



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

**VERÓNICA DANIELA NAVARRO**

**N'OUTRAS CORPAS  
DESCONSTRUÇÕES E MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES  
CORPORAIS NA CAPOEIRA ANGOLA DO GRUPO NZINGA**

Salvador  
2018

**Verónica Daniela Navarro**

Dissertação de mestrado

**N'outras corpas**

**Desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angola do grupo Nzinga.**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Dança.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Gilsamara Moura.

Co-Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Rosângela Costa Araújo.

Salvador

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

, veronica Daniela Navarro  
N outras corpos Desconstruções e múltiplas possibilidades  
corporais na capoeira angola do grupo Nzinga. / veronica  
Daniela Navarro . -- Salvador, 2018.  
128 f. : il

Orