do que talvez na dança clássica.

Não que a dança clássica europeia seja destituída de sentido. Tem muito sentido sim, mas o sentido é muito mais um texto, um roteiro, um script, talvez uma história criada e tudo. E não uma relação direta com a natureza e com a vida, onde se deve prestar uma reverência através do movimento corporal. Então, ainda que a dança afro incorpore cênica, ela incorpora essa coisa de fazer o roteiro, de fazer a livre criação baseada em uma história de pesquisa, seja na tradição oral ou na literatura, ela vai trazer esse sentido também mais direto do dançarino com a vida. Principalmente se tiver ali o tambor ao vivo, porque esse tambor ao vivo vai despertar ali forças e movimentos ancestrais que, com certeza, o dançarino não conseguiria realizar se a batida, se a música não fosse realizada ao vivo, pois aí tem toda uma interação.

Essa dança não acontece sozinha como em um passo marcado do ballet clássico, onde você põe o som mecânico lá e vai contando 1, 2, 3, 4, 5, 6, dá meia volta, 1, 2, 3.. 1, 2, 3, 4... ela vai acontecer de acordo com a música ou com o canto, que está sendo executado ali. Que está levando a uma direção, um sentido para o movimento corporal. O tambor também que está dando um ritmo no andamento para aquele movimento corporal, seja em grupo, seja individual.

Mestre Pastinha fala em um de seus teoremas – eu chamo de teorema os poemas de Mestre Pastinha – “Ninguém luta do meu jeito, mas no deles há toda sabedoria que aprendi”, e aí ele completa “seu princípio não tem método, e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista”. Então, essa visão de mundo, que me parece muito próxima das danças étnicas, é incorporada pela dança Afro-brasileira cênica. E aí a gente vê, num coletivo, numa coreografia que se pretende ser uniforme, você vê os indivíduos muito destacados, com a sua expressão distinta ali... Com o seu movimento indo até onde cada corpo dá conta de ir. E até alguns atravessando tempos também. Então, isso é muito interessante, são características que eu gosto de valorizar na dança que eu faço, mas que, pro mercado da dança significa mediocridade. Significa que o trabalho é sujo, que os dançarinos são mal preparados, significa que as marcações não são bem feitas, significa que a plasticidade não está em um nível de excelência.

\*

E outra coisa da performance do ballet clássico eurocêntrico, ele exige uma plasticidade muito homogeneizada e muito uniforme. Todos os dançarinos devem dançar com o mesmo centímetro de pontas elevadas. Se dobrar o joelho, dobra na mesma altura, com o mesmo centímetro, milímetro... Se olhar para o lado todos tem que olhar para o lado naquele mesmo momento, naquela mesma rapidez, e virar o pescoço com a linha da curvatura idêntica um ao outro, ninguém pode sair fora absolutamente. Já nas danças Afro-brasileiras, que são uma coisa muito mais livre e solta, na dança afro cênica também, por incrível que pareça, por mais que se tente fazer contagens e marcações e danças coletivas onde todos fazem o mesmo movimento, cada um vai fazer um movimento diferente, é igual o capoeirista, né?

\*

Então tem o folclórico, que é cultural, que é do terreiro mesmo, tradicional. Tem o para-folclórico que é a imitação do tradicional do palco. E tem o nosso processo, afro-brasileiro cênico, dentro da questão da livre criação.

\*

Agora, tem outras qualidades do canto, né? Saber, assim, conduzir uma roda pelo canto, no sentido de fazer com que os improvisos surjam para ajudar os capoeiristas a elevarem o nível de suas habilidades. Ou então, esses improvisos também surjam para chamar a atenção do coro, das pessoas que estão na roda, para elevar o nível vibracional da roda. Ou chamar a atenção para alguns detalhes que estão acontecendo no jogo, ou na roda, internos ou externamente. A capacidade de improvisar, sem sair muito da base dos cânticos, o improviso na medida certa, sem sair das bases tradicionais.

\*

É engraçado, pois tem alguns estudiosos de música por aí, que saem pelo mundo viajando nas casas de Capoeira. Outro dia, chegou um lá na ACESA, procurando saber se a gente fazia o trio do berimbau afinado, um acorde de dó, de sol, de lá ou de ré, qualquer coisa assim. Eu falei: pô, pega seu aparelho e coloque no seu ouvido aí, para ver que dia que a gente consegue fazer um Lá, ou uma Mista, ou uma Híbrida, ou que dia que vai pra Sol, porque isso aí vai do dia.

Agora, o importante é que fique boa a sonoridade. Agora, se forma um acorde perfeito, dissonante, isso eu não sei. Eu acho que os capoeiristas não se preocupam muito com isso não, mas, preocupam-se sim com uma boa afinação do berimbau. No sentido dele trazer um conforto para o ouvido, trazer uma alegria. Você produzir um som que a vareta tira ali, com o dobrão e tal. Uma sonoridade redonda, aveludada, tudo isso é bom. A Capoeira reconhece os chamados grandes violeiros, grandes tocadores de berimbau. Mestre Valdemar foi conhecido como o maior tocador de berimbau do mundo por sua capacidade de improvisar no violinha. Sua capacidade de fazer afinações maravilhosas que provocavam êxtase nas pessoas, e depois que chegou a idade e ele não pôde mais trabalhar ensinando Capoeira, como estava difícil, passou a pintar berimbaus. Foi quem inventou pintar o berimbau e passou a viver de pintura de berimbau.

De acordo com Sodré (2005):

A capoeira negra é um jogo sem leis – logo sem método – para que cada novo instante seja preenchido por um novo gesto. O golpe eficaz tem de ser inesperado. Embora o repertório gestual seja finito, sua combinatória é absolutamente aberta. O capoeirista, senhor de seu corpo, improvisa sempre e, como artista, cria (SODRÉ, 2005, p. 160).

Eis o que afirmaram os treinéis sobre os efeitos do exercício cotidiano da Capoeira Angola sobre as suas vidas:

**Benjamin:** A Capoeira me tornou um homem mais disciplinado, ela me torna mais coerente com a minha própria busca, com o meu discernimento. Onde eu estou, com quem eu estou, a Capoeira me ensinou e me ensina todo dia. Onde eu estou frágil e, sabendo onde eu estou frágil, eu sou mais cauteloso, eu entro com mais respeito nos lugares.

**Ícaro:** Bom, na minha vida. A Capoeira acho que ensina a gente a saber lidar com situações. Você, por exemplo, chegando ao lugar, você analisa o lugar que você está indo, as pessoas com quem você está indo, qual o tipo de relação que você vai ter. Pois, como na Capoeira, cada jogo é um jogo,

you joga com uma pessoa de um jeito, e ent3o voc3e vai jogar com outra pessoa, ser3a outro jogo, voc3e deve saber se adequar a situa73o. E na vida 3e assim que eu levo... Voc3e est3a no ambiente, voc3e consegue se adequar a qualquer situa73o que esse ambiente lhe promova, tanto nas situa73es f3ceis quanto nas dificeis.

**Luciano:** Tenho o corpo firme, tenho andado mais focado, a Capoeira me foca em ter p3 no ch3o.

**Maur3cio:** Capoeira... No come7o ela 3e uma base, uma estrutura mesmo, o momento em que eu comecei a treinar, foi um momento muito complicado na minha vida, em que eu estava meio desorientado, meio sem ch3o, e a tend3ncia era eu continuar nesse caminho indefinidamente. E a 3nica coisa que me chamava para a realidade, para um contato material com o mundo era a Capoeira, era o treino.

**Fernando:** Ent3o, eu acredito at3 o presente momento que ela representa o resgate da minha miss3o na terra, na busca de um relacionamento da minha materialidade com o cosmos, no sentido de saber, qual a fun73o que eu tenho aqui e optei pela vertente da Capoeira como arte. Tamb3m de tentar dialogar com o mundo, encontrando assim meu lugar tamb3m.

**Macaco:** E acaba nos revelando a personalidade de cada um. Em muitas vezes, se d3 o caso de assim como na vida, a maneira como voc3e reage nas situa73es da vida, na Capoeira voc3e pode ter uma no73o tamb3m. Voc3e acaba aprendendo com as experi3ncias.

Essas improvisa73es constantes no canto, nos ritmos e nos movimentos que se exercitam na Capoeira Angola e na Dan7a Afro que se pratica na Acesa - uma vez que, no jogo da Capoeira, ao jogador 3e exigido que apreenda, pelo corpo, pelo intelecto e pela intui73o, as inten73es do outro e, ao mesmo, estar preparado para mudar de movimento, se preciso for, pois qualquer desaten73o pode ser fatal - o capoeirista acaba levando isso para sua pr3pria vida. Como podemos observar nas narrativas acima, a Capoeira contribuiu para que os entrevistados se ativessem mais 3 realidade, com os p3s no ch3o, como afirmou o Treinel Luciano. Estando mais focado em sua pr3pria realidade e em seu pr3prio presente, o capoeirista aprende com a Capoeira a agir de acordo com o que a situa73o exige.

Este agir de acordo com a situa73o que, segundo Sodre (2005), 3 uma express3o da sabedoria africana, tamb3m pode ser encontrado no pensamento pr3-socr3tico, mais precisamente entre os sofistas G3rgias e Anaxarchos, os quais afirmavam que a virtude ou a sabedoria encontrava-se no saber discernir as circunst3ncias ou conhecer a medida da ocasi3o. A essa sabedoria africana, Sodre (2005) chama de "moral de ocasi3o".

### 3.3 A Capoeira Angola engendra uma estética política?

Considerando que uma estética propriamente política, estaria comprometida absolutamente com os fundamentos de uma determinada ideologia, a resposta seria negativa. As ideologias políticas representam visões distintas que a própria sociedade ocidental faz de si, já a Capoeira Angola presentifica valores ancestrais de origem africana. A Capoeira Angola, tanto do ponto de vista da técnica quanto do ponto de vista do conteúdo, divulga padrões culturais que, embora expressem um sentido político, principalmente por sua situação de cultura dominada, esses não são exatamente ideológicos. Ademais, assim como o liberalismo, as ideologias socialistas são filhas do racionalismo iluminista precursoras do combate às amarras das tradições (todas), das religiões, das hierarquias.

Embora as ideologias socialistas oferecem uma visão de mundo crítica à ideologia liberal burguesa vigente, do ponto de vista étnico, os interesses das classes dominadas no interior do sistema capitalista podem não coincidir com o dos grupos étnicos subalternos. Em nosso caso, isso fica muito evidente, quando se considera que tais ideologias compartilham do ideal de uma sociedade do trabalho, e, no caso das ideologias socialistas, mesmo que propugnem pela ideia de um trabalho não alienado no futuro, o trabalho apresenta-se nelas como categoria fundante do homem. Já a Capoeira Angola, como parte de uma tradição cultural africana, não reduz o homem a uma única dimensão, no caso o trabalho. Ao contrário, como definem, a Capoeira é um jogo de vadiação, mas eles próprios a reconhecem, sem dicotomizar, que vadiar e trabalhar são dimensões importantes da vida.

Dessa forma, mesmo que Mestre João conceba certas identidades entre a cultura Afro-brasileira e o pensamento socialista:

E depois acho que, na história dos quilombos fica clara uma linha política ou de produção cultural, ou de organização social, que nos leva muito para esses princípios codificados pelos socialistas, né, que é a cooperação, a solidariedade, o pertencimento ao coletivo.

Mesmo assim, quando se analisa o conjunto das concepções de homem, de corpo, de sociedade, de justiça, enfim, da própria realidade que essas ideologias elaboram, e as colocamos ao lado dessa concepção cultural, as diferenças se

avolumam. Essas diferenças também podem ser verificadas nas concepções estéticas socialistas, anarquista e marxista, quando comparadas à estética afrobrasileira da Capoeira de Angola.

De acordo com Reszler (1977), as estéticas anarquista e marxista têm em comum apenas as suas intenções primeiras: “por a nu os fundamentos da produção literária e artística; definir o papel social (revolucionário) da arte” (RESZLER, 1977, p. 123). De acordo com o autor, foram Godwin, Proudhon e Bakunin que esboçaram as linhas gerais da concepção anarquista da criação:

A estética anarquista volta-se resolutamente para o futuro, para o desconhecido. Contribui, assim, poderosamente para a eclosão da cultura moderna. [...] Vê na criação artística e na criação social as realizações gêmeas do homem revoltado. Ao encorajá-lo a libertar-se do peso da tradição, desempenha junto do artista uma função libertadora mais marcada, mas também, e antes do mais, uma função criadora. Compromete-o a procurar as vias sempre renovadas da criação. [...]. A estética anarquista é o guardião do espírito de ruptura. E, como tem o olhar fixo no futuro – a utopia – exprime talvez melhor a aspiração do artista de hoje à livre expressão de sua fé herética” (RESZLER, 1977, p. 124).

Por outro lado, de acordo com o referido autor, a estética marxista não se apoia em uma sensibilidade particular. Passando a existir somente 50 anos após o falecimento de seus mentores e aplicando as teses da alienação e do materialismo histórico, conquista sua coerência, simplificando as reflexões iniciais de Marx e Engels sobre a literatura e as artes.

A estética marxista não leva longe o seu olhar. Contenta-se em ‘reger’ ou interpretar o ‘real’, coloca a obra que existe em relação com a situação econômica, social e política da sociedade, para daí retirar o seu significado social. A estética Marxista contribui para a modificação da cultura por meio de uma função essencialmente crítica. Coloca-se na posição de adversário da cultura burguesa, de uma cultura de classe baseada no monopólio da cultura, da filosofia do individualismo, da angústia e, sobretudo, de uma cultura estética minoritária desprovida de toda a realização social. Recorda incansavelmente ao escritor, ao artista, a sua responsabilidade social. Convida a tomar parte nos grandes debates sociais, políticos, filosóficos do tempo. Intima-a a ‘descer para a arena’, a comprometer-se. A estética marxista apresenta-se como guardião da tradição realista. (RESZLER, 1977, p. 124).

As diferenças entre tais concepções estéticas socialistas e a Capoeira Angola inicia-se no único ponto de identidade que há entre a estética marxista e anarquista, ou seja, a de formar revolucionários. Embora a Capoeira Angola possa nos sugerir



uma crítica aos padrões da arte vigente, uma vez que nos apresenta uma plástica corporal e uma coreografia inusitadas, isso não é de longe a sua finalidade. A sua função, a de Abrir Caminhos aos seus cultores, iniciando os mesmos em uma cosmovisão afro-brasileira, ou seja, a Capoeira Angola abre caminhos para que os seus praticantes se africanizem. Assim, se em seus fundamentos ela expressa um sentimento de revolta e um desejo de justiça, isso não faz com que sua meta seja a de definir um papel revolucionário ou de um revoltado para o capoeirista.

Quanto à estética anarquista, especificamente, um abismo muito grande a separa da Capoeira Angola. Nesta, a estética se volta para o passado, para o ancestral, portanto, na contramão da modernidade. A criatividade do capoeirista não está relacionada à sua revolta, mas em sua capacidade de presentificar, de trazer ao presente a postura, o movimento, os gestos e os valores ancestrais. É dentro da tradição que ele cria, e não fora dela; assim, o capoeirista está menos interessado em romper e mais em preservar, em dar continuidade. De acordo com o Mestre João:

Então, nesse sentido, os valores de ancestralidade vão nos emprestar muito mais isso das culturas tradicionais. Cuidar bem do seu corpo, da sua mente, do seu espírito, ter cuidado na fala, no lidar com o mundo, no recato ao lidar com o mundo, com as contradições, a resistir às intemperes nas convulsões, tentando manter a calma, a presença de espírito. Fortalecer os laços de união na comunidade estando em momentos de guerra ou de paz sempre, com celebrações, onde se favorece o encontro dos irmãos, do coletivo, mais vezes, para celebrar a vida.

Obviamente que a existência e a persistência desses valores culturais dentro do contexto da sociedade brasileira (liberal, capitalista, burguesa, enfim, ocidentalizada) colocam o capoeirista também na condição de agente de mudança, mas as mudanças que a Capoeira Angola sugere não apontam para o futuro, uma vez que também a utopia escapa a esta concepção estética.

Sendo formas laicas das mitologias judaico-cristãs (SOUZA, 2003; RESZLER, 1977), o pensamento utópico projeta ao futuro o paraíso mítico de seu passado arcaico. Em síntese, as utopias são as formas pelas quais os modernos em seu romantismo, expressam seu antigo desejo de encontrar a terra prometida. Os Angoleiros, embora exaltem Angola em suas canções, ela não figura como um paraíso perdido a ser reconquistado. A Angola que cantam é, para eles, apenas o ponto de partida de um movimento que nunca tem fim e a que cabe dar

continuidade.

Como uma arte negra, desenvolvida nos segmentos excluídos da cultura estética minoritária dominante, a Capoeira não se coloca como adversária da cultura burguesa, ela se coloca ao lado, como uma forma diferente, como alternativa de fazer arte e de viver a vida com arte, diversão e alegria, mesmo nas adversidades. Assim procedendo, atua também para mudar a cultura vigente, na medida em que vai exercendo sua influência sobre os indivíduos que a praticam, sobre as outras formas de arte e sobre o próprio caráter nacional.

De forma lenta, mas persistente, a Capoeira Angola não desenvolve apenas uma consciência crítica, mas propõe uma postura diante dos desafios da vida. Assim, tal qual a estética marxista, ela chama o capoeirista a viver o seu tempo e a se posicionar sobre as grandes questões políticas, sociais e filosóficas.

Malgrado a linguagem corpórea, gestual, a sonoridade e os cânticos da Capoeira Angola sejam avessos a uma estética marxista, há algo em comum entre elas. O Mestre João captou bem isso, quando afirmou que o grande legado que herdou da organização de esquerda marxista da qual participou fora a análise de conjuntura.

O mais importante pra mim no contato até interior ao PT, na participação de certas organizações clandestinas na época da ditadura, foi o fato de ter sido treinado e ter praticado o encontro, a reunião, a reflexão, para obter a análise da conjuntura. [...] A avaliação de conjuntura foi um legado muito importante pra mim. Também toda essa visão da formação política infundiu em mim um pouquinho, pelo menos, de aparato teórico sobre marxismo, leninismo, trotskismo - essas várias linhas da esquerda. E o que representava cada partido que estava aí na época, em relação à defesa dessas linhas políticas, dessas estratégias.

Essa análise de conjuntura como forma de apropriação do real realizada pelos agrupamentos marxistas, em certa medida, é o que o Angoleiro faz na Roda de Capoeira e no seu dia-a-dia, e que chamam de análise de situação, como demonstramos. Entretanto - enquanto uma análise marxista parte de uma divisão das sociedades em duas grandes classes, opostas e em luta, representando cada uma delas de forma estática, respectivamente, o mal e bem, e, declara de antemão a vitória do proletariado com o conseqüente fim das lutas de classes - a Capoeira Angola não opera essa dicotomização nem espera que os conflitos um dia se resolvam de forma definitiva. É luta, é jogo, é brincadeira, e o Jogo de Angola não tem fim nem a luta, por isso não há nem pode haver fim.

Ela compreende que, nesse jogo de aparências que é a vida, há muitos atores envolvidos e nenhum deles detém o monopólio absoluto da verdade nem conhece de antemão o desfecho do jogo. Assim, a Capoeira Angola faz o seu convite a todos para que entrem na roda, brinquem, dançam, joguem e até mesmo que lutem, mas uma luta que, de antemão se sabe, não há vencedor. Assim, ela não propõe o aniquilamento do outro, mas o diálogo infindo, respeitoso e inclusivo entre indivíduos, classes e raças.

Nesse sentido, resiste estrategicamente para se afirmar e ocupar espaços na luta por igualdade, reconhecimento e direitos sociais. Todavia, como o Capoeirista age de acordo com a situação, nos momentos autoritários de nossa história, seja no período da escravidão, no império ou nos primórdios da República, a Capoeira soube muito bem resistir e enfrentar o poder dominante e o seu aparato repressor (SOARES, 1999, p. 2001).

### 3.4 A ética na Capoeira Angola

Baseadas nos estudos de Tempels e nos de Jahn sobre as noções estéticas entre os bantos, os quais indicavam que tais noções referiam-se sempre à raiz *ntu*, que expressa a força-ser, Silva e Calaça (2006) nos informam que são quatro as categorias do *ntu*. A primeira, *muntu*, cujo plural é *bantu*, é a dos seres humanos, que são os únicos capazes de manipular a força-ser. À categoria *Kintu*, estariam subordinadas as plantas, os animais e as coisas em geral, pois essas não podem atuar sobre si mesmas, dependendo da ação de um *muntu*. *Hantu*, é a força que situa no espaço e no tempo todos os movimentos e acontecimentos. Já *kuntu*, a última, é a força modal, um modo de ser ligado diretamente à fruição estética, ao belo, à alegria, à apreciação e ao prazer.

A dificuldade dos europeus foi em não distinguir *Kintu* (coisa) de *kuntu* (ação modal inerente à obra). Assim, a arte não é apenas o objeto artístico, mas sempre uma força que desencadeia comportamentos, sentimentos e sensações.

Assim sendo, qual seria o papel do artista? Aquele capaz de transformar *kintu* em *kuntu*; aquele capaz de criar a partir da madeira, argila ou ferro, sentimentos, sensações, fruições – em que o utilitário se converte em estético. [...] O importante para o artista não é o resultado final, mas o modo de atuação do conteúdo, pois a estética africana repousa na categoria *Kuntu* (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 49-50).

Afirmam ainda as autoras, também baseadas em trabalhos de Tempels (2012), bem como nos de Kagame (1976) e Obenga (1984), que as diferentes culturas africanas, independente de suas diferenças, desenvolveram conceitos estéticos muito próximos, nelas:

A concepção de Belo é designada por um termo linguístico associado também às noções de 'bem', de 'verdadeiro' e de 'perfeito'. Ao se afirmar, nas línguas bantu, que uma coisa é 'bela' também se explicita que essa coisa é 'boa', 'verdadeira' e 'perfeita'. Dessa maneira, a perfeição formal implica uma noção mais profunda – o belo – à categoria moral – o bem, o bom – e a uma outra categoria lógica – o verdadeiro. O mesmo termo reúne numa unidade profunda o belo (por suas linhas, dimensões, volume, pátina) ao eficiente (para sua competência ritual) e ao poder ontológico (de concretizar o imaterial) (SILVA; CALAÇA, 2006, p. 33-34).

Segundo o Mestre João:

**Eu: depois que o senhor fez o deslocamento, de Capoeira, de rua, Regional, para a Capoeira Angola, o que mudou no senhor?**

**Mestre João:** Eu acho que uma desaceleração talvez. Eu acho que uma influência maior na personalidade, podendo se traduzir como uma busca maior da calma. Seguindo os fundamentos também das coisas que Mestre Pastinha, não só cantava na roda de Capoeira, mas o que ele escrevia também, nos deixando como poemas populares. Ele fala no disco dele, que ele lançou no ano de 1964, e isso vai chegando até nós por escrito, o conto do capoeirista sobre o aspecto da calma. Falando: “quanto mais calmo, melhor o capoeirista. O capoeirista é calmo. Então quanto mais calmo, melhor para capoeirista.”

Então, tomar “o capoeirista é calmo”, como um padrão positivo para ir se treinando, se treinando também no jogo, se treinando no canto, no relacional também. Pois o grupo impõe uma tensão coletiva forte, que são os grupos culturais e é da natureza deles essa tensão. E, acho que uma personalidade mais voltada para a raiz, para o respeito ao mais velho. Talvez, mais forte também, no aspecto das parcerias da Capoeira com essas outras raízes de resistências identitárias, culturais e políticas. De Teatro, movimentos sociais, movimento negro...

Na definição do treinel Tales:

O amor pela coisa. Mestre Pastinha defende uma postura muito elegante do Capoeira com a sociedade, do Capoeira com a própria Capoeira, com os colegas, do professor com os alunos, nas coisas que ele deixava escrito na academia dele. E então, existe uma estética que inclusive esta ligada à moral. E os bons Mestres, os antigos, isso está tudo junto no ensinamento deles. No ensino do movimento e, sempre que a gente vai ensinar um movimento, tem uma justificativa filosófica que está ligada a uma questão moral, sabe?

As entrevistas realizadas e aqui apresentadas indicam a existência de um *ethos* - palavra grega que pode tanto designar os costumes existentes em um grupo

como também o caráter, o temperamento, tomados de uma perspectiva individual, ou seja o “conjunto das disposições físicas e psíquicas de uma pessoa” (CHAUI, 2001, p. 340) - e, portanto, de uma ética entre os Angoleiros da Acesa.

De acordo com a referida autora, para que exista o sujeito ético, é preciso que se preencham as seguintes condições:

- . Ser consciente de si e dos outros, isto é, ser capaz de reflexão e de reconhecer a existência dos outros como sujeitos éticos iguais a ele;
- . Ser dotado de vontade, isto é, de capacidade para controlar e orientar desejos, impulsos, tendências, sentimentos (para que estejam em conformidade com a consciência) e de capacidade para deliberar e decidir entre várias alternativas possíveis;
- . Ser responsável, isto é, reconhecer-se como autor da ação, avaliar os efeitos e as consequências dela sobre si e sobre os outros, assumi-la bem como as suas consequências, respondendo por elas;
- . Ser livre, isto é, ser capaz de oferecer-se como causa interna de seus sentimentos atitudes e ações, por não estar submetido a poderes externos que o forcem e o constringam a sentir, a querer e a fazer alguma coisa. A liberdade não é tanto o poder para escolher entre vários possíveis, mas o poder de determinar-se, dando a si mesmo as regras de conduta. (CHAUI, 2001, p. 340)

Assim, partindo das entrevistas individuais que realizamos com os treinéis da Acesa, sujeitos esses que atendem perfeitamente às condições elencadas acima, pudemos construir o quadro mais geral desse *ethos* grupal. Ressalva-se que, embora existam inúmeras revistas, livros, documentários e que o próprio Mestre Pastinha tenha deixado por escrito alguns fundamentos da Capoeira Angola, tal aprendizagem ou assimilação desses fundamentos não se dá apenas como ato de intelectualização, mas como fruto de uma experiência, de uma vivência estética prolongada, facilitada pelo longo processo iniciático.

Para construirmos esse quadro, propusemos aos treinéis uma questão que envolve certa projeção de si sobre os seus alunos - Perguntamos: “Quando você ensina a Capoeira, além dos ensinamentos típicos, como movimentos, cânticos e ritmos, o que você espera que os seus alunos desenvolvam como cidadãos?”. As respostas que obtivemos, reafirmam os fundamentos de sua estética. Vejamos:

Márcio: Revolta/Justiça; Ancestralidade

Eu acho que a gente tem que despertar nela interesses nos direitos sociais e na cidadania, que a pessoa tem condições de estar obtendo, e também de estar se integrando dentro da comunidade, dentro da sua cidade, do seu país, do seu Estado, ela tem que buscar seus seguimentos, sua ancestralidade, seu respeito. Eu acho que a Capoeira serve pra isso.

### Alexandre: Incorporação/acolhimento; Ancestralidade

Pois é, o respeito, como eu já disse, a tolerância e, acima de tudo, a cultura, né, é mantedor da sequência da cultura brasileira, poxa, a Capoeira, ela veio primeiro, é uma das primeiras manifestações populares Afro-brasileira e depois brasileira, então eu entendo que a Capoeira é a base da nossa cultura mesmo, tanto que a ONU, se eu não me engano, concebeu a Capoeira como sendo patrimônio imaterial, e o samba está indo para o mesmo caminho...

### Sergio: Presentificação

Na verdade, eu não tenho pretensão de mudar as características de ninguém. Eu apenas procuro respeitar a opinião de todos e procuro fazer a minha parte dentro do que eu acredito. Mas, não querendo colocar a minha verdade como uma verdade que vai servir para todo mundo não. Até porque, o que é bom pra mim, pode não ser bom para outra pessoa, e às vezes o que eu acho que é bom, às vezes não é bom, então é muito relativo. Então eu não tenho pretensão de colocar nada pra ninguém não viu.

### Hernany: Incorporação/acolhimento; Comunitarismo

Responsabilidade, a Capoeira dá um tanto de coisa. Disciplina, que vai ajudar ele a correr atrás dos sonhos dele. O respeito aos mais velhos, a humildade, não ficar com o “rei na barriga”. Não ficar no lugar da queixa, né, se alguma coisa está acontecendo de errado, pergunte-se no que te diz respeito. [...] Então o que eu espero é isso, a pessoa que busque oportunidades e saiba fazer boas escolhas para o crescimento dela, para correr atrás do sonho dela, e para contribuir para uma comunidade melhor.

### Daniel: Ancestralidade

A forma mesmo de ser cidadão, eu quero que ele seja cidadão, eu quero que a Capoeira contribua para que ele seja uma pessoa com uma visão melhor de mundo através do conhecimento da história dos nossos ancestrais, então eu acho que contribui muito para a cidadania, para a autoestima deles. [...] Então eu acho que traz pra esses meninos o resgate da sua identidade, quem sou eu, quem são meus antepassados e isso é fundamental nos dias de hoje, eles descubrem valores.

### Carem: Comunitarismo

Mas, o que eu trabalhava com esses meus alunos menores era justamente essa questão da disciplina, de fazer os movimentos na hora certa, e a coletividade de ser um todo, de fazer os movimentos juntos, então acho que foi isso, a coletividade e o ‘se colocar para fazer algo’, além da consciência de si, a consciência corporal [...].

### Gercino: Presentificação

A reforçar no mundo esse pensamento que eu já acreditava, em um modo de vida alternativa a esse que é proposto pra gente. Uma forma de vida mais criativa, mais ligada com os elementos da natureza, uma forma mais simples de viver. Isso que reforça isso, que dá pra gente uma sustentação.

### Ricardo: Incorporação/acolhimento; Comunitarismo.

A enxergar o ponto luminoso de cada um, enxergar aquilo que o sujeito tem de melhor. Mestre João ensina muito isso pra gente, a nossa casa é uma casa de excluídos, a maior parte das pessoas que estão na nossa casa não estaria em nenhum outro grupo de Capoeira. E quando elas estão na nossa casa, elas se aplicam nessa coisa de ser bom naquilo. Então você vê aí um sujeito que vive em condições não tão boas e que, lá dentro, ele se torna capaz de fazer algo muito importante pro coletivo inteiro. Isso o torna importante e ele se sentir importante é muito bom.

### Benjamim: Comunitarismo; Revolta/Justiça

Principalmente uma consciência política social inerente a nossa experiência de comunidade, que é uma relação onde não é o lucro que está em primeiro lugar, mas o bem estar da comunidade. Então, quando eu ensino, eu coloco todas essas questões, principalmente essa questão de que aquilo ali é uma arte marcial, mas para você lutar dentro de você, para que você tenha domínio de você mesmo. Porque a condição social em que a gente se encontra, nos joga contra nós mesmos, contra nossos camaradas, contra as pessoas mais velhas. Então eu espero que as pessoas saiam dali mais enriquecidas, com o entendimento de que a gente não pode fazer tudo sozinho.

### Ícaro: Ancestralidade

“Bom, como cidadãos, eu acho que primeiramente é o respeito que é uma das bases da Capoeira, que a gente sempre tem que respeitar os mais velhos. A saber ouvir também, não achar que a gente é dono da verdade.”

### Hiran: Presentificação; Ancestralidade

Eu acho que a paciência. Entender que tudo é devagar. A vida é devagar, né, a gente tem que aprender a ter paciência, e a Capoeira ensina isso pra gente o tempo todo, os ensinamentos que a gente tem na Capoeira são sempre devagar, ainda que rápidos... Entender ainda que rápido, é devagar. [...] Isso e a hierarquia, por que nós, que somos jovens hoje em dia, temos dificuldade com a hierarquia, né, olhar pro maior e de fato respeitar.

Flávia: Presentificação

“Eu acredito que a primeira coisa é a mudança interna, que é a partir da Capoeira Angola, e é essa mudança de dentro para fora que a pessoa através da dança e da Capoeira possa encontrar consigo mesma.”

Fábio: Ancestralidade; Presentificação

A identidade cultural, isso é o fundamental, uma vez que você adquire essa identidade cultural, o restante todo fica mais fácil, a partir do momento que você sabe quem é você no universo, naquele universo que você pertence, as coisas facilitam. Então quando eu estou ensinando Capoeira, eu vou muito mais além da Capoeira, a gente treina ritmos do terreiro, nunca vi roda de samba que não tivesse Capoeira, então assim, a gente treina coisas do terreiro na Capoeira, música, faz estudos de música, faz estudos de ritmo, justamente para fazer esse resgate, para a gente não ficar perdido. Capoeira Angola é ancestral, ela é primitiva, por causa disso, para aprender mesmo a Capoeira Angola, você tem que ir lá na senzala. Não tem como a gente aprender Capoeira Angola, você tem que ir à Senzala e resgatar as coisas que estão lá dentro.

Pretinho: Revolta/justiça

“Ser um cidadão de bem, de caráter e de opinião.”

Murcego: Comunitarismo; Incorporação/Acolhimento

Acho que é isso, cara, a coletividade. E ter o discernimento, bicho, de que nem todo mundo teve essa escola bacana, essa escola saudável, que te faz saber tolerar o outro, sacou? Saber essa coisa dos altos e baixos da vida e tal, “parará”. Não se exaltar tanto, não ter essa soberba nos momentos de alegria, saber que esse momento é passageiro, e também não se derrubar, não ficar tão por baixo quando estiver “na baixa”, sacou? É a coisa do equilíbrio, e principalmente, eu bato nesse pé velho, da coletividade. Isso aí pra mim é das coisas mais “foda” que tem, é a história dessa experiência coletiva.

Rosângela: Ancestralidade; Incorporação/Acolhimento

A Capoeira, Mestre Pastinha dizia que é tudo aquilo que a boca come [...]. O respeito que a Capoeira traz através da oralidade, da ancestralidade. [...]. A Capoeira é um instrumento muito importante pra educação de uma forma geral, para a construção social do sujeito. A criança quando começa a treinar Capoeira, ela vai ter um melhor rendimento na escola, ela vai ter um convívio melhor em sociedade, de diálogo, de respeito com as pessoas, porque os próprios fundamentos da Capoeira trazem isso na sua base.



Ronaldo: Ancestralidade; Revolta/justiça

Então o que eu espero é realmente levem a Capoeira para o cotidiano deles, na relação deles com o mundo, e que ele leve também o discurso do valor do povo negro, de valorização da pessoa negra, de abrir espaços pra gente, para a gente também ter esses anseios de ser um vencedor e conquistar um lugar digno na sociedade, acharem o lugar deles, né, sempre vitoriosos.

Luciano: Malandragem

“Adquirir habilidades não só no jogo de dentro, mas no jogo de fora também, no jogo da vida . Deslocamentos para pegar o salário e pagar o aluguel. Se manter vivo.”

Tales: Malandragem; Presentificação.

E isso é fundamental, porque aqui você tem que ser manso como uma pomba e sagaz como a serpente ao mesmo tempo. Então é uma brincadeira, porém uma brincadeira de onças, você nunca pode esquecer que está em um ambiente de luta, mas você está rindo, você está brincando, você está dançando, você vira uma criança. Mas um golpe fatal pode vir a qualquer momento e te deixar no chão. Então essa tensão que a Capoeira traz é uma postura, uma presença muito interessante.

Carmem: Incorporação/acolhimento; Comunitarismo

Mas eu acho que a questão, principalmente quando você vai lidar com crianças, é a relação pedagógica que existe ali, é você acolher, é você perceber, então o que eu espero é que eles consigam de alguma forma internalizar alguns valores como o comunitarismo. A serem pessoas boas, a se preocuparem com o outro, a se colocarem no lugar do outro e entender que o que está acontecendo com ele não é mais importante do que o bem-estar do grupo. São os valores de matriz africana mesmo, o comunitarismo, a solidariedade e tal.

Maurício: Incorporação/Acolhimento

Respeito pelo outro. Porque a Capoeira te faz enxergar suas dificuldades, seus limites, e você vê que o trabalho para superar isso é lento, é um trabalho diário, e quando você joga com alguém, você está lidando com as suas limitações e com as do outro.

Fernando: Comunitarismo

O trabalho em grupo. O que eu prezo é o trabalho em grupo, porque nem sempre todos vão continuar na Capoeira, mas que ela seja também contribuinte para que eles possam levar a vida deles, pelas escolhas que eles fizerem na vida deles. Então eu busco mais esse trabalho em grupo,

principalmente nesse mundo muito individualista, o jovem acaba entrando nesse processo comercial. Então, é nesse ponto, e também oferecer dentro do meu bairro, na minha comunidade, uma opção artística e cultural.

Priscila: Corpo Menino; Incorporação/Acolhimento.

“A disciplina. A disciplina com os horários, com o ritmo, com o movimento. E essa coisa do respeito também, né, para passar para as crianças muito isso. A simplicidade do aprendizado.”

Mateus: Revolta/Justiça

Realmente, uma participação dentro da política. Ele tem que se colocar, no que ele acha justo, no que ele não acha, só não pode ficar calado, não pode aceitar tudo, você tem que questionar, de alguma forma você tem que questionar.

Macaco: Presentificação

Eu espero que eles desenvolvam os valores que a Capoeira passa de respeito, respeito pela tradição, respeito pela cultura e pelo ser humano, eu acho que a Capoeira traz esse aprendizado e o que a gente espera é que aqueles que estão inseridos no processo absorvam essa emanção boa que a Capoeira traz.

A Capoeira Angola, ao propiciar aos sujeitos seus praticantes uma experiência corpórea africana, experiência essa que carrega consigo formas de ver e perceber a realidade, ou seja, uma visão de mundo africana, sugere e não prescreve aos seus cultores um cuidado com o corpo, uma postura de autocontrole, de paciência, de humildade e de coragem diante da vida e de seus desafios. Ao assim proceder, vão dando vida, presentificando o comportamento ancestral.

Nessa volta às fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de configurarem deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes. Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente, e não nos séculos dos mortos. Surgem na vida cotidiana e nos assuntos seculares, legados pela história e pelos ancestrais. [...]. (SEMOG; NASCIMENTO, 2006, p. 40).

O Angoleiro, quando se diz atento a todas as situações e disposto a agir de acordo com elas, usa das manhas e das mandingas dos antigos Mestres da

Capoeira, colocam em movimento, no presente, formas ancestrais de se relacionar com a realidade. Presentificam também a sua visão coletivista de sociedade, respeitosa com o mais velhos e com as diferenças. Atualizam uma cultura de acolhimento, de paz e de solidariedade. Segundo Mestre João:

Eu acho que Capoeira, uma das fases de libertação dela, um dos instrumentos de libertação dela é justamente essa, a vivência da Capoeira, o ritual da Capoeira, que nos leva a transcender os pensamentos, os valores, o próprio corpo e suas limitações, as emoções e as visões de mundo que nos são impingidas. Tudo isso no ritual da Capoeira é transcendido, é reciclado, e principalmente essa corporeidade praticada na roda da Capoeira, no treino da Capoeira, ela vai transmitir uma linha de ação para a personalidade do indivíduo que pratica. Então se percebe isso, no seu corpo, no seu jeito de lidar com as pessoas, no seu jeito de andar, no seu jeito de ser, no seu jeito de se comportar diante da sociedade, das instituições, das relações.

### 3.4.1 Heróis

**Gravura 20 - Tela 19 - Pintura em Nanquim - Mestre João**



**Fonte: Elaborada por Mestre João.**

A influência do cristianismo sobre as ideologias socialistas e sobre a Cultura Ocidental em geral, leva-nos a crer que o único modelo de herói possível é o mártir. Nesse sentido, o herói deve ser aquele lutador abnegado, que deixa de lado a oportunidade única de viver, para se dar ou dar a vida para a sua causa. Onde,

nesse contexto cultural, Jesus, os mártires cristãos e os mártires do movimento operário dão o testemunho e servem como modelo para a ação.

Entretanto, o universo cultural africano nos remete a uma rica mitologia politeísta e essa, por sua vez, nos remete a outros arquétipos. De acordo com Mestre João:

Bom, pode-se dizer que o herói, ou o mito do herói na nossa sociedade é importante para que a gente consiga ter espelhos. Então, eu encaro esses heróis como aquilo que é transmitido na nossa cultura, na cultura afro-brasileira, muito a partir dos arquétipos da Umbanda, do Candomblé, do Candomblé Banto, Candomblé de Ketu. Que são os orixás, os inquices, os voduns, o espírito dos ancestrais que já viveram aqui na Terra há muitos anos atrás e que hoje estão na terra de Aruanda. A terra dos ancestrais, para ajudar a comunidade. Então essas pessoas são espelhos para nós, de mansidão, de benevolência, e também ao mesmo tempo de bravura, de tenacidade, de perseverança, na conquista do amor, da verdade, da justiça. Para sustentar a comunidade, as chamadas minorias. Então a gente tem como heróis, por exemplo, se a gente vai à Igreja Católica, nosso herói passa a ser Jesus Cristo, e nosso ancestral também.

Se a gente vai ao centro de Umbanda passa a ser o Preto Velho, o Boiadeiro, o Erê, o Marinheiro, sagaz, tenaz, valente... O Malandro, o Zé Pelintra, os Tranca Ruas, que são Exus, né, são enquadrados na linha dos Exus, daqueles que lidam com coisas pesadas, e por isso ajudam a resolver demandas mais sérias, ligadas à sexualidade, à materialidade, ao dinheiro, à proteção contra brigas e intrigas. São os nossos heróis.

E fora isso, tem nossos heróis históricos, que a gente estuda na escola básica fundamental, começamos a estudar o herói dominador, os grandes bandeirantes, por exemplo, que saíram abrindo estradas e caminhos, construindo igrejas no Brasil. Todos eles e, na verdade, a gente fala pouco, pelo menos nas escolas, de Zumbi dos Palmares, que foi o último dos comandantes de Palmares, que sobreviveu quase 100 anos, gerando ali e mantendo a concepção de uma república negra. A Dandara, mulher dele. [...]

Então, o Besouro passa a ser um mito, passa a ser um herói pra nós. Um grande mandingueiro, que conseguia ir às suas grandes batalhas e se safar da perseguição policial. Lutava pela justiça, era um justiceiro a favor da comunidade negra e, nos relatos dos filmes que a gente tem, isso acaba se perdendo. Apenas alguns poucos livros retratam com mais evidência esse aspecto político da vida dele.

E a própria Rainha N'Zinga, que tem uma produção muito tímida, histórica e ficcional, sobre a própria Rainha N'Zinga, que é um símbolo de resistência lá em Angola. Mas a capacidade dela de negociar, em uma guerrilha que durou 40 anos, uma heroína que ia para o campo de batalhas até com 80 anos, fazia demonstrações bélicas com 80 anos de luta corporal, machadinha no alvo e arco e flecha. Então é muito forte, o próprio nome Quilombo veio da saga da Rainha N'Zinga.

Como afirma Mestre João, a história oficial brasileira tratou de desconhecer, encobrir tanto os heróis míticos como os heróis históricos do povo negro, além de criminalizá-los em vida e de difamá-los, como foi feito, por exemplo, com a Rainha N'zinga, cujos historiadores trataram de alcunhá-la de heroína canibal (FONSECA,

2015). A criminalização da Capoeira, do Candomblé e da Umbanda ou a sua desmoralização por via do preconceito e dos estereótipos, bem como a folclorização das várias outras manifestações culturais afro, como os incontáveis “Reinados” de Congo, Moçambique e outros, que foram sendo descartados como formas de resistência e tratados como crime ou folclore.

Assim, à medida que se adentra na Capoeira Angola, os iniciantes vão tendo contato com outra história do Brasil. Não a história como narrada pelo branco colonizador, mas a história contada pelos africanos, história essa que difere em forma - uma vez que não se dá por meio de uma narrativa uniforme, linear, mas se expressa por meio de danças, cânticos e ritmos, de forma prioritariamente oral e poética. Difere também em conteúdo – pois narra a parte encoberta da história, a história sob a perspectiva dos dominados.

#### 4 A CAPOEIRA ANGOLA COMO POLÍTICA CULTURAL AFROBRASILEIRA

Gravura 21 - Tela 14 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

Um das características mais marcantes do movimento de resistência dos afro-brasileiros é a sua relação umbilical com as atividades ou práticas culturais típicas do grupo. De tal modo que, por vezes, a própria atividade cultural pode ser uma forma de resistência política, como nos parece ser a Capoeira Angola ou, em outras situações, as manifestações reconhecidamente políticas no contexto da modernidade capitalista, como greves, passeatas e protestos, dentre outras congêneres, se articulam por meio das práticas culturais.

Influenciadas pelas ideologias políticas provenientes do campo socialista, grande parte das lideranças negras brasileiras nas décadas de setenta e oitenta do século XX iniciaram um processo interno de críticas às formas de organização que os afrodescendentes praticaram no Brasil, após a abolição até aquele momento. O cerne dessa crítica seria o fato de que tais associações haviam transformado as atividades culturais que desenvolviam num fim em si mesmo, isto é, não as conduziam a um fim propriamente político.

Ao apresentarmos abaixo as análises sobre a resistência dos afro-brasileiros realizadas pela intelectual e militante do Movimento Negro brasileiro, Gonzalez e Hasenbalg (1982), e a interpretação que o pesquisador negro estadunidense Michael Hanchard faz sobre o mesmo, pretendemos demarcar uma diferença essencial entre uma política cultural, orientada por uma ideologia marxista, e outra, a Capoeira Angola, fundamentada sobre valores culturais.

Gonzalez e Hasenbalg (1982) classificam as chamadas *entidades* do movimento negro que se desenvolveram no Brasil após o período que se seguiu à abolição em dois tipos:

Dependendo do tipo de atividade desenvolvida, podemos considerá-las como entidades negras recreativas, com perspectivas e anseios ideológicos elitistas, e culturais de massa (afoxés, cordões, maracatus, ranchos e, posteriormente, blocos e escolas de samba) (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 22).

Esses dois tipos de entidade teriam adotado, respectivamente, segundo a autora, os caminhos do assimilacionismo e a prática cultural. O objetivo da autora, importante liderança do movimento negro brasileiro, era o de demarcar um campo de diferença entre o que se convencionou à época de se chamar de culturalismo, e as ações propriamente políticas.

As tais práticas culturais eram uma característica tanto das associações recreativas dos negros, quanto das especificamente culturais. A diferença, segundo os autores, seria que, no decurso da história, essas últimas, em alguns momentos, teriam adotado “uma prática cultural mais politizada” (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 23). Como exemplo, citam a reestruturação do Clube Negro de Cultura Social em São Paulo, durante o Estado Novo, levada a cabo pelo órgão da imprensa negra, o Clarim da Alvorada, e pela Frente Negra Socialista. Bem como enfatiza a ação do Teatro Experimental do Negro, no Rio de Janeiro:

O período que se estendeu de 1945 a 1948 caracterizou-se, portanto, pela intensificação das agitações intelectuais e políticas dessas entidades que, agora, tratavam da redefinição e da implantação definitiva das reivindicações da comunidade negra. O Teatro Experimental do Negro (TEN), no Rio de Janeiro, foi a mais alta expressão desse tipo de entidade. Sua posição crítica em face ao racismo e suas ações práticas, seu trabalho concreto de alfabetização, informação, formação de atores e criação de peças que apontam para a questão racial, significou um grande avanço no processo de organização da comunidade (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 24).

Ao lado do TEN, os autores destacam a forte influência da poesia revolucionária de Solano Trindade, cuja arte consistia na “afirmação da identidade cultural e denúncia da exploração dos oprimidos” (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 25). Conforme abaixo:

Além da contribuição das entidades culturais, vale ressaltar que as entidades negras de massa, apesar de todas as tentativas de manipulação por parte do Estado Novo, continuaram seu projeto de resistência cultural. E se nos remetemos às escolas de samba, por exemplo, constatamos que sua produção não deixava de expressar a resposta crítica da comunidade negra em face aos dominadores (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 27).

Entretanto,

O golpe de 64 implicaria na desarticulação das elites intelectuais negras, de um lado, e no processo de integração das entidades de massa numa perspectiva capitalista, de outro. As escolas de samba, por exemplo, cada vez mais, vão se transformando em empresas da indústria turística. Os antigos Mestres de um artesanato negro, que antes dirigiam as atividades nos barracões das escolas, foram sendo substituídos por artistas plásticos, cenógrafos, figurinistas etc. e tal. O cargo de presidente de ala transformou-se numa profissão lucrativa com a venda de fantasias. Os sambas foram simplificados em sua estrutura, objetivando não só o fato de serem facilmente aprendidos, como o de poderem ser gravados num mesmo disco. Os ‘nego veio’ da Comissão de Frente foram substituídos por mulatas reboativas e tesudas. Os desfiles transformaram-se em espetáculos tipo teatro de revista, sob a direção do carnavalesco (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 28).

De acordo com os autores, as lutas pelos direitos civis nos EUA e as guerras de libertação dos povos negro-africanos de língua portuguesa, aguçaram a curiosidade de jovens negros que, a partir do anos 70 do século passado, retomaram as atividades de resistência:

E é no início dos anos setenta que vamos ter a retomada do teatro negro pela turma do Centro de Cultura e Arte Negra (CECAN), em São Paulo, o alerta geral do Grupo Palmares, do Rio Grande do Sul, para o deslocamento das comemorações do Treze de Maio para o vinte de novembro, etc. No Rio de Janeiro, enquanto isso, ocorria um fenômeno novo, efetuado pela massa de negros anônimos. Era a comunidade negra jovem, dando a sua resposta aos mecanismos de exclusão que o sistema lhe impunha. Estamos falando do movimento ‘soul’, depois batizado de Black Rio (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 31).

Assim, mesmo com toda a crítica que a intelectualidade fazia à época “crioulo tem mais é que dançar samba” (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p.32- 33),



afirmam que “o soul foi um dos berços do movimento negro do Rio”. Também relatam que,

O Centro de Cultura de Estudos Afro-Asiáticos, a Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB, de Salvador), com a colaboração do museu de Arte Moderna, realizaram as Semanas Afro-brasileiras, no período que se estendeu de 30 de maio a 23 de junho, com exposição de arte Afro-brasileira, experiências de danças rituais Nagô, de música sacra, popular e erudita afro-brasileira. Tudo isso acompanhado de seminários e palestras [...]. (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 33).

Os autores destacam ainda que o Centro de Cultura de Estudos Afro-Asiáticos se transformou em SIMBA, Sociedade de Intercâmbio Brasil-África. Por divergências metodológicas esse grupo se dividiu, sendo que parte dos membros que defendiam uma ação mais voltada pra Zona Sul, formaram o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras, o IPCN. Tal grupo, segundo a autora, acabou por desenvolver, não uma política, mas um trabalho principalmente culturalista, isto é, acabou promovendo shows, peças de teatro, etc.. Mesmo assim, desse grupo ainda nasceu outro: O Centro de estudos Brasil-África, em São Gonçalo, na cidade do Rio de Janeiro, sendo que,

Ainda em 1975 (novembro), a questão negra passava a ser formalmente discutida na universidade: o Grupo de Trabalho André Rebouças realizava sua primeira Semana de estudos sobre O Negro na Formação Social Brasileira, na Universidade Federal Fluminense, reunindo professores e pesquisadores nas mais diferentes áreas, especialistas na questão negra. A 8 de dezembro desse mesmo ano, um grupo de compositores, sambistas, pessoas ligadas ao samba e sob a liderança de Antônio Candeia Filho, fundavam o Grêmio Recreativo de Arte Negra e escola de samba Quilombo (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 38).

Além disso, chama a atenção para o fato de que, em 1976, a própria Lélia Gonzalez iniciara o primeiro Curso de Cultura Negra no Brasil, na Escola de Artes Visuais (no Parque Lages).

Além do curso teórico (que em seguida se articulou em outros dois: um, de danças Afro-brasileiras e, outro, de Capoeira), que visava analisar as instituições e os valores culturais negros, assim como sua presença na formação cultural brasileira, o espaço da escola também foi aberto para a expressão viva de artistas e intelectuais negros (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 40).

Nessa síntese que os autores faz do movimento negro brasileiro, fica patente a dificuldade do mesmo em lograr uma separação consistente entre o campo cultural e o campo propriamente político. Observamos ainda que, além de as grandes manifestações dos negros estarem vinculadas a motivações artísticas e culturais, nos momentos em que houve ascensão ou retomada do movimento político, as vias que permitem a sua liberação foram abertas pelos próprios movimentos culturais.

Essa tendência culturalista, quando desacompanhada de ações por assim dizer, políticas, tais como palestras e seminários para conscientização, elaboração de reivindicações e manifestações do tipo passeatas, atos públicos, greves e afins teriam função apenas recreativas. Tal perspectiva, na concepção dos autores, teria travado o avanço do movimento negro brasileiro. Por seu turno, as práticas culturais das entidades negras de massa “têm sido de grande importância na medida em que, ao transarem o cultural, possibilitam ao mesmo tempo o exercício de uma prática política, preparadora do advento dos movimentos negros de caráter ideológico” (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p. 22).

Já o cientista político afro-americano Hanchard (2001), no clássico *Orfeu e Poder: Movimento Negro no Rio e São Paulo*, publicado originalmente em 1994, discute as dificuldades da organização do negro brasileiro em termos raciais<sup>13</sup>. Baseado em entrevistas que realizou, entre 1988 e 1989, com os principais ativistas do movimento negro no Rio de Janeiro e em São Paulo – nele, o autor se refere às associações culturais que se desenvolveram no Brasil depois do fechamento em 1937 da Frente Negra Brasileira (FNB) por Getúlio Vargas, tais como o Teatro Experimental Negro (TEN), a Sociedade de Intercâmbio Brasil-África (SINBA), o Instituto de Pesquisa das Culturas Negras (IPCN) e o próprio Movimento Negro Unificado (MNU). Tece um comentário extremamente rápido sobre a Umbanda, o Samba e sobre o movimento Black Soul, o qual, segundo o autor, embora tenha sido muito importante no desenvolvimento da consciência da negritude no Brasil, não conseguiu sair do salão, isto é, nunca alcançou esfera política<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Hanchard (2001) assim como Guimarães (1999), utilizam o conceito de raça referindo-se ao uso comum das diferenças fenotípicas como símbolos de distinção social. Assim, embora as raças não existam em termos biológicos, elas existem como construção social, estabelecendo inclusive as formas de relação raciais que se apresentam como relações hierárquicas, de poder, portanto políticas.

<sup>14</sup> No entanto, quando se observa a trajetória do próprio Mestre João na década de 1980, vê-se que ele transitou entre o Samba, os Reinados, o Soul, a Umbanda, o Candomblé, a Umbanda, ao Movimento Estudantil, Sindical e ainda militou no Partido dos Trabalhadores.

O autor argumenta que o processo de construção de determinada hegemonia racial branca foi-se materializando no decorrer de nossa história como a impossibilidade de identificação racial para os afro-brasileiros, o que dificultaria a mobilização de massas. Baseando-se em Gramsci, Hanchard (2001) esclarece que a classe ou, como no caso em questão, a raça que mantém a hegemonia é aquela que, além de deter os mecanismos de coerção social porque detém o poder político, também dirige intelectualmente, uma vez que controla a produção ideológica e cultural. Assim, a forma de hegemonia racial desenvolvida no Brasil valoriza a mestiçagem e o branqueamento, bem como promove a discriminação racial ao mesmo tempo em que nega sua existência. Mantém a desigualdade entre brancos e negros, assim como promove a falsa ideia de uma democracia racial. Negando-se a existência das raças e, por conseguinte, do próprio racismo, debilita-se a capacidade de se mobilizar os sujeitos em bases raciais, uma vez que promove a dificuldade de se reconhecer, no dia a dia, padrões de violência e exclusão como sendo racialmente específicos.

Então, a questão que se coloca para grupos subalternos é a de como forjar uma contra-hegemonia? Para tanto, torna-se crucial o embate que se trava no campo da produção étnico-racial e ideológica, pois somente aí se pode desfazer a ilusão de consenso produzida pelo grupo hegemônico. Gramsciano, o estudioso reconhece a importância das políticas culturais como força contra-hegemônica, ou seja, defende que as práticas culturais cumpram a função de aglutinar, conscientizar, formular reivindicações e, por fim, organizar politicamente, integrando os processos ideológicos culturais e materiais.

Entretanto, analisando criticamente o movimento de resistência dos afro-brasileiros, Hanchard (2001) observa que entre as lideranças negras, principalmente das décadas de 1970 e 1980, preponderaram práticas as quais denomina de culturalistas. Do mesmo modo que Gonzalez e Hasenbalg (1982), Hanchard (2001) entende por culturalismo, as práticas culturais que limitariam as suas ações ao campo da cultura, considerando esta como um fim em si mesmo, negligenciando dessa forma as práticas especificamente políticas como boicotes, piquetes, desobediência civil e a luta armada, que, inclusive, não possuíram a sua versão brasileira.

Baseando-se nos dados apresentados em sua análise sobre os movimentos sociais afro-brasileiros do Rio de Janeiro e de São Paulo, após 1945, o autor afirma

“que o problema fundamental do movimento tem sido esse olhar para trás, para uma África unitária e monolítica como base da identidade, ideologia e ações coletivas.” (HANCHARD, 2001, p. 193). Para o autor, esse olhar para essa África idílica, essa busca pela preservação de uma essência africana original, de tentar apresentar “os quilombos brasileiros, ou as comunidades dos bantos ou iorubás da África ocidental como formas de organização social intrinsecamente superiores à escravidão ou ao capitalismo brasileiro” (HANCHARD, 2001, p. 193) refletiria o que o autor denomina de abordagem do “eu também” e, justamente porque parte de uma idealização da África e dos quilombolas brasileiros, desconhecendo suas formações sociais reais e pluridimensionais, inibia a formação de uma consciência crítica.

De acordo com o autor,

O resultado final é uma preocupação não com a história, mas com partes da história que possam servir de apetrechos cosméticos para melhorar a auto-imagem – heróis, batalhas vencidas, lebres humanas que vez por outra levam a melhor sobre as raposas, e assim por diante. A rebeldia e a vontade infatigável são apresentadas não como componentes da luta social, mas como expressões de um individualismo briguento e do pensamento aventureiro – em síntese, do voluntarismo (HANCHARD, 2001, p. 195).

Dessa forma, uma nova concepção política implicaria não apenas novas formas de organização e de coordenação, mas também um reconhecimento mais amplo das forças globais que atuam na política contemporânea. Com efeito, respostas pertinentes e relevantes para as questões referentes à estratégia de mobilização dos afro-brasileiros, na atualidade, não serão encontradas na experiência dos quilombos e nem nas tribos africanas. Segundo o autor, “*nem a escravidão nem a resistência a ela, nem a organização sociopolítica e religiosa da África, antes e durante a primeira leva do imperialismo ocidental, três séculos atrás, fornecerão soluções fáceis de enxertar nos males societários do Brasil na década de 1990.*” (HANCHARD, 2001, p. 196).

E conclui,

O presente em curso, e não um passado folclórico, precisa ser historiado, caso os intelectuais críticos negros e brancos pretendam revelar as disjunções raciais permanentes da sociedade brasileira. Para que o movimento evite o destino de Orfeu<sup>15</sup>, é preciso haver uma atividade crítica

<sup>15</sup> O autor refere-se à mitologia grega, fazendo alusão ao fato de que o movimento negro no Brasil, ao olhar para trás, tal como fez Orfeu ao querer Eurídice de volta por inteiro, acaba por perdê-la para sempre. O movimento negro ao querer recuperar por inteiro a memória acaba perdendo a história.

maior dentro dele, não apenas para acabar com os relatos auto-enaltecedores ou humilhantes de um passado afro-brasileiro, mas também, o que é mais importante, para historiar e, portanto, desfolclorizar o presente afro-brasileiro. Essa é a única maneira de o movimento livrar-se de seu culturalismo (HANCHARD, 2001, p. 196).

O que observamos é que, as chamadas práticas culturais politizadoras defendidas por Gonzalez e Hasenbalg (1982) não são as mesmas práticas exigidas por uma política cultural, advogada por Hanchard (2001). Uma política cultural sob a sua perspectiva colocaria as artes em geral em função da causa ideológica defendida pelo partido. Dessa forma, não faria sentido, através de tal política, comunicar um conjunto de valores africanos pré-modernos ou mesmo arcaicos através de uma estética afro-brasileira. Uma vez que a *démarche* da história aponta para o progresso, a arte revolucionária assim também deve proceder.

Do nosso ponto de vista, Gonzalez e Hasenbalg (1982), ao contrário de Hanchard (2001), estavam imersos numa cultura ou num Campo de Mandinga muito estranho a mentes tão ocidentalizadas quanto a do pesquisador estadunidense. A cultura afro-brasileira, da qual se extrai também uma cultura política, resiste à separação da esfera política das demais esferas da vida social. Como indicou o Mestre Boca, no evento Campo de Mandinga, não é próprio da cultura africana separar o sagrado do profano, o intelecto da emoção, a espiritualidade do pensamento, o lazer do trabalho, a arte da política. Ela pensa com emoção, com espiritualidade e faz política ao mesmo tempo em que se faz arte ou se diverte.

Assim, por mais esforço que Gonzalez e Hasenbalg (1982) - intelectuais marxistas e militantes negros brasileiros - e o próprio movimento negro fizessem naquele momento histórico para ampliar as formas de manifestações “propriamente políticas”, a cultura se impunha. Vale lembrar as palavras de Mestre João em nossa atividade Campo de Mandinga. A cultura, afirmou o Mestre, quebra os protocolos. Quando ela se manifesta ela ultrapassa os limites do combinado e conduz as coisas por seus próprios caminhos. Assim também ocorre com as teorias. Como a sua assimilação depende dos outros elementos culturais de que dispomos, esses elementos cuidam de “adequá-la” ao conjunto, indicando caminhos novos e surpreendentes, por vezes.

Hanchard (2001) como exposto acima, não realizou a sua pesquisa averiguando as relações entre práticas culturais específicas e a política, como ora fazemos. Ele observa o movimento negro brasileiro sob a ótica do marxismo

gramsciano que ele apreendeu a partir de sua própria experiência cultural estadunidense. Olhar esse que, embora se refira às injustiças praticadas na esfera econômica e racial, apresenta soluções para esses dilemas dentro da lógica do próprio colonizador. Afinal, de uma perspectiva africana ou Afro-brasileira (uma vez que há uma continuidade entre elas, como aqui advogamos) o marxismo também é uma ideologia ocidental, portanto, também provém do dominador.

Pelo que foi indicado na obra, Lélia Gonzalez em seu primeiro Curso de Cultura Negra no Brasil, em 1976, em um segundo momento de seu curso teórico, articulou outros dois, um de Capoeira e outro de danças Afro-brasileiras a fim de pesquisar a presença das instituições e valores culturais negros na formação cultural brasileira. Infelizmente não encontramos nenhuma publicação da autora divulgando possíveis resultados das análises indicadas, resultados esses que, com certeza, seriam de grande valia ao presente trabalho.

Mesmo porque cremos que, um avanço do olhar da pesquisadora sobre a Capoeira (o texto não deixa claro se era Regional ou Angola que ela investigava à época) possivelmente a levaria a rever a sua classificação sobre as entidades negras pós-abolição no Brasil. Primeiro, porque esse recorte histórico rompe com um processo de resistência que já vinha ocorrendo desde a África. Assim, embora as escolas de samba sejam um fenômeno datado historicamente, o samba e as outras manifestações citadas como os afoxés, os maracatus e a própria Capoeira, vêm de antanho. Segundo, porque, quando se consideram as entidades que a Gonzalez e Hasenbalg (1982) denominam como sendo de cultura de massa, aquelas que realizam as chamadas práticas culturais, todas em um só conceito, aglutinam-se numa mesma categoria expressões muito distintas. O próprio adjetivo “massa” parece inapropriado para designar a prática da Capoeira, principalmente a Angola que, diferentemente da Regional, manteve o seu estilo mais fundamentado em uma ritualística e a uma expressividade mais próxima à sua matriz africana. Escapa aos limites deste estudo a proposição de uma classificação geral, uma vez que esse esforço exigiria comparação entre as várias existentes. Porém, penso que poderíamos adotar para a Capoeira e outras manifestações afins, seguindo a classificação da teoria estética e a guisa de sugestão, o conceito de “entidades de artes rituais”.

Essas entidades de artes rituais guardam em suas práticas culturais fundamentos estéticos e éticos afro-brasileiros. Sendo uma sensibilidade estética,

ela é ao mesmo tempo uma forma de ver e perceber, bem como de expressar a realidade através da arte. Assim, mesmo que elas venham a se recusar a discutir, ou mesmo a participar de manifestações de caráter especificamente político, elas são importantes porque propiciam aos seus cultores, através de vivências estéticas variadas, um *ethos* afro-brasileiro. Ou seja, elas comunicam um sentido cultural capaz de orientar a conduta de seus praticantes. Assim, operando no plano ético, informam o nível político e acabam por realizar o que aqui entendemos como uma política cultural fundamentada em uma cultura.

#### 4.1 A política cultural da Capoeira Angola

Gravura 22 - Tela 13 - Pintura em Nanquim - Mestre João



Fonte: Elaborada por Mestre João.

De acordo com o Mestre João:

A característica da política que se faz vem muito do seu meio. Ou seja, o sindicalista vai fazer a política sindical, porque aquele é o objeto do estar dele no mundo, da sua vida material, do acesso aos bens de consumo e bens simbólicos também. A militância partidária, para aqueles que militam quase que profissionalmente na construção e na atuação nos partidos, e que também vai ditar a visão de mundo do partido e por aí afora. A política

manifestada também nos trabalhos sociais, no movimento negro, no movimento de associações comunitárias, no movimento de trabalhadores do campo, das cidades, de periferia. Então qual seria o terreno de atuação política do capoeirista? O que ele move primeiro na sua militância, na sua vida do cotidiano? Não seria a própria Capoeira? Ser o guardião dela, transmitir, cuidar dela, da sua proteção e todas suas implicações.

Assim, conforme o Mestre, o objetivo precípua da política cultural praticada pela Capoeira Angola:

É resgatar a visão de mundo que a cultura perpassa com todos seus valores. Cada manifestação cultural vem de determinada etnia, de determinados povos, que se impregnam através dos rituais e seus valores, desde seus valores filosóficos e existenciais até valores materiais e modos de produção, as inter-relações. E aí, a militância através da Capoeira Angola é de resgatar essa visão de mundo, se tornando Angoleiro, aquele que pratica as coisas de Angola. Aquele que vivencia e defende a visão de mundo africana, onde os valores são os de cooperação, respeito aos mais velhos, solidariedade, etc. Cultivam dos aspectos espirituais do ser humano em primeiro plano, dos aspectos energéticos, a sua relação com a natureza. Então, tudo isso são pontos das visões de mundo que se quer fazer e perpetuar, existir. Mesmo diante ou dentro do projeto capitalista, ou da visão de mundo europeia ocidentalizada.

Para ele, resgatar valores antigos, tradicionais, ancestrais, que vieram de Angola, são importantes nos dias de hoje para:

A demarcação de fronteiras. No mundo globalizado se demarcam as fronteiras e, assim, as ideologias vão se instrumentalizar de vários arcabouços para se manter e defender sua existência nos seguimentos que acompanham a sociedade. Eu acho que nisso aí reside a importância. Diante do mundo globalizado, que nos escraviza com seus valores, com seu modo desenfreado de se impor a vida e influenciar na nossa vida no cotidiano conosco mesmo, com o outro e com as coisas.

Então eu acho que existem mais opções, diferentes dessas globalizadas tão massacrantes. E é interessante também, para o resgate da própria humanidade, principalmente em relação ao afeto. O lugar do afeto, o que nos traz o sentimento de pertencimento e fortalece nossos laços de união, de relação, de amor. E isso é muito importante: existir como tribo, como comunidades locais e globais. Sentir a vida nesse corpo que está aí, como nosso arcabouço maior, com toda a sua intensidade, emoções, pensamentos e lições. E estando ligado a coisas, a fazeres que movimentam esse corpo também, que resgatam o gestual do índio dentro de nós. O índio morreu, mas dentro de nós ele não deixou de existir.

Então, dentro de qualquer pessoa, se pegar o ponto específico e científico de que o homem nasce a partir da África, então, todos nós temos uma ancestralidade africana. E procurar o gestual do mais antigo é muito importante. O agachar, o deitar no chão. Ter intimidade com o chão, agachar e levantar, deitar-se com tranquilidade e com facilidade. Continuar fazendo essas simples coisas como o culto à natureza:

*Pau rolou caiu, lá na mata ninguém viu  
Pau rolou caiu, lá na mata ninguém viu  
Pau rolou caiu, rolou ate cair no chão*



Então, a estrutura básica da política cultural, seria essa, a militância cultural através da defesa da visão de mundo africana.

Dessa forma, a Capoeira Angola apresenta uma forma de conceber o corpo do guerreiro, de acordo com o Mestre João:

Estrutura-se uma visão de mundo no gestual que esse corpo passa a expressar, um gestual mais equilibrado talvez, onde se equilibra bem os aspectos de força, flexibilidade e resistência. Talvez seja um resgate interessante pra humanidade, só possível através das danças, principalmente das danças étnicas.

Porque a visão de mundo capitalista nos impregna com a competitividade exacerbada, o emprego da força como meio de se sobressair ao outro, com os aspectos também de rapidez e hiperexcitação. Então, tudo isso em movimento compõe o corpo.

Agora tem um corpo ancestral que talvez não se enquadre nesses padrões. E que, para existir, ele precisa - dentro desse contexto que nos torna animais urbanos, com corpos urbanos - desses movimentos dos rituais antigos, que nos trazem aquele gestual dos nossos índios e negros tribais. Um corpo tribal, talvez seja o corpo guerreiro necessário para esse momento de massificação do corpo no processo de globalização.

Como deixou claro o Mestre João, a Capoeira Angola é uma política cultural, porém, não como as originárias das ideologias políticas de esquerda ou de direita, típicas do mundo ocidental, mas uma ação política de militantes da causa Afro-brasileira. Assim como as demais ações políticas, ela apresenta seus objetivos e estabelece as suas estratégias, isso é, articula meios necessários para atingir os fins propostos. Desse modo, a partir das entrevistas que realizamos, chegamos aos seguintes indicadores:

#### 4.1.1 Finalidades

##### a) Demarcar territórios – presentificar Quilombos

Como vimos, a Capoeira Angola como arte afro-brasileira, tem como função Abrir os Caminhos para que os seus praticantes se iniciem neste universo simbólico. Assim, por meio do processo de iniciação, conduz aos praticantes a presentificação dessa cosmovisão ancestral, como afirmou Mestre João, “se tornando Angoleiro, aquele que pratica as coisas de Angola”. Essa presentificação, como finalidade precípua da prática constante da Capoeira, repercute também na própria forma organizativa do grupo, no caso da Acesa, sendo ela mesma uma presentificação da

organização quilombola e, portanto, uma forma peculiar de demarcar territórios.

Desse modo, não é sem motivo que o Mestre João enfatiza que essas práticas corporais, gestuais, essa concepção de mundo Afro-brasileira impregnada por esses movimentos ancestrais, são importantes para “demarcar fronteiras”. Trata-se, então, de criar aqui, agora, dentro da sociedade global capitalista, “territórios de preservação da regra simbólica” (SODRÉ, 2005, p. p125) onde se possam cultivar as coisas de Angola.

O terreiro veicula e recria através de suas atividades, não somente uma língua particular, como uma conformação hierárquica, uma morfologia social e individual baseada em uma maior ou menor absorção inicial de princípios e conhecimentos, concepções filosóficas e estéticas, formas alimentares, música, dança, uma língua ritual [...] (ELBEIN, apud SANTOS, 1976, p. 12).<sup>16</sup>

O terreiro, de acordo com Sodré (2005), “contorna o sentido ocidental de fenômeno político. O limite que ele traz   o do ritual [...]” (Sodré, 2005:125). Entretanto, outra denominação que os negros brasileiros deram aos seus terreiros foi a de quilombo<sup>17</sup>.

Quilombo passou a ser sin nimo de povo negro, sin nimo de comportamento negro e esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude é associação, tudo seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra. (NASCIMENTO, 1994, p.156).

Esses pedaços da África no Brasil, que se devolveram e sobreviveram por todo o território brasileiro ao longo do período escravocrata, no decorrer dos séculos XIX e XX, período no qual, mesmo j   em estado civil de liberdade, o negro continuou subjugado social e economicamente, os quilombos viriam alimentar os seus anseios de liberdade:

N  o chega a ser exagero afirmar que entre 1888 e 1970, com raras exceções, o negro n  o pode expressar-se por sua voz na luta pelo reconhecimento de sua participação social. As exceções eram articuladas através das associações culturais e sociais e da imprensa negra nas

<sup>16</sup> Juana Elbein dos Santos, na introdução da obra intitulada *Contos crioulos da Bahia*, relatados por Deoscoredes Maximiliano dos Santos (1976).

<sup>17</sup> Inspirado nos quilombos, temos o “Quilombismo”, um movimento liderado, dentre outros, por Abdias do Nascimento, também fundador do Teatro Experimental Negro que, tal como os antigos quilombos, n  o se limita apenas a resistir, ou seja, também elabora uma proposta de organização da sociedade brasileira global.

décadas de 20, 30, 40 e 50. Na década dos trinta, havia a Frente Negra Brasileira. O Teatro Experimental do Negro surgiu na dos quarenta e organizou os Congressos e Conferências do Negro Brasileiro (Rio de Janeiro e São Paulo, 1948-50), o Comitê Democrático Afro-brasileiro (1944-45), o Jornal Quilombo, o Museu de Arte Negra e outras iniciativas. [...] Em todos esses momentos da luta Afro-brasileira, o quilombo se impunha como referência básica e obrigatória, como exemplificado no título de tantos jornais revistas. O órgão do Teatro Experimental Negro, por exemplo, chama-se Quilombo. NASCIMENTO, 1994, p.156).

Independentemente desse aspecto quase que normativo, que leva o movimento negro a denominar todas as associações negras como quilombos, dentre as várias modalidades de terreiros negros existentes e passíveis de existir, em nosso caso específico, as semelhanças que existem entre a organização quilombola e a Acesa indicam também uma presentificação daquele modelo. A começar pela própria forma da luta, vejamos o que nos diz Sodré (2005):

De fato, no jogo da Capoeira, acha-se presente uma das singularidades da tática de combate dos negros de Palmares, a que se deu o nome de *guerra-do-mato* e que desartorava as expedições repressivas – tática em que os negros raramente aceitavam combate, mantendo muitos encontros rápidos e desconcertantes seguidos de fuga para o mato (Freitas, 1978, p.85) ou para a “Capoeira”. Faziam ali algo semelhante à Rainha da Matamba na guerra congoleza contra a invasão portuguesa [...]. (SODRÉ, 2005, p.161)

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, o Mestre João informa que:

Domingo Jorge Velho, foi o cara que levou os canhões para Palmares para destruir a grande cerca palhiçada construída por Zumbi. Então, Zumbi muda a estratégia que Ganga Zumba vinha levando. Ganga Zumba, quando a coroa portuguesa vinha, os brancos vinham, ele negava-se à luta, queimava as matas, as plantações de acesso a Palmares, tirava o povo dele e levava para outras partes. E deixava praticamente os caras meio perdidos no mato sem cachorro, sem alimento, sem nada. E aí, de repente, quando eles estavam distraídos, jogavam coisas neles, doenças, pestes. Pegavam sempre com cilada e essa era uma estratégia muito forte da Rainha N'Zinga.

De acordo com Bastide (1971), Palmares:

Não foi uma criação original e de alguma forma racional dos negros fugitivos, findando-se uma constituição republicana ou uma monarquia eletiva, estabelecendo leis e instituindo magistraturas inéditas, mas um fenômeno de “regressão tribal”, um esforço dos africanos para reconstituir as antigas organizações bantas, contra a desagregação de seus costumes em contato com os brancos. [...] Todavia, toda reação, pelo simples fato de ser uma reação, não pode chegar a ser uma reconstituição fiel do passado; é sempre atingido pelo objeto ou coisa contra a qual se luta, principalmente quando já houve contato com uma cultura estrangeira dominante. Se se acrescenta a influência do meio exterior, diferente do habitat primitivo, e

ainda impregnado de valores indígenas, compreender-se-á que Palmares devia integrar em si elementos externos, apresentar um certo sincretismo. Por exemplo, a agricultura lembra bem a África, mas os produtos cultivados são o milho e a cana-de-açúcar. Os nomes dos lugares são na maioria termos bantos, como se houvesse uma vontade de africanizar o país, de transformar a geografia, mas, mesmo assim, certas palavras indígenas subsistem para designar acidentes geográficos. (BASTIDE, 1971, p. 129-130).

Como pode ser observado acima, Bastide (1971), nas trilhas de Nina Rodrigues, reconhece que Palmares, em seu modelo social em geral, reproduziu no Brasil as formas tribais africanas, a isso chamam de “Regressão Tribal”. Entretanto, tal conceito, ao nosso entender, é inadequado, uma vez que parte de um pressuposto evolucionista, comum tanto à sociologia crítica (Bastide) quanto à positivista (Nina Rodrigues), que prescreve a todos os povos um destino único. Desse modo, como os negros não organizaram em Palmares uma República moderna, como prescrito pelo modelo evolucionista, os autores concordam que houve uma regressão. Ao nosso entender, o que os habitantes de Palmares fizeram não foi regredir, mas trazer ao seu presente as formas de existência da África.

Assim, dadas as semelhanças entre o Jogo da Capoeira e as formas de luta em Palmares e mesmo na África e, como afirmou o Mestre João, a Capoeira Angola prepara o corpo do guerreiro através de movimentos, gestos e poses praticados nos ritos tribais, para que, através da repetição exaustiva o capoeirista presentificasse uma cosmovisão e uma postura ancestral africana, era de se esperar que essa cosmovisão também repercutisse na forma pela qual a Acesa se organiza. Perguntado se Acesa se constituía enquanto um quilombo, Mestre João respondeu:

Eu creio que sim. Eu creio que essas formas de agrupamentos que sejam o bando, Mestre Lua até chama de bando que é o grupo dele. E antigamente, a Capoeira adotou essa denominação de academia de Capoeira, de Mestre e tal, depois grupo de Capoeira tal ou grupo de Capoeira de Mestre tal, hoje já vai pra bando. E a gente se registra enquanto associações culturais, né, eu acho que está bom demais. Enquanto o quilombo puder estar ressurgindo na forma de agrupamento de negros, quilombo pressupõe muito, é coisa primeiramente na minha visão de mundo de coletivo, né, do que se faz junto, o que resiste junto, o agrupamento, a coletividade como forma de resistência, esse princípio. E depois acho que na história dos quilombos fica clara uma linha política ou de produção cultural, ou de organização social, que nos leva muito para esses princípios codificados pelos socialistas, né, que é a cooperação, a solidariedade, o pertencimento ao coletivo.

E o que se produz também como forma de pertencimento total ao coletivo, o cultivo de uma visão mais integrada ao todo, aos vários aspectos, baseados nas formas de produção artesanais, cooperativas, todos esses valores que antecedem ao capitalismo, que fazem parte das organizações tribais e que

garantiram a ascensão do homem até os dias de hoje no mundo globalizado. Esses valores são guardados pelas manifestações culturais, pela cultura, e isso que nos faz fortes. Quando a gente consegue reproduzir esses valores, vivenciar eles juntos, quanto mais juntos melhor, né, e mesmo sendo pouco junto com poucas pessoas, se a qualidade desse junto for cada vez mais integrada então a uma visão cósmica, né, eu acho que a resistência, o resgate não fica só também naquele povo que se torna o quilombola, mas, para todos os povos e nações da terra, é uma energia que eu acho que ela emana, essa informação ultrapassa o intelecto, as distâncias físicas e tudo, ela também nos agrega através dos grupos, dos grandes Mestres, das grandes comunidades.

Desse modo, a partir de indicadores extraídos de nossas entrevistas e observação, estabelecemos algumas analogias entre a Acesa e o Quilombo de Palmares, nesse caso, a partir dos estudos de Roger Bastide.

a. 1 Composição étnica:

Embora Palmares seja de maioria Bantu, “não era uma tribo, mas um cadinho de povos” (BASTIDE, 1971, p. 124). Essa característica interculturalista também foi verificada nas práticas da Rainha da Matamba. Fonseca (2015) informa que as tribos conquistadas pela Rainha eram acolhidas, bem como seus elementos culturais, para dentro de sua comunidade, o que pode indicar que em Palmares há uma continuidade de uma experiência cultural e não uma regressão.

Como argumentamos, um dos fundamentos estéticos e éticos da Capoeira Angola é a Inclusão e o Acolhimento sendo que a Acesa acolhe pessoas de diversas raças, diversos gêneros, diversas classes, deficientes físicos e mentais, população em situação de rua, enfim, dialoga com a diversidade existente buscando incluir e acolher.

a. 2 Economia:

Também de acordo com Bastide (1971) em Palmares

Praticavam a agricultura, e, ao que parece, uma agricultura meio individualista, meio coletiva. A propriedade das terras é familiar, mas tem-se a impressão de que toda a aldeia se entregava às lides agrícolas. [...] O que indica o caráter coletivo desta economia [...]. Dessa forma, a economia de Palmares difere radicalmente da dos colonos brancos da época (BASTIDE 1971, p. 126).

Esta última, assentada na pequena propriedade, essas, exploradas pelas famílias e seus escravos<sup>18</sup>, bem como no grande latifúndio. Também porque praticavam uma agricultura variada, conservando o seu ritmo religioso e ignoravam a criação de animais. Entre eles também se praticava o artesanato e não se ignorava o comércio. E, como as demais economias arcaicas, de acordo com o autor, era também uma economia de escambo.

Dessa forma, de modo análogo a Palmares, na Acesa, tanto a Dança Afro quanto a Capoeira Angola propiciam ao Mestre e a alguns dos Contramestres e Treinéis a subsistência econômica. No caso do Mestre, ele vive apenas de sua arte (Capoeira, dança e venda de quadros). Entre os Contramestres e Treinéis varia: alguns vivem somente da Capoeira, ou da Capoeira e da dança, ou de ambas e mais alguma atividade exterior artística ou não. Outros, por motivos diversos, não auferem ganhos com as práticas da casa.

Quando um Treinel ou Contramestre abre uma frente de trabalho remunerada, a título de supervisão e orientação, ele se obriga a repassar 10% de seus ganhos ao Mestre<sup>19</sup>. Se, porventura, tratar-se de aulas Capoeira ou de dança na sede em horários específicos, o percentual é de 50%, a fim de cobrir custos de manutenção do espaço. Além dos recursos provenientes do ensino daquelas práticas, o grupo obtém recursos também através da realização de Rodas de Capoeira para demonstração, shows de Dança Afro e nos eventos promovidos pela Acesa. Nesses casos, quando há remuneração, a verba é dividida entre os participantes segundo acordos prévios com o Mestre. Isso evidencia também a existência de uma economia individual e coletiva na Acesa.

É comum na Acesa a existência de alunos bolsistas, que, por não poderem pagar as mensalidades, trocam as aulas por serviços. Ou seja, quando há trabalho remunerado para o grupo, trabalham sem receber, ou recebem menos. Também ficam responsáveis por algumas obrigações da casa tais como limpar, incensar e arrumar os instrumentos. Ocorre também entre a Acesa e alguns de seus parceiros situações de trocas por reciprocidade, na qual um grupo aceita participar de um evento e, em troca, o Mestre restitui com uma oficina de Capoeira ou um show da Cia. Primitiva, situações essas, que nos remetem a formas de escambo. Outra

---

<sup>18</sup> O autor considera a permanência da escravidão em Palmares também um fenômeno de regressão tribal.

<sup>19</sup> Uma regra nem sempre seguida à risca.

semelhança é que entre os entrevistados e outros alunos da Acesa, encontram-se muitos artesãos de objetos diversos.

#### a. 3 Castigo

Sendo uma presentificação, Palmares reproduz as regras de uma África longínqua, punindo com a pena capital o homicídio, o roubo e o adultério. Todos esses indicativos “são características da organização moral ou dos costumes das antigas comunidades das quais esses negros foram arrancados” (BASTIDE, 1971, p. 128). Também na Acesa, nas ocasiões em que os alunos repetem atrasos consecutivos nos treinos ou mesmo comparecem repetidas vezes sem uniforme adequado, o Mestre pode impor-lhes um castigo, exigindo, por exemplo, que o mesmo “pague,” ou, execute certo número de exercícios de flexão, ao seu critério.

#### a. 4 Sincretismo

Um dos fatos mais importantes que leva Bastide (1971) a asseverar a origem banta de Palmares é o fato de que foi encontrada lá uma igreja católica com anjos e santos. O autor alega que, por serem religiões de um “vago animismo”, as formas religiosas dos bantos estariam mais sujeitas às influências externas por parte das religiões dos dominantes, fato que explicaria a existência em Palmares de uma Igreja Católica. Assim,

Rocha Pitta<sup>20</sup> está, pois, mais próximo da verdade quando nos diz que os quilombolas conservaram do catolicismo o sinal da cruz e certas orações mal repetidas, que misturavam a palavras e cerimônias de suas religiões nativas, ou inventadas por eles. Nesse texto antigo, achamos já as descobertas recentemente feitas pelos estudiosos dos contatos culturais, ou sejam, a existência de um sincretismo, a conservação de elementos da cultura primitiva e, enfim, o fato desse sincretismo não consistir em uma simples adição de elementos justapostos, que apenas se misturam, mas de uma simbiose que ocasiona o aparecimento de novas instituições. Parece que foi isso o que de fato aconteceu em Palmares. (BASTIDE, 1971, p. 130).

Na Acesa, também são frequentes as orações cristãs católicas entoadas pelo grupo, misturadas com a simbologia dos orixás dos candomblés, dos caboclos das

---

<sup>20</sup> Sebastião da Rocha Pitta (1660-1738) foi um importante advogado, historiador e poeta nascido em Salvador/BA.

umbandas, de entidades indígenas, que também aparecem nos cânticos junto com símbolos do judaísmo e do islamismo. Também o culto aos ancestrais, de acordo com Bastide (1971), tão comum entre os bantos de Moçambique e de Angola, aparece com frequência nos eventos e nas publicações da Acesa. De acordo com nossa análise, a reverência aos ancestrais é um dos sentidos comunicados pela Capoeira Angola.

O grupo analisado, também apresenta posicionamentos religiosos bastante sincréticos. Assim como o próprio Mestre João e demais entrevistados nessa pesquisa, que também afirmaram ter posicionamento religioso bastante eclético. Dos vinte e cinco treinéis entrevistados, quatro deles se manifestaram ser da umbanda, um do candomblé, um Hare Krishna, um do xamanismo, três afirmaram não pertencerem a nenhuma religião, dois se declararam católicos e quatorze mostraram-se muito abertos, sincréticos e mesmo ecléticos em sua forma religiosa, vejamos:

**Márcio:** Pode-se dizer que eu sou católico

**Alexandre:** Bom, atualmente eu não tenho, mas meu iniciado é católico.

**Hernany:** Cresci no catolicismo, mas tenho muita abertura com relação a esse assunto, respeito todas as religiões, só não gosto dos exageros, seja qual for a religião .

**Carem:** Eu sou budista. Levo em consideração também os orixás do candomblé e da umbanda.

**Benjamim:** Sou do Candomblé e da Umbanda.

**Ícaro:** Sou Católico, porém com a Capoeira eu acabo tendo... Não praticando em si o catolicismo, seguindo a todas as regras e indo à Igreja frequentemente, essas coisas. Mas tenho como base o catolicismo, mas abrangendo outras culturas de raízes africanas também.

**Hiran:** Espiritualista.

**Boi:** São várias, mas vamos lá... Referência mesmo de batismo é o catolicismo, mas já tem 18 anos que eu estou dentro do terreiro.

**Murcego;** Eu não tenho muita referência fixa não. Eu tenho... Sou simpatizante das religiões afro-brasileiras assim e tal. Já fui mais... Tenho a primeira comunhão, catolicismo, mas não crismei, não frequento missa, e tal, também não sou frequentador de terreiro nenhum. Mas tenho camarada que joga búzios pra mim e tal, tomo meus banhos, então, tendo a esse lado da umbanda.

**Carmem:** Complexo também, porque eu gosto de todas as religiões, entendeu? Eu fui criada em colégio católico, havia uma família de adventistas do lado da minha casa e eu gostava muito deles. Na adolescência, eu fiquei muito tempo fardada no Daime e agora eu sou Hare Krishna. Então assim, faço Capoeira Angola e Dança Afro, então eu tenho um pé no terreiro também, então é meio louco assim. Não tenho uma religião fixa, eu entro em qualquer lugar, rezo com qualquer um.

**Maurício:** Eu acredito em Deus.

**Fernando:** São várias. A princípio, para minha constituição inicial, primeiramente católica, protestante calvinista, umbandista, espiritualista, e agora eu estou tentando achar outra, ou senão várias.

**Priscila:** Não tenho. Cristã.

**Mateus:** Cristão



Ao expor sobre os quilombos africanos, Nascimento (1996) afirma que:

A organização do mundo banto estava num nível de tal ordenação que, à chegada dos portugueses, todos os campos de interesses humanos estavam propícios a receber levas provindas de regiões como a Europa: os campos político-administrativo, o econômico (variadas formas de produção de inúmeros produtos comerciáveis), o cultural e o tecnológico, e, principalmente, o psicossocial (da força vital). (NASCIMENTO, 1994, p. 146).

O que indicaria que, não é por se tratar de um vago animismo que a religião banta acolheria outras manifestações religiosas, isto é, seria próprio dela essa incorporação religiosa sob a forma de sincretismo, o que a faz dialogar com as outras representações culturais sem se submeter, já que as “fronteiras” de seu território são resultante de uma luta identitária, como expõe Bhabha (2005).

Desse modo, seguindo os fundamentos dessa matriz quilombola, a Acesa recebe pessoas de todas as nações e religiões, *acolhe e incorpora* todas as manifestações religiosas que se apresentam. Como o treinel Ícaro disse: “sou católico, porém com a Capoeira eu acabo [...]abrangendo outras culturas de raízes africanas também”. Com isso, talvez pudéssemos falar em um vago catolicismo e não de um vago animismo e de uma mitologia banto relativamente pobre, como Bastide (1971) sugeriu.

#### a. 5 Hierarquia

Pelas poucas descrições existentes sobre as vestimentas entre os palmarinos, percebe-se a existência entre eles de certas hierarquias.

Todavia, não sabemos se essas distinções correspondiam a sobrevivências tribais ou a diferenças de classe, de posição social ou, que é bem possível, a sobrevivências étnicas que teriam mudado de função, tornando-se critérios de estratificação social (BASTIDE, 1971, p. 125).

Assim, como as demais práticas culturais de herança africana no Brasil, a Capoeira Angola possui uma estrutura organizativa hierarquizada<sup>21</sup>, na qual os mais velhos de prática, ou seja, os que praticam a Capoeira Angola há mais tempo, além de substituírem o Mestre em sua ausência, desfrutam de algumas distinções que

<sup>21</sup> O que faz a existência da diretoria, à exceção da presidência, possuir poder minimizado ou insignificante.

reforçam a sua posição, tais como o de tocar os berimbaus no momento da roda, o de puxar o canto na hora do jogo, o que não é pouco, considerando a importância do canto no contexto da Capoeira.

#### a. 6 Distribuição espacial

Os diversos quilombos que constituíam Palmares eram aldeias fortificadas, construídas longe uma das outras, formando uma espécie de federação sob a autoridade de um rei, auxiliado por potentados no governo de cada uma das aldeias, geralmente escolhidos entre seus parentes. “Os quilombolas estavam distribuídos ao longo da Serra da Barriga, formando um conjunto de vilas e de povoações fortificadas, aliás federadas entre si por laços dinásticos.” (BASTIDE, 1971, p. 122).

Nesse aspecto também há uma semelhança entre essa forma organizativa e a Acesa. Nesta, também temos uma sede onde fica o Mestre. Também os treinéis e Contramestres, de forma federada, organizam-se em núcleos, associados à sede.

#### a. 7 Estrutura política

Palmares, de acordo com Bastide (1971), não era apenas um refúgio de negros revoltados, um amontoado de indivíduos unidos por uma causa comum, contra a escravidão, mas um “verdadeiro estado civilizado”, sendo que, o que mais havia impressionado os colonizadores foi a sua organização política.

Segundo ele, os negros africanos “conheciam o regime dinástico, a eleição e discussão dos assuntos tribais pelos adultos ou pelos velhos” (BASTIDE, 1971, p.128). Em Palmares, escolhia-se pelo voto um de seus mais inteligentes, corajosos e experientes e concediam-lhe poder vitalício. Magistrados o cercavam para administrar os assuntos da comunidade, havendo uma casa do Conselho, na capital, na qual se discutiam os problemas comuns.

Já a Acesa, em termos administrativos, possui uma diretoria composta por um presidente vitalício, o Mestre João, um diretor administrativo, um tesoureiro, um diretor cultural e um diretor fiscal. À exceção do presidente, os demais cargos são eletivos e possuem seus respectivos suplentes. Embora a Acesa possua um estatuto, uma diretoria e uma contabilidade, esses são mais para fins externos, ou seja, em sua relação com a sociedade, com o mercado e com o Estado. Assim, ela

não pode ser considerada exatamente uma burocracia, como um sindicato, por exemplo. Uma vez que as ações dos sujeitos no interior do grupo são orientadas, não por normas ou regras estatutárias, mas por padrões considerados por eles como tradicionais<sup>22</sup>.

O Mestre João é a autoridade suprema do grupo, uma vez que é o mais velho de prática e foi ele quem fundou o grupo. Entretanto, o Mestre sempre abre a palavra e escuta a todos os alunos, mas solicita a opinião dos mais velhos e sempre se manifesta favorável para que os mais novos escutem primeiro os mais experientes antes de se posicionarem. Ele também tem por hábito consultar o *Ching*, que o acompanha a todo o momento, mesmo para definir a sequência dos exercícios durante os treinos. Após essas escutas, o Mestre determina a linha a ser seguida, não sem antes explanar os motivos da decisão, considerando as opiniões expressas, o oráculo, as experiências que ele e o próprio grupo passaram, faz uso de referências a Mestres antigos de Capoeira Angola, sendo o Mestre Pastinha<sup>23</sup>, sempre o mais citado.

#### a. 8 Autoridade

De acordo com Weber (1982) Poder e Autoridade são coisas distintas. O Poder, segundo sua perspectiva, seria amorfo, isso é, não teria uma forma definida. Desse modo, detém o poder aquele que detém a posse de meios (armas, capital, máquinas, força física) capazes de coagir aos demais a fazerem a sua vontade. Já, a Autoridade, viria do consentimento e do reconhecimento de que, quem a exerce, o faz de forma legítima.

Para o autor referido haveria três tipos de autoridade, ou de dominação: a racional legal, típica das burocracias; a tradicional, aquela baseada nas tradições, no “ontem que se projeta ao futuro”, como tão bem traduziu o autor. E a dominação carismática, essa última ancorada unicamente na figura do chefe, em seu poder pessoal de atração, encantamento. Em geral acredita-se em qualidades especiais, sobre-humanas de sua parte.

---

<sup>22</sup> A codificação da Capoeira Angola é relativamente nova, da década de 30 do século XX, por Mestre Pastinha. Assim, a formação da bateria, por exemplo, com três berimbaus, um atabaque, dois pandeiros, um reco-reco e um agogô, não era um padrão anteriormente. Ver: (HOBSBAWM; RANGER, 1984).

<sup>23</sup> Vicente Joaquim Ferreira Pastinha (1889 —1981), Mestre Pastina é considerado o guardião da Capoeira Angola. No capítulo Capoeira e Política, abordarei sobre tal Mestre e sua escola.

Em Palmares, de acordo com Bastide (1971),

o que é mais evidente é o caráter religioso da realeza. Os nomes que foram conservados do rei e de seu irmão, comandante dos exércitos, não são nomes de pessoas, mas nomes genéricos, títulos místicos - Ganga, o Rei, é a palavra Kimbunda *nganga*, Senhor Grande, e Zumbi, a suprema divindade. (BASTIDE, 1971, p. 131).

Seguindo a linha de nossos argumentos, podemos descartar a hipótese de que em Palmares havia uma dominação burocrática, como nos informa Bastide (1971), não há leis escritas naquele Quilombo, e também porque o que ocorre no mesmo foi uma presentificação de formas organizativas africanas. Desse modo, resta-nos avaliar os modelos tradicional e carismático de autoridade. De acordo com Bastide (1971), o processo eleitoral que elevava um dos membros do grupo ao poder em Palmares era conhecido na África e não ocorria mediante a existência de partidos ou facções. Após a escolha, todos obedeciam fidedignamente o novo líder, sendo que nunca foram registrado golpes ou assassinatos do rei com o seguinte roubo da coroa.

Essa estabilidade política registrada por Bastide (1971) em Palmares indica a existência de um domínio do tipo tradicional, uma vez que o domínio carismático, puro, é mais instável, à medida que é uma autoridade exercida por critérios muito pessoais. Já as tradições, tal como as burocracias, garantem a perenidade das instituições. Entretanto, os títulos que são conferidos aos chefes, divinizando-os, podem indicar a presença de elementos de carisma naquelas autoridades. O que nos leva admitir a existência concomitante de elementos de tradição e carisma na base da legitimação da autoridade em Palmares.

Por seu turno, quando consideramos a autoridade do Mestre na Capoeira Angola, também encontramos em seus fundamentos estéticos e éticos a reverência hierárquica aos ancestrais e aos mais velhos, o que é indicativo do domínio tradicional. Entretanto, quando consideramos o Mestre João e sua liderança sobre o grupo, transparece também elementos de seu carisma. Indagados sobre o que os havia levado a escolher a Acesa, os respondentes fizeram referências ao Mestre:

**Alexandre:** Na verdade, foi porque eu fui apresentado ao João e a maneira dele jogar, o convite dele mesmo. Porque, lá também, eu conheci o Primo, conheci o Rogério, e outros. Talvez se eles tivessem me convidado, eu teria ido pra lá, mas foi pelo fato do convite mesmo e pela personalidade do João, que me chamou muito atenção.

**Daniel:** Joguei até com ele e por sinal né, ele me deu uma surra [risos], pra variar. E a partir daí eu fiquei fanático do cara, né, fiquei fã dele e no outro sábado eu fui lá certinho e comecei a treinar, comecei a frequentar [...].

**Carem:** Então, o Mestre João, né, (risos). O que aconteceu foi que, quando eu estava na Ginga, eu não tinha muito contato com o Mestre, tanto que não sei direito quem era o Mestre. [...] E eu queria um Mestre, eu sentia falta de um Mestre, então fui procurar o Mestre João que era Mestre do Mestre de Edson.

**Manaus:** Eu penso que é a figura e o comportamento do Mestre João. Depois de um tempo conhecendo outras casas, outros Mestres, eu percebi que se eu tivesse começado Capoeira em outra casa, talvez eu não tivesse continuado Capoeira.

**Benjamin:** Eu já tinha visitado outros lugares onde tinha Capoeira, mas eu não gostei da energia do lugar. Achei as coisas muito mecânicas e, quando eu cheguei aqui na casa, tinha essa situação, a gente tinha a aula de dança, terça e quinta, e depois da aula de dança tinha o treino Capoeira. Então eu achei muito orgânico fazer a dança e depois fazer a Capoeira. E isso me atraiu muito e era o mesmo Mestre, o Mestre da dança era o Mestre da Capoeira. Então eu falei “uai”, achei muito completo, e essa foi minha escolha.

**Hiran:** Acredito que seja a metodologia. A metodologia que tem na casa é uma coisa que me move. Eu gosto de onde eu estou, é o pertencimento, eu me sinto parte do que acontece lá dentro, então eu escolhi por isso.

**Flavia:** A filosofia da casa, a técnica desenvolvida pelo Mestre João.

**Boi:** Primeiro que Mestre João é Mestre de Mestre Edson. Então, eu me identifiquei nesse ponto, treinar com o Mestre que foi o Mestre do meu Mestre, primeiro foi isso. E, segundo, foi que a ACESA e o Mestre conseguem trabalhar várias coisas nesse ponto, na questão da humildade, de respeito, a tradição mesmo. Então isso me levou a estar na ACESA até hoje.

**Pretinho:** Me identifiquei com a ACESA.

**Rosângela:** A identidade com o grupo, eu acho que quando cheguei e conheci a Capoeira, conheci o Mestre e o grupo, foi a identidade com a forma, o projeto, essa construção social que a ACESA está sempre desenvolvendo para além do ir treinar o corpo, treinar a Capoeira como uma academia de Capoeira, mas de trabalhar essa questão dessa extensão social e política que eu descobri dentro da ACESA através dos debates e dos projetos sociais.

**Ronaldo:** A técnica que eu vi do Mestre João foi o que mais me marcou, me identifiquei muito com o rito dos treinos, o rito da roda, a forma como ele apresentou a Capoeira Angola pra mim eu me identifiquei muito.

**Lu:** Deus, cara. Deus me encaminhou pra cá [risos]. Melhor grupo, se eu estivesse em outro grupo eu não estaria focado da maneira que estou hoje com a Capoeira, com a dança, com o ritmo.

**Tales:** Eu fui atrás do Murcego e comecei a treinar lá (UFMG), e aí, depois, passei a frequentar a casa de Mestre João e nunca tive vontade de mudar de grupo não.

**Fernando:** Primeiro foi a proposta de Mestre João. Eu já conhecia o trabalho dele até por outro grupo, e por indicação também de um ex-aluno aqui da casa também.

**Carmem:** E em 2005 eu fui para Porto Alegre, para o Fórum Social Mundial, e chegando lá com quem eu encontro? Mestre João! Eu estava com o pé machucado, então quando todo mundo saía para as baladas à noite, eu não conseguia ir porque eu estava com o pé machucado. E, de manhã, quando estavam todos chegando da balada cansados, eu estava acordada com pique total. E eu encontrei Mestre João e ele me disse para eu ir para a escola ‘tal’ na hora ‘tal’ pois eu iria treinar Capoeira. E aí foi muito louco, porque na escola lá na hora em que eu estava treinando Capoeira e o meu pé não doía entendeu?! É ‘meio viagem’, mas são coisas assim. E era eu terminar de treinar para meu pé voltar a doer, mas durante o treino ele não

doía, então parecia que eu tinha ido para lá para aquilo. E quando estava terminando o encontro, eu estava querendo ir pra Florianópolis com uma galera e tal, e ele jogou um *I Ching* para mim e falou “não, você não vai pra Florianópolis, você vai pra BH” e aí eu fiquei naquela né, “qual é a desse cara? Eu nem conheço ele direito e eLE VEN falando que é melhor eu ir para BH do que pra Floripa”? Mas acabei vindo pra cá (BH) em 2005, acho que foi o segundo momento que eu estive aqui.

**Macaco:** Acredito que tenha sido pela identificação que veio com o trabalho do Mestre João, a maneira de conduzir a tradição, e acho que isso pesou de certa forma, com a influência que eu tive a partir de então, juntamente com o grupo. Acredito que tenha sido isso mesmo, a identificação com a maneira de tocar o trabalho de Capoeira.

Como pode ser verificado, há elementos que indicam a presença de carisma em Mestre João, desse modo, a sua autoridade estaria legitimada tanto na tradição quanto em seu carisma, entretanto, cabe perguntar: o Mestre de Capoeira é uma liderança política?

Em seu sentido amplo, “qualquer tipo de liderança independente em ação” (WEBER, 1982, p. 97) seria uma liderança política. Entretanto, em seu sentido mais restrito, apenas a liderança de uma associação política, de um Estado, poderia ser considerado política. O Estado não pode ser definido em termos dos seus fins; só se pode defini-lo em termos de seus *meios* específicos e peculiares – o uso da força física. A força não é o meio normal, nem o único, do Estado; mas um meio específico, assim, “Estado é uma comunidade humana que pretende, com êxito, o *monopólio legítimo da força física* dentro de um determinado território” (WEBER, 1982, p. 98); o Estado é a única fonte de “direito” de usar a violência.

Nesse sentido, tudo indica que Zumbi constituía-se como chefe político em Palmares, uma vez que se constituía enquanto autoridade no sentido de dispor do poder de coagir, em nome de sua comunidade, em um determinado território. Entretanto, como vimos, as fronteiras da Acesa são simbólicas, e o seu território, como compreendemos, é na realidade um terreiro onde regras rituais presidem as suas relações internas; assim sendo, como assinalou Sodré (2005), considerando esse sentido, a primeira resposta seria não.

Entretanto, considerando que política é “participação no poder ou a luta para influir na distribuição do poder, seja entre Estados ou entre grupos dentro de um Estado” (WEBER, 1982, p. 98), podemos considerar que a Acesa é uma associação que tem finalidades políticas. Com efeito, visa rearticular os laços comunitários do povo afrodescendente e também apresenta reivindicações de caráter político ao Estado, uma vez que engloba, além da questão da igualdade racial, uma pauta

artístico-cultural para a cidade. E mais, de acordo com os estudos aqui apresentados, a Acesa, como um grupo de Capoeira Angola, é uma organização que promove uma política cultural Afrobrasileira. Nesse sentido, o Mestre João é, sim, uma liderança política de seu grupo.

#### b) Rearticular o povo negro

A cultura negra brasileira tem aspecto mosaico, isso porque, como estratégia de dominação, o colonizador separou os indivíduos de suas etnias e grupos de parentesco, misturando-os, inclusive aproximando forçosamente tribos que eram rivais na África. Assim, uma tarefa premente é o reconhecimento das nações, de seus ritos, o estreitamento de laços e a formação de redes.

Nesse ponto, ao comentar sobre a atuação dos diferentes estilos de Capoeira, o Mestre João evidencia que, enquanto a Capoeira Regional se deixou levar pela ideologia do mercado e a Capoeira de Rua faz essa rearticulação espontaneamente, a Capoeira Angola o faz intencionalmente.

Muito mais. Mais do que a Regional, mais do que a Capoeira praticada na rua. Enquanto consciência política, muito mais. Em nível de sentimento talvez eu não possa dizer, pois a Capoeira de Rua traz um sentimento popular muito forte, até por se localizar na rua mesmo, onde o povo está. Mas então, esse sentimento, talvez ele seja temperado com uma consciência política maior que o movimento da Capoeira Angola trouxe. A partir do resgate dela, principalmente nessas últimas eras, a partir da morte de Mestre Pastinha até nossos dias.

Eu acho que, enquanto a Capoeira de Rua se localiza na rua, sofrendo todas as contradições sociais, o capoeirista resiste simplesmente colocando seu ritual na rua, mantendo ele na praça pública, jogando nela, se articulando em cima dessa rua, isso é um aspecto muito louvável também e é uma coisa que quase se perde no mundo da globalização. E o aspecto da união mesmo. A união das comunidades com as outras comunidades de matriz africanas e indígenas, geralmente nos movimentos, nas periferias, nas cidades do interior também, elas se cruzam mais com seus agentes.

Vamos encontrar o capoeirista como Porta-Bandeira, como Mestre-Sala, vamos encontrar o capoeirista atrás da máscara dos Reis Magos, batendo pau e dançando, vamos encontrar os capoeiristas no Bumba Meu Boi, girando frevo, e em vários outros rituais. Então, esse intercruzamento de troca de formas de resistência entre os diversos rituais, manifestações culturais de matriz africana e popular, é uma coisa muito forte e muito significativa. Agora, existe uma dicotomia, que não é uma dicotomia total, mas que muitos capoeiristas que vão para as academias por um aspecto mais comercial, e voltado mais para as ideologias nem tanto culturais ou filosóficas, mais baseadas no aspecto marcial, entrando no mercado dos campeonatos, das academias e tudo o mais.

Então, isso provoca uma distância muito grande entre esses estilos de diferentes de Capoeira, o Regional, o Contemporâneo (pode-se falar assim hoje), com a Capoeira de Rua e seus aspectos libertários mais espontâneos

e outras contradições também, pois na Capoeira de Rua dá de tudo. E a Capoeira Angola, tentando rearticular-se no movimento social, no movimento político, junto ao movimento negro, ocupando ainda, muitas vezes, salas de sindicatos, DA's de Universidades para sobreviver [...]. Potencializa, e isso vai fazendo um link também com onde essa Capoeira Angola vai atuar, e ela passa a atuar então talvez em oportunidades, não só usando salões dos sindicatos, mas também dando aulas para certas categorias de certos sindicatos, para estudantes universitários, e fazendo sempre o link com a periferia também, se mantendo nos projetos sociais de resgate do menor de rua, abandonado, usando a Capoeira como instrumento de inclusão social, educativo também, e esse capoeirista não deixa de atuar também nessas outras manifestações, onde ele vai desenvolver ali papéis e tal.

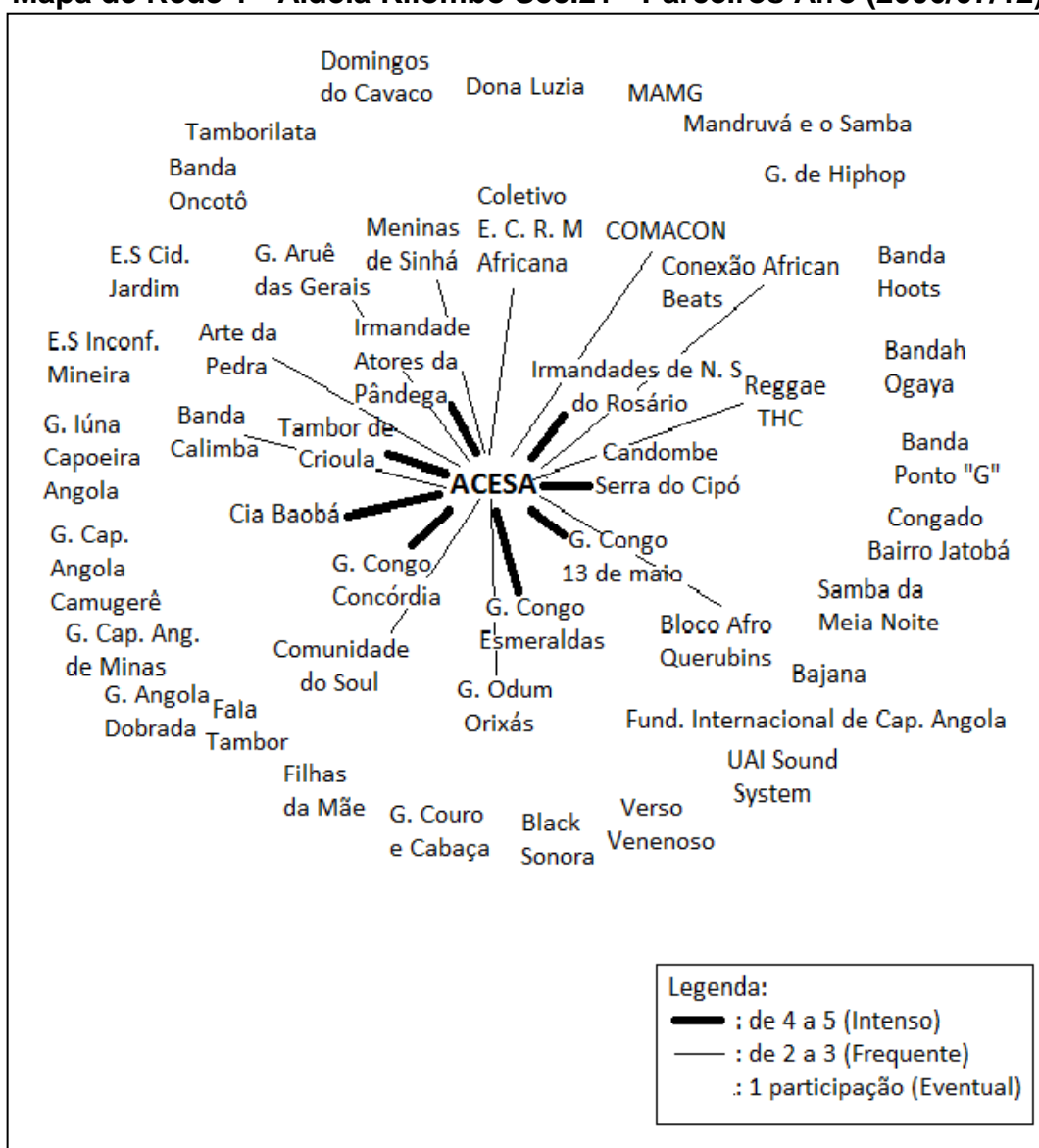
Assim, na Acesa, essa rearticulação do povo negro se dá, principalmente em seus eventos anuais aqui apresentados: o Aldeia Quilombo Século XXI e o Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição. Abaixo apresentamos uma análise de rede da Acesa, considerando as entidades afro que participaram destes dois eventos:

b. 1 - Aldeia Kilombo Século XXI

O evento ocorre desde 2003, entretanto, só conseguimos documentos relativos a cinco deles. Para verificarmos a intensidade dos vínculos entre a Acesa e os demais grupo afro participantes, realizamos o “mapa da rede”, conforme metodologia desenvolvida por Ude Marques (2002). Dessa forma, utilizamos como indicador da intensidade do vínculo entre os grupos e verificamos a quantidade de vezes que uma determinada entidade ou grupo parceiro participou dos eventos. Assim, aqueles grupos que participaram apenas uma vez, consideramos como “eventuais”, os que participaram de duas a três vezes, consideramos “frequentes” e os que participaram quatro ou cinco vezes, como “intensos”, como pode ser verificado no mapa de rede abaixo:



### Mapa de Rede 1 - Aldeia Kilombo Séc.21 - Parceiros Afro (2006/07/12)



Fonte: Elaborado pelo autor.

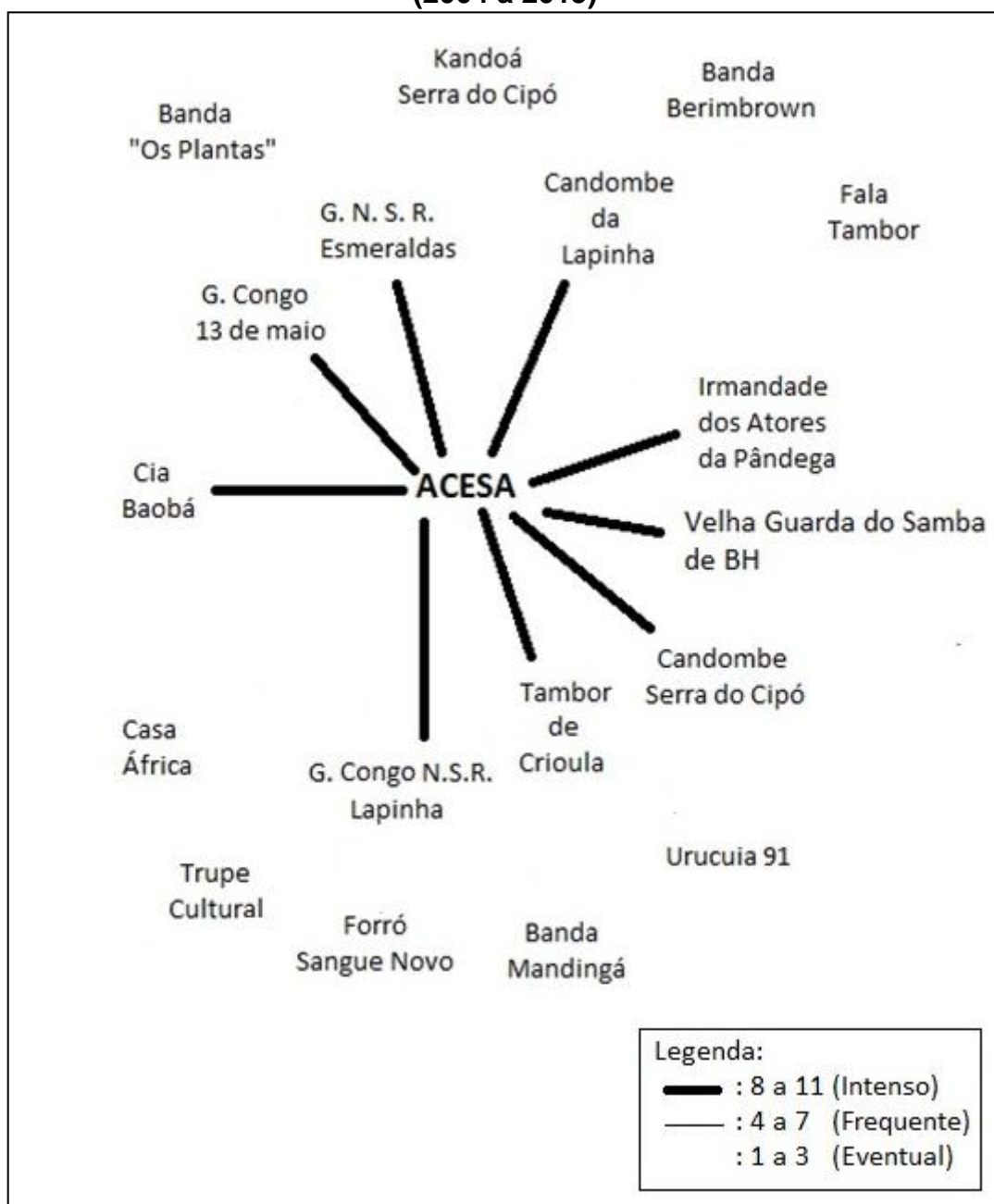
Como podemos observar, os parceiros com os quais a Acesa mantém relações “intensas”, são os grupos de perfil tradicional. Também os temas das Rodas de Conversas ocorridas nos eventos que registramos em nossa pesquisa indicam que a Ancestralidade comum foi o principal mote das discussões realizadas.

#### c. 2 - Lapinha Museu Vivo no mês da Abolição

Como foram realizadas onze versões deste evento, para avaliarmos os vínculos entre a Acesa e os seus parceiros neste evento, realizamos o “mapa da rede”, conforme metodologia desenvolvida por Ude Marques (2002). Desse modo,

consideramos de uma a três participações como vínculos “eventuais”, de quatro a sete participações como “frequente” e, mais de oito, “intensa” a relação do parceiro com a Acesa.

**Mapa de Rede 2 - Lapinha Museu Vivo no Mês da Abolição - Parceiros Afro (2004 a 2015)**



Fonte: Elaborado pelo autor.

Nota-se também que, no caso do Lapinha, os parceiros afro mais próximos são também os grupos tradicionais, mas os temas debatidos nos eventos que registramos indicam uma preocupação dos envolvidos com questões relativas ao

meio ambiente e à educação, prioritariamente.

c) Formação de Lideranças Afro-brasileiras

A Acesa, e a Capoeira Angola em geral, é uma escola de formação de Mestres, portanto, é também uma escola de lideranças políticas. Estes, com maior ou menor grau de influência, atuarão ensinando esta arte afro-brasileira e, por intermédio dela, vão difundindo os fundamentos estéticos e éticos dessa linha ancestral, bem como estarão, mesmo que inconscientemente, presentificando em seus próprios grupos as formas organizativas de mesma origem.

Como apontam Kanitz (2011) e Sodré (2005), partindo de uma pedagogia propriamente africana, que envolve longas e árduas tarefas, tanto para o Mestre quanto para o iniciante, mas que também os envolve uma experiência comunitária, afetiva, alegre, os aspirantes a Mestres, gradativamente, vão-se apoderando do conjunto de técnicas que envolve a sua arte, bem como vão internalizando os seus fundamentos.

Dentre as técnicas apreendidas, as fintas e os improvisos, indicam que a Capoeira, como já havia indicado Sodré (2005), é de fato um jogo de aparências, sendo que o Capoeira torna-se Mestre em dissimulação, isto é, em indicar, através de movimentos corporais e expressões faciais, uma intenção, e fazer outra coisa totalmente inversa, de forma a surpreender o outro capoeirista. Por seu turno, trabalham incansavelmente várias formas de improviso, de forma a desenvolver em si, a capacidade de “agir de acordo com a situação”.

A esse “agir de acordo com a situação”, como vimos, Sodré (2005) designa “moral de ocasião” e afirma ser uma expressão da sabedoria africana que encontrava correspondência no pensamento pré-socrático, principalmente entre os sofistas Górgias e Anaxarchos. Essa correspondência apontada pelo autor em tela, faz sentido à medida em que, desde que foram decifrados os hieróglifos da famosa pedra Rosetta, “se comprovou que praticamente todo o conhecimento científico, religioso e filosófico da Grécia antiga teve origem no Egito, ou seja, na própria África” (NASCIMENTO, 1996, p. 40).

Entretanto, é também possível fazer uma analogia entre essa “moral de ocasião” dos Mestres de Capoeira com o pensamento do florentino renascentista Nicolau Maquiavel. Como um humanista do século XVI, a preocupação de

Maquiavel é a de propor uma reflexão, no seu caso sobre a política e o poder político, fora dos marcos do pensamento cristão. O mesmo movimento, o autor fez em relação ao racionalismo grego, por exemplo, ao rejeitar pensar a política a partir dos conceitos puros ou das repúblicas imaginadas, como fez Platão.

Assim procedendo, ele se remete aos tempos nos quais a mitologia greco-romana, politeísta, cujas origens remontam à África, era constituinte do imaginário social, e busca na história dos grandes governantes como estes se portaram diante de determinadas situações, para, a partir daí, compreender a política e construir seu Príncipe. Desse modo, referindo-se às virtudes que os pensadores cristãos exigiam dos príncipes, Maquiavel (2002) afirma:

Não é necessário a um príncipe ter todas as qualidades mencionadas, mas é indispensável que pareça tê-las. Direi, até, que, se as possuir, o uso constante delas resultará em detrimento seu, e que, ao contrário, se não as possuir, mas afetar possuí-las, colherá benefícios. Daí a conveniência de parecer clemente, leal, humano, religioso, íntegro e, ainda de ser tudo isso, contanto que, em caso de necessidade, saiba tornar-se o inverso. Tenha-se presente que sendo frequentemente forçoso, para manter um Estado, quebrar a palavra empenhada e infringir os preceitos da caridade, da clemência e da religião, não pode um príncipe, máxime, um príncipe novo, respeitar tudo quanto dá aos homens a reputação de bons. Por isso, é mister que ele tenha um espírito pronto a se adaptar às variações das circunstâncias e da fortuna e, como disse antes, a manter-se tanto quanto possível no caminho do bem, mas pronto igualmente a enveredar pelo mal, quando necessário for.

Um príncipe deve ser extremamente cuidadoso em só pronunciar palavras bem repassadas das cinco qualidades referidas, para que todos, ouvindo-o e vendo-o, o creiam a personificação da clemência, da lealdade, da brandura, da retidão e da religiosidade. Nada há mais que devemos dar a impressão de possuir do que esta última. Os homens em geral formam suas opiniões guiando-se antes pela vista do que pelo tato; pois todos sabem ver, mas poucos sentir. Cada qual vê o que parecemos ser; poucos sentem o que realmente somos. (MAQUIAVEL, 2002, p. 39)

Como se pode observar, para o autor, as grandes qualidades do príncipe são as de saber iludir por meio das aparências e a de saber agir de acordo com as exigências das circunstâncias. De acordo com Sadek (2002),

Um príncipe sábio deve guiar-se pela necessidade – “aprender os meios de não ser bom e a fazer uso ou não deles, conforme as necessidades”. Assim, a qualidade exigida do príncipe que se deseja manter no poder é, sobretudo, a sabedoria de agir conforme as circunstâncias, devendo, contudo, aparentar possuir qualidades valorizadas pelos governados. O jogo entre a aparência e a essência sobrepõe-se à distinção tradicional entre virtudes e vícios. A *virtù* política exige também os vícios, assim como exige o reenquadramento da força. O agir virtuoso é um agir como homem e como animal. (SADEK, 2002, p. 23)

Essas características necessárias ao príncipe, apontadas pelos autores, são, de modo análogo, próximas de algumas habilidades desenvolvidas pela Capoeira Angola enquanto uma escola de formação de Mestres. Desse modo, tanto mais mandingueiro será considerado o Mestre, quanto mais ele saiba assim proceder, ou seja, dissimular e agir de acordo com a situação.

Ao se reportar à educação dos príncipes na antiguidade mitológica, Maquiavel (2002) interpreta que a intenção dos escritores - ao afirmarem que a formação dos príncipes, nos tempos mitológicos, era confiada ao centauro *Chiron* – era a de dizer que ao príncipe seria necessário ter habilidades humanas e dos animais, uma vez que a arte de governar e a de combater requerem o uso das leis, próprias dos homens, e o uso da força, essa típica dos animais. Desse modo, o príncipe deveria unir em si as qualidades do leão, que, com sua força conseguiria afastar os lobos, e da raposa que, embora não tenha força para espantar lobos, é astuta o suficiente para não cair em armadilhas.

Essa metáfora, utilizada por Maquiavel para enfatizar as qualidades necessárias ao príncipe, de modo semelhante foi também utilizada pelo Treinel Tales para definir o aprendizado do jogo de Angola:

**Tales:** Então, são estratégias e essas estratégias, sempre esperando uma reação do colega, que às vezes é colega e às vezes é oponente, pois a Capoeira é uma dança e uma luta também. E isso é fundamental, porque aqui você tem que ser manso como uma pomba e sagaz como a serpente ao mesmo tempo. Então é uma brincadeira, porém uma brincadeira de onças, você nunca pode esquecer que está em um ambiente de luta, mas você está rindo, você está brincando, você está dançando, você vira uma criança. Mas um golpe fatal pode vir a qualquer momento, e te deixar no chão. Então essa tensão que a Capoeira traz é uma postura, uma presença muito interessante.

Observamos que o Treinel Tales se utiliza de três animais, o felino representando a força, de modo análogo à Maquiavel, a serpente indicando a astúcia, ou a sagacidade da raposa. E a pomba, em seu dizer, representando a mansidão. Esta se pode compreender como a paciência necessária para enfrentar as situações diversas com tranquilidade, bem como poderia ser interpretada como a máscara necessária para esconder a onça, que o Capoeirista guarda dentro de si. Considerando que essas qualidades apontadas são as mesmas exigidas a um príncipe, temos a Capoeira como uma escola afro-brasileira de lideranças políticas afro-brasileiras.

#### 4.1.2 Finalidades específicas

##### a) Interferir na política cultural do município

Sendo a Acesa uma associação de caráter cultural, ela participa ativamente das discussões acerca das políticas de educação, cultura, direitos sociais no âmbito do município. Assim, em seus eventos, como podemos verificar, ela aborda temas e busca estabelecer pautas de reivindicação de interesses comuns aos seus principais parceiros: as comunidades tradicionais de terreiro. O evento Aldeia Kilombo século XXI, nasceu de um debate travado por Mestre João e outros artistas negros, junto à comissão organizadora do Festival de Arte Negra (FAN), no ano de 2003. Conforme relata o Mestre João:

O FAN foi criado em 1995, pelos movimentos sociais, junto e dentro da Secretaria Municipal de Cultura, naquela época gestada pela então secretária de cultura Antonieta. E acho que, como Festival de Arte Negra, surgido desse movimento social, do movimento negro, quando a gente consegue fazer com que a secretaria abrace o festival, no sentido de acolher o festival com um orçamento, com uma receita, é muito interessante, é uma conquista!

Então, todos esses atores sociais, esses agentes políticos, militantes políticos da questão do movimento negro, da questão do antirracismo, a grande maioria deles era artista, ou zeladores de grupo, no sentido de serem, ou não Mestres populares, eram militantes de grupos de fazer cultural, de produção de axé. Então, se esperava que esse festival acolhesse a tudo e a todos, a todas as camadas. A questão, como acontece na maioria das vezes, esses festivais, para se afirmarem, buscam um pouco também de respaldo no mercado. Aí, ficam naquela ânsia de buscar nomes cada vez mais situados no mercado e que têm um valor econômico de cachê muito mais elevado do que o da comunidade, lógico.

Então, quanto mais se privilegiava essa afirmação no mercado da arte negra mundial, menos se acolhia essa comunidade. Então, uma parte dessa comunidade ficou fora e, nessa parte, nós estávamos incluídos nos que estavam fora do festival, a nível de serem contratados para apresentar alguma coisa, que fosse a Capoeira ou a dança, que a gente já tinha na cidade há muito tempo. Então esses artistas não foram contemplados, a partir daí, a gente escreve algumas cartas de repúdio, chamando a comunidade a se manifestar. Aí a gente vai, corre atrás de um espaço.

O FAN acontecia na Casa do Conde e, em frente à Casa do Conde tinha um grande galpão da SLU (Serviço de Limpeza Urbana), de colocar materiais e lixo a serem reciclados. A gente então, pede licença lá, a umas pessoas artistas que trabalhavam na SLU, e eles liberam pra gente um mês cara. Primeiro, queriam liberar só por sete dias, mas a gente ficou um mês. E aí, a gente fez palcos de caixinhas de leite amarradas, com luminárias de garrafa pet, enfeites com o que se achava no lixo e tudo. Articulamos com o

Estado que - o Mauro Werkeman na época era o presidente da Fundação Clovis Salgado - o FAN era do poder municipal e a gente foi no Estado. E o Mauro Werkeman pôs o som pra nós um mês. E, com isso, a gente convidava os artistas que estavam ou não no FAN a se manifestarem 24 horas por dia. [...] E aí, a gente fez o Paralelo 20.

Paralelo, porque era paralelo ao FAN, como acontece com a maioria dos paralelos, e 20, porque a gente estava no mesmo paralelo de Angola, que estava completando na época um de seus centenários, seus aniversários. Angola, Congo, essa região que nos une enquanto paralelo, em termos de cultura africana. Aí foi tiro e queda, foi muito bom.

No ano seguinte é que a gente vai, e de novo, se esbarrando com uma atitude do FAN não tão inclusiva. [...] E, na época estavam aquelas denúncias sobre caixa 02 no governo etc e tal. Não me lembro de qual governo que era, que estourou caixa 02. E o que aconteceu foi que, a gente denunciou pensando: “olha, tem muito dinheiro no FAN, 1 milhão e tanto, e essa boa parcela, que inclui mais de 50 grupos muito atuantes na linha de frente da cidade estão excluídos. Apesar de que atuam muito nas cidades, é mais nas camadas populares, baixa renda, escolas, associações comunitárias e, algumas vezes, algumas poucas incursões centrais. São nomes que não estão na grande mídia. Mas são nomes que carregam o peso da cultura nas costas, no cotidiano”.

E aí, esses 50 artistas, a gente se reuniu com eles e tudo, exigindo da secretaria uma reunião. E a secretaria falou: “Quê? Denúncia de caixa 02, eu não quero saber disso na minha gestão. Libera pra eles o mínimo que for necessário, ou o que for possível”. E aí, com cinquenta mil reais em 2004, a gente fez o Aldeia Kilombo Século 21, que durou mais de uma semana. Pegamos um espaço na beira do Rio Arruda de novo, Miguilim Cultural, ali na Praça da Estação, que é de um projeto da prefeitura de abordagem a meninos de rua ali. Um espaço tradicional. Ocupamos ele com uma lona de circo, fizemos ali cozinha, pusemos ali um bom jogo de luz, arquibancadas e fizemos um Aldeia Kilombo de mais de uma semana, maravilhoso. Alimentando todo mundo que chegava, comida baratinha, de 01 ou 02 reais. Os artistas, muito bons, e todos com essa característica, não só explorando e celebrando a cultura no seu aspecto lúdico, mas fazendo as mesas, os debates, as rodas de conversas com essas temáticas, bem políticas. Discutindo política pública cultural, troca de saberes de fundamentos, e fazendo mesas de todos os segmentos culturais: a roda de conversa da Capoeira, a roda de conversa do povo do reinado, a roda de conversa do povo do Samba, a roda de conversa do povo do Candomblé, a roda de conversa do povo do hip-hop, a roda de conversa do povo da Dança Afro. Todos os segmentos tiveram espaço para fazer a sua roda de conversa com outros atores sociais. Com o poder público presente em todas as mesas e também com a academia, mesclando essas três composições de mesa, academia, poder público e cultura.

Fizemos 07 rodas de conversa, cada roda destinada a discutir a temática daquele segmento cultural, e isso, foi muito produtivo pra nós. E a partir daí, a gente passou a fazer todos os Aldeias nesse formato: rodas de conversa nesse formato múltiplo, interativo, interdisciplinar, com as vivências de todas as linhas: o candomblé, o hip-hop, o reggae. Até o teatro negro fazia sua escola, além de se apresentarem. Então, eles passam de expressão no palco para espaço de vivência nas oficinas e tal, e era espaço também de interlocução política cultural, no sentido das rodas de conversa.

Pelo relato, pode-se observar que o Paralelo, que deu origem ao Aldeia Kilombo, nasceu a partir de um ato de rebeldia por parte dos produtores culturais negros que ficaram alijados de sua participação no FAN do ano de 2003 que, tendo como uma das principais lideranças o Mestre João, questionaram a espetacularização e a elitização do referido Festival naquele ano. Nessa perspectiva, o evento organizado paralelamente coloca em questão a elitização da cultura e a consequente submissão de uma política pública que se orientava também no sentido de promover os produtores locais aos interesses exclusivos da Indústria Cultural, ou da obra de arte como mercadoria, como bem definiram os frankfurtianos Adorno, Horkheimer e Benjamin.

#### b) Apresentar pautas comuns ao Estado

Dentre os pontos levantados, destacamos dois mais relevantes para a manutenção da Capoeira e a sobrevivência e dignidade dos Mestres:

##### b.1 - Reconhecimento do notório saber dos Mestres de Capoeira pelo Ministério da Educação

Esperam com essas iniciativas e movimentos o reconhecimento do Mestre de Capoeira como patrimônio cultural do Brasil, de tal modo que possa favorecer a sua desvinculação obrigatória ao Conselho Federal de Educação Física, ao qual a Capoeira está subordinada. Desse modo, compreende-se que o saber do Mestre não possui equivalente no aprendizado formal do profissional de Educação Física, sendo na prática um acervo da cultura popular brasileira. A reivindicação visa legalizar a prática existente, na qual, Mestres de Capoeira sem escolaridade, mas detentores do saber, ensinam Capoeira em colégios, escolas e universidades.

Essa reivindicação é particularmente importante, uma vez que questiona o processo de esportivização da Capoeira que, historicamente, desde a República Velha, representa uma ameaça de fragilização dos fundamentos ancestrais da Capoeira. Essa tentativa, por parte do Estado, de descaracterizar a Capoeira como instrumento de luta contra a opressão racial, produziu uma ideia ilusória de que seria necessário abandonar alguns fundamentos tradicionais, principalmente em sua forma de conceber o corpo negro, alterando para uma concepção de corpo



fortalecida e preparada para o combate esportivo, como atletas de alto rendimento, como assinalou o Mestre João em vários trechos de suas entrevistas aqui apresentadas, e como argumentaram Melo (2013) e Jesus (2015) em suas respectivas dissertações.

#### b.2 Plano de previdência especial para os velhos Mestres de Capoeira

Mestres importantes, como Bimba e Pastinha, morreram mediante sérias dificuldades financeiras sendo que esse parece ser o destino da maioria dos Mestres de Capoeira, principalmente daqueles que resistem à lógica do mercado. Trabalhos como o de Melo (2013) e Jesus (2015), bem como na obra *Capoeiragem no País das Gerais* de Gonçalves (2011), conhecido no universo da Capoeira como Mestre Negoativo, relatam vários desses casos. Assim, defendem a elaboração, junto à Previdência Social, de um plano especial para Mestres acima de 60 anos, que tenham enfrentado dificuldades de contribuir com a Previdência Social ao longo dos anos.

#### 4.1.3 Estratégia: sedução

“No Brasil, a sedução negra faz parte inicialmente da estratégia de resistência da parte de um grupo militarmente fraco” (SODRÉ, 2005, p. 124). Dessa forma, a Capoeira seduz, encanta, envolve e fascina pelos seus aspectos lúdicos, conforme afirma Mestre João:

A Capoeira é mais do que uma prática de movimento físico, ela acontece primeiro, claro, como um chamado talvez lúdico quando a gente é pego, ainda como criança, para tentar praticar aqueles movimentos que nos encantam muito. A gente é pego pelo encantamento, pelo lúdico, mas logo em cima da prática dela, contínua, vai crescendo um sentimento muito grande de coletividade, de identidade cultural, de raiz, de ancestralidade, de negritude, de libertação.

Sendo o lúdico uma das portas de entrada para os assuntos mais complexos, isso acontece também nos eventos que a Acesa promove, segundo o Mestre João: “Os artistas, muito bons, e todos com essa característica, não só explorando e celebrando a cultura no seu aspecto lúdico, mas fazendo as mesas, os debates, as rodas de conversas com essas temáticas bem políticas.”

Do latim *seducere*, seduzir tem o sentido de desviar do caminho. Nesse sentido, a Capoeira não seduz apenas porque encanta e fascina, mas seduz porque desvia de caminho. A própria trajetória de vida de Mestre João mostra como aquele seu primeiro encontro com a Capoeira, no Colégio Padre Eustáquio, foi acontecimento tão forte, que foi capaz de desviá-lo de caminho. Seu caminho, dentro do contexto de uma sociedade capitalista como a brasileira poderia ser a de um operário negro que vive de seu trabalho alienado e, como tal não realiza crítica, ou a de um operário negro revoltado, líder sindical, organizado em um partido político. Entretanto, seduzido, inverteu ambas as rotas a ele prescritas e partiu em busca de sua ancestralidade e, com isso, encontrou uma forma própria para exercitar a sua rebeldia.

#### **4.2 A Capoeira Angola e a cultura política democrática**

Fazendo uma revisão da literatura científica que trata sobre cultura e política no Brasil, Montero (1996) verifica que importantes autores enfatizam o fato de que as tradições culturais do povo se colocam como obstáculo para que a democracia aqui se desenvolva plenamente. De acordo com a autora, Guilhon e Moisés, por exemplo, afirmam que somente “quando determinadas condições sociais e culturais estivessem bem estabelecidas (em decorrência de um certo modelo de desenvolvimento econômico), a democracia política poderia emergir em países como o Brasil” (GUILHON; MOISÉS apud MONTERO, 1996, p. 102). Assim, pautando-se por uma concepção linear de progresso, afirmam que, somente quando o nosso capitalismo e as instituições que o acompanham avançassem e superassem o atraso cultural existente, poderíamos viver uma democracia.

Segundo a autora, Marilena Chauí foi ainda mais enfática ao afirmar que “a matriz profunda que dá forma à cultura brasileira é vista como um bloqueio à realização de uma política democrática baseada nas ideias de cidadania e representação”. (CHAUÍ apud MONTERO, 1996, p. 102). Neste sentido, o autoritarismo não seria uma característica apenas das elites, mas permearia outros campos das relações sociais, uma vez que estaria distribuído por toda a cultura, inclusive a chamada cultura popular.

Entretanto, Montero (1996) observa que, juntamente com o amplo processo de secularização das sociedades modernas, desenvolvem-se também os

sentimentos de descrença na racionalidade, crise da subjetividade individual e a espetacularização da política; a chamada crise da modernidade. E aponta para o fato de que, nesse processo, *“elementos culturais que pareciam arcaicos, medievais ou pré-modernos, tais como a própria magia, são reatualizados”* (MONTERO, 1994, p. 87). Ainda segundo a autora,

No caso Brasileiro, esse movimento se mostra particularmente vigoroso pelo fato de que o patrimônio de crenças, apesar dos longos períodos de repressão e das tentativas de democratização da escola, jamais foi inteiramente desativado. Eles são [...] ressignificados de modo a operar enquanto sistemas reflexivos, que levam em conta as exigências colocadas pelas condições de vida secularizada (MONTERO, 1995, p. 87-88).

Assim, aponta que

Os arquétipos que nossas tradições culturais mobilizam não são uma via de mão única para o populismo, mas trazem consigo representações de direitos, de igualdade, de justiça e, por que não, de fraternidade que, se não levam exatamente ao modelo de democracia que engendramos, não são menos portadores de uma utopia social (MONTERO, 1996, p. 103).

E levanta a hipótese de que, mesmo as manifestações culturais Afro-brasileiras, porque *“...consagram a magia e a hierarquia como um dos elementos centrais de seu universo de valores”* (MONTERO, 1996, p. 113) – reafirmando, portanto, valores dissonantes com a modernidade – podem contribuir para construção da cidadania e de uma ordem democrática.

Nesse sentido, os resultados aqui apresentados indicam que a Capoeira Angola desenvolve entre os seus praticantes as qualidades necessárias para uma vida em democracia, à medida em que valoriza a comunidade, que incita ao respeito ao outro, considerando a igualdade na diferença, que estimula a escuta crítica e a fala no momento certo, uma vez que ela própria é um diálogo corporal. Todas essas características são propícias ao convívio democrático.

## **5 ADEUS, ADEUS, BOA VIAGEM...**

Como anunciamos, realizamos em nosso trabalho uma incursão no pluriverso da Capoeira Angola, a qual chamamos de Jogo de Dentro. Entretanto, mais que penetrarmos profundamente neste campo cultural, tivemos o cuidado de, ao trazer para fora as coisas que colhemos, ou seja, ao fazer o Jogo de Fora, deixar que os próprios sujeitos que a praticam dissessem de si e acerca da Capoeira Angola, tornando-se co-participantes do processo de análise. Essa estratégia nos proporcionou “trazer pra fora um olhar de dentro” e, ao mesmo tempo, estabelecer um diálogo entre esse olhar e o conhecimento científico pertinente.

Desse modo, verificamos por meio da trajetória de vida do Mestre João - uma vez que o mesmo trilhou um caminho diferente do percurso a ele prescrito, dada a sua condição étnica e de classe social, dentro do contexto da sociedade belo-horizontina à sua época – que, à medida que ele foi buscando as suas raízes africanas por meio, não exclusivo, mas principalmente da prática da Capoeira Angola, ele foi se africanizando, como verificamos. Assim, a fim de compreender este processo de africanização, detivemo-nos sobre a sua principal obra e campo de ação, a Acesa.

Nesse sentido, buscamos evidenciar a forma organizativa da instituição, seus núcleos e frentes de trabalho e o perfil dos vinte e cinco discípulos de Mestre João por nós entrevistados. Também trouxemos à superfície os temas dos eventos e os parceiros que a Acesa reuniu para a realização dos mesmos, bem como os sumários das três revistas que o grupo publicou. A análise deste material, por assim dizer, mais visível, confirmou que o tema acerca da ancestralidade africana foi preponderante.

Entretanto, foi ao nos ocuparmos do contexto pedagógico que envolve o ensino/aprendizagem da Capoeira Angola, ou seja, do seu rito de iniciação e do próprio ritual da Roda de Capoeira Angola, que compreendemos que, uma vez que a esta prática se constitui como uma linguagem corporal, ao atualizar em seu próprio corpo essa forma de ver, compreender e de expressar o mundo, ou seja, essa linguagem ancestral, o capoeira a presentifica, não apenas no momento da Roda, mas em seu cotidiano, dado que nos levou a designar o ritual da Roda de Capoeira Angola como rito de presentificação.

Assim, como essa presentificação ocorre por meio de uma longa experiência artística corporal afro-brasileira, buscamos na bibliografia pertinente as características gerais dessa concepção estética, a fim de compreender a Capoeira Angola dentro do contexto de tal arte. Tal movimentação teórica nos permitiu compreender, a partir da análise de suas técnicas, das suas funções e dos seus fundamentos, que a Capoeira Angola comunica valores próprios da cultura afro-brasileira, reafirmando mais uma vez o caráter presentificador dessa cosmovisão.

Sendo a presentificação de uma linguagem corporal de ancestralidade afro-brasileira, a prática da Capoeira Angola também informa uma ética a seus cultores. Nela, vemos realçados a comunidade diante do indivíduo, o diálogo, a inclusão, o acolhimento, o respeito às origens ancestrais e ao outro frente à intolerância, bem como o pensamento crítico, a malandragem e a ação opondo-se ao conformismo, ao comportamento prescrito e à inércia.

Verificamos ainda que, embora a Capoeira Angola seja preta de conteúdos políticos, uma vez que se trata de uma forma de resistência cultural e, portanto, política, a sua estética não pode ser definida como política, e sim como étnica, à medida em que não corresponde esteticamente nem se submete às necessidades das ideologias políticas liberais ou socialistas gestadas no contexto da sociedade ocidental moderna. Ou seja, a Capoeira Angola se configura como uma política cultural própria dos afrodescendentes e foi nesse contexto que buscamos compreendê-la.

Assim, como política cultural afro-brasileira, a Capoeira Angola, seduzindo pelo lúdico, atrai para o seu Campo de Mandinga negros, mestiços e brancos de várias nacionalidades. Este Campo de Mandinga, sendo um terreiro afro-brasileiro, tem como função precípua no contexto da luta política de resistência presentificar o modelo quilombola banto, que também foi presentificado em Palmares. Assim, ao revisitarmos a forma organizativa da Acesa, que apresentamos inicialmente, pudemos verificar a sua semelhança com essas formas sócio-políticas de ancestralidade afro-brasileira. Percebemos ainda que, para além dos aspectos mágicos e hierárquicos com os quais se estabelece esta política cultural, a mesma também secreta valores caríssimos à vivência democrática. Sendo uma escola de lideranças políticas, a Capoeira Angola instiga a análise de conjuntura e ensina ao capoeirista a agir conforme a situação exige. Ou seja, como afirmou o grande Mestre Pastinha, a Capoeira é uma brincadeira, uma diversão, mas na hora da dor...

Por diversos momentos em nosso trabalho, deixamos, intencionalmente, a entender que as nossas observações e apontamentos acerca da Capoeira Angola praticada na Acesa poderiam ser estendidas ao conjunto mais amplo da Capoeira Angola. Obviamente que, por se tratar de um estudo de caso, ele revela as idiossincrasias do Mestre, de seus discípulos e da própria Associação. Entretanto, as práticas corporais, os cânticos e os toques que se executam na Acesa fazem parte de um acervo cultural muito mais amplo e que é repetido, com variações bem pequenas, nos diversos grupos de Capoeira Angola espalhados pelo mundo.

Desse modo, há mesmo uma grande possibilidade de que essa presentificação estética, ética e política que observamos na Acesa ocorra em outros campos de mandinga. Mas, uma afirmativa mais categórica a este respeito, deverá vir de estudos mais amplos, abrangendo um maior número de grupos. Também deverá ser assunto de novas investigações os aspectos que assumem essa presentificação em outras nações, dado as diferenças na formação cultural mais geral dessas em relação ao Brasil.

Assim, o nosso Campo de Mandinga vai chegando ao final. Porém, como cantam os capoeiras no encerramento de suas Rodas, o adeus é também a hora de ir embora, ou seja, é apenas o início de uma nova caminhada, de uma nova viagem.

IÊ!

## REFERÊNCIAS

- ANGOLEIRO É O QUE EU SOU. Associação Cultural Eu Sou Angoleiro, Ano 1, n.1, 1º sem. 2006.
- ANGOLEIRO É O QUE EU SOU. Associação Cultural Eu Sou Angoleiro, Ano 2, n. 2, 2º sem. 2007.
- ANGOLEIRO É O QUE EU SOU. Associação Cultural Eu Sou Angoleiro, Ano 3, n. 2, 2009.
- ABREU, Fred. **O batuque**: a luta braba. Salvador-BA: Instituto Fred Abreu, 2014.
- ALBERTI, Verena. **História oral a experiência do CPDOC**. Rio de Janeiro: FGV, 1990.
- APPIAH Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.
- BARBIERI, César. **Um jeito brasileiro de aprender a ser**. Brasília: DEFER, Centro de Informação e Documentação sobre a Capoeira (CIDOCA/DF), 1993.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. São Paulo. Pioneira, 1971. v.1.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG: 2005.
- BOBBIO, Norberto. **Liberalismo e democracia**. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- BRASIL. Lei Nº 10.639 de 9 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. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/2003/L10.639.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm)>. Acesso em: 30 set.2016.
- CAMPO, Giuliano; MARTINS, Janaina Trasel. Cantos rituais de tradição na pratica do performer. **Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v.1, n.22, p.53-62, jul. 2014.
- CARDOSO, Marcos Antônio. **O Movimento Negro em Belo Horizonte: 1978-1998**. Belo Horizonte: Departamento de História-UFMG, 2001.
- CARVALHO, José Murilo. **Cidadania no Brasil**: o longo caminho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro,

Ediouro: 1984.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim**: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Convite à filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo, Cortez, 2005.

CRUZ, Andrea Mendonca Lage da. **A capoeira e o seu jogo de significados**. Belo Horizonte, MG, 1966. 267f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Sociologia e Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1966.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Walter (Org.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983.

DAGNINO, Evelina et al. O cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. In: DAGNINO, Evelina et al. (Org.). **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão social do trabalho**. São Paulo: Martins Fonte, 1999.

FERNÁNDEZ, José Fernando Tavares; BEDOYA, Vitor Alonso Molina. Prefácio: Pensamento crítico latino-americano e produção de conhecimento em lazer: In: GOMES, Christianne Luce; ELIZALDE, Rodrigo. **Horizontes latino-americanos do lazer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). **Brasil afrobrasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

FONSECA, Mariana Bracks. **N'Zinga MBandi e as guerras de resistência em Angola, século XVII**. Belo Horizonte, Mazza Edições, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes. 1994

GATTI, Bernadete Angelina. **Grupo focal na pesquisa em ciências sociais e humanas**. Brasília, DF: Liber Livro, 2005.

GAULEJAC. História de vida e opção teórica. Les cahiers du laboratoire de changement social: histoire de vie et choix théorique. **Sociologie, Sujet, Subjectivité**, Paris, v. 7, n. 3, 1998. [Tradução em mimeo de LE VEM].

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

GOMES, Christianne Luce; ELIZALDE, Rodrigo. **Horizontes latino-americanos do lazer**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GOMES, Christianne Luce. Lazer e cidade: reflexões. In: BRANDÃO, Carlos Antonio Leite (Org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.



GONÇALVES, Ramon Lopes. **Capoeiragem no país das gerais**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos Alfredo. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilizacao Brasileira, 1971.

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. Tu eres hijo de alguien. **Revista Máscara**, México, v. 3, n. 11- p.69-75, Oct. 1996.

GUATARRI, Félix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. **Espaço & Debates**, n. 16, 1985.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo; Editora 34, 2002.

GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. **Racismo e anti-racismo no Brasil**. São Paulo: USP, 1999.

HAGUETE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 1990.

HANCHARD, Michael Georg. **Orfeu e o poder**: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988). Rio de Janeiro: UERJ, 2001.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IANNI, Octávio. **Escravidão e racismo**. São Paulo: Hucitec, 1978.

JESUS, Leonardo Fernando de. **A capoeira no período da Ditadura Militar (1964-1985) no contexto de Belo Horizonte-MG**: diálogos acerca dos processos de resistência e enquadramento na prática da capoeiragem. 2015. Dissertação (Mestrado)- Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KANITZ, Roberto Camargos Malcher. **Capoeira Angola na favela**: juventudes, sentidos e redes. 2011. Dissertação (Mestrado)- Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LA TAILLE, Yves de. **Vergonha: a ferida moral**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LANDER, Edgardo. (Org.) **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso, 2003.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1994.

LE VEN, Michel Marie; FARIA, Érica de; MOTTA, Miriam H. de Sá. História oral de vida: o instante da entrevista. In: VON SIMSON, Olga R. de Moraes (Org.). **Os desafios contemporâneos da história oral**. Campinas: CMU Publicações, 1996.

LE VEN, Michel Marie; HERMETO, Miriam; REIS, Érika de Faria. História oral de vida: o instante da entrevista. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 16, n.16, p. 57-65, 1997.

LOPES, Ramon. **Capoeiragem no País das Gerais**. Belo Horizonte: Editora Nandyala, 2010.

MAQUIAVEL In: SADEK, Maria Tereza. **Os clássicos da política**. Organização de Francisco Weffort. 13. ed. São Paulo: Atica, 2002. v. 1. (Fundamentos; 62)

MELO, Vinícius Thiago de. **História da capoeira de rua de Belo Horizonte (1970-1990): manifestação cultural, lazer e política na sociedade moderna**. 162. 2013. Dissertação (Mestrado)- Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MERTON, R. King. **Sociologia, teoria e estrutura**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

MESTRE PASTINHA. **É luta, é dança, é capoeira**. [S. l.]: Campodemadinga, 2011. Entrevista concedida a Paulo Freire em 1967. Disponível em: <<http://www.campodemadinga.com.br/2011/08/e-luta-e-danca-e-capoeira.html>> Acesso em: 29 set. 2016.

MONTERO, Paula. Cultura e democracia no processo da globalização. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n.44 , p.89-114, mar.1996.

MONTERO, Paula. Magia, racionalidade e sujeitos políticos. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.9,n.26 , p.72-90, out. 1994.

MONTERO, Paula. Os sentidos da magia. **Cultura Vozes**, v.89, n.3, p.3-16, maio/jun. 1995.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia e sabedoria**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MUNANGA, Kabengele. **A dimensão estética na arte negro-africana tradicional**. São Paulo: USP, Arteconhecimento, 2003/2004.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (Org.). **Sankofa: matrizes africanas da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: EdUERJ,1996. v. 1. (A Matriz Africana no Mundo).

NIGRI, Bruno Silva. **O samba no terreiro**: música, corpo e linguagem como prática cultural – apontamentos para o campo do lazer. 2014. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

OSTETTO, Luciana Esmeralda; ROSITO, Margarete May Berkenbrock. *Historias tecidas na Roda da Dança*. PASSEGGI, Maria da Conceição; SOUZA, Elizeu Clementino de (Org.). **(Auto)biografia** : formação, territórios e saberes. São Paulo: Paulus; Natal: EDUFRN 2008.

PEIRANO, Marisa. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. Disponível em: <<https://projetoaletheia.files.wordpress.com/2014/09/rituais-ontem-e-hoje-mariza-peirano.pdf>> Acesso em: 20 set. 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Modernidade com feitiçaria**: candomblé e umbanda no Brasil do séc. XX. **Tempo Social**, v. 2, n. 1, p. 49-74, 1º sem. 1990.

RAMOS, Renata Carvalho Lima (Org.). **Danças circulares sagradas**: uma proposta de educação e cura. 2.ed. São Paulo: TRIOM, 2002.

REGO, Waldeloir. **Capoeira angola**: ensaio socio-etnografico. Salvador: Itapua, 1968.

REIS, Letícia Vidor de Souza. A roda de capoeira: o mundo de pernas para o ar. **Estudos Afro-Asiáticos**, v. 25, p. 125-140, dez. 1993a.

REIS, Letícia Vidor de Souza. **Negros e brancos no jogo da capoeira**: a reinvenção da tradição. 1993. Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993b.

RESZLER, André. **A estética anarquista**. Lisboa. Ed. Eros. Lisboa: 1977.

REY, Fernando, Luis Gonzalez. **O pensamento de Vigotsky**: contradições, desdobramentos e desenvolvimento. São Paulo: Hucitec, 2013.

SADEK, Maria Tereza. **Os clássicos da política**. Organização de Francisco Weffort. 13. ed. São Paulo: Atica, 2002. 2v. (Fundamentos; 62).

SADER, Eder. **Quando novos personagens entram em cena**. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. **Contos crioulos da Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1976.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SEMOG, Ele; NASCIMENTO, Abdias do. **Abdias Nascimento**: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SILVA, Dilma Melo; CALAÇA, Maria Cecília. **Arte africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceiro Margem, 2006.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A capoeira escrava e outras tradições**

**rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2001.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **A negragada instituição**: os capoeiras na corte imperial (1850- 1890). Rio de Janeiro: Access, 1999.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. Golpe de Mestres. **Revista Nossa História**, v. 1, n. 5, p. 16, mar. 2004.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

SOUZA, Dimas Antônio de. **O mito político no teatro anarquista brasileiro**. Rio de Janeiro. Aquiamé, 2003.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**: a construção da identidade moderna. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

TEMPELS, R. P. Placide. **A filosofia Bantu**. São Paulo: Terceira Margem, 2012.

UDE MARQUES, Walter Ernesto. **Redes sociais**: possibilidade metodológica para uma prática inclusiva. In: CARVALHO, Alysson Massote et al. (Org.). **Políticas públicas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VIEIRA, Dilma Fróes; PINTO, Hernany Mendes de Faria. Capoeira Angola e educação inclusiva. **Presença Pedagógica**, Belo Horizonte, v.11, n.63, p. 22-31, maio/jun. 2005.

WEBER, Max. A política como vocação. In: WEBER, Max. **Ensaio de sociologia**. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1982.

WEBER, Max. **Economia y sociedad esbozo de sociologia comprensiva**. 2. ed. Buenos Aires, AR: Fondo de Cultura Económica, 1964. (Sección de obras de sociologia; 1).

ZEMPLÉNI, András. Iniciação. In: BONTE, Pierre; IZARD, Michel. **Dictionnaire de l'ethnologie et de anthropologie**, Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 2000.

## APÊNDICE A - Entrevistas



### PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS DO LAZER

Lazer, capoeira angola e política: um estudo acerca da produção de uma prática cultural de resistência negra na construção de processos de cidadania

Orientador: Walter Ude Marques (Mestre Boca)

Orientando: Dimas Antônio de Souza (Treinel da Acesa)

### PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS DO LAZER

Lazer, capoeira angola e política: um estudo acerca da produção de uma prática cultural de resistência negra na construção de processos de cidadania

Orientador: Walter Ude Marques (Mestre Boca)

Orientando: Dimas Antônio de Souza (Treinel da Acesa)

Ao responder as perguntas abaixo, você estará contribuindo com realização da pesquisa em tela. A mesma tem por objetivo lançar mais luzes sobre a Capoeira Angola e faz parte das exigências para conclusão do curso de doutorado em Estudos sobre o Lazer por Dimas Antônio de Souza. Ao final, você será convidado assinar um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Nome: \_\_\_\_\_

Naturalidade: \_\_\_\_\_.

Data de Nascimento: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_

Grau de Instrução:

- ( ) Fundamental Incompleto    ( ) Fundamental Completo    ( ) Ensino Médio Incompleto  
 ( ) Ensino Médio Completo    ( ) Superior Incompleto    ( ) Superior completo  
 ( ) mestrado/doutorado

Se possui o ensino superior e/ou pós-graduação, quais?

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Qual sua posição na hierarquia da Acesa: ( ) Aluno ( ) Treinel ( ) Contramestre ( ) Mestre

Qual é a sua profissão e/ou ocupação principal

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Qual é a sua referência religiosa?

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Em que ano começou a treinar Capoeira (Independente da modalidade)?

R: \_\_\_\_\_.

Você treinou capoeira em outro grupo, antes de entrar na ACESA? ( ) Sim ( ) Não

Caso a resposta tenha sido sim, na anterior, responda as questões 12 e 13 abaixo, caso não, desconsidere:

Mestre: \_\_\_\_\_

Grupo: \_\_\_\_\_

Período: \_\_\_\_\_

Modalidade: \_\_\_\_\_.

Quais as características da Capoeira Angola que te motivaram a fazer esse deslocamento ou esta escolha?

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Em qual ano você começou a treinar na Acesa?

R: \_\_\_\_\_.

O que te levou a escolher a ACESA?

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_.

Treinou Dança Afro na ACESA ou em alguma frente de trabalho da Acesa? ( ) Sim ( ) Não

Quando assumiu a condição de Treinel pela ACESA?

R:\_\_\_\_\_.

O que a Capoeira representa em sua vida?

R:\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Você participa de algum outro movimento social, étnico racial, artístico e ou cultural?  
Movimento de bairro, sindical, grupos de samba, RAP, Black Soul e ou afins?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, quais:

R:\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Quando você ensina a capoeira, além dos ensinamentos típicos como movimentos, cânticos e ritmos, o que você espera que os seus alunos desenvolvam como cidadãos?

R:\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Em que os ensinamentos que você aprendeu na Capoeira contribuem nas suas atividades cotidianas? (Além da própria capoeira).

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Um ou mais de um aluno seu estão desenvolvendo trabalhos de capoeira (treineis), de Dança Afro? Ou percussão? Quem? Onde?(Solicitar contato).

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Você produziu algum artigo científico, documentário, filmes, peças de teatro, ensaios fotográficos sobre a capoeira ou tendo a mesma como fundamento? ( ) Sim ( ) Não

Se sim, quais?

R: \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_.

Um ou mais de seus alunos ou ex-alunos estão de alguma maneira envolvidos com atividades artísticas como profissão ou modo de vida? (Dança, teatro, musica, percussão, cinema, artes em geral). ( ) Sim ( ) Não Se sim, quantos aproximadamente:\_\_\_\_\_.

Algum caso específico de algum aluno ou ex-aluno que ache importante relatar?

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_





Publico Alvo:

---

---

Nesse período foram promovidos encontros, eventos/palestras e ou oficinas por iniciativa sua?

( ) Sim ( ) Não

Se sim, quais:

Nome do

Evento: \_\_\_\_\_

---

---

---

Quando: \_\_\_\_\_

---

---

---

Temática do

evento: \_\_\_\_\_

---

---

---

Programação: \_\_\_\_\_

---

---

---

---

Solicitar Artes/Folders dos eventos.

\*

Núcleos da ACESA

Núcleo

Localização

Treineis Responsáveis

Estrutura

Atividades Regulares

Eventos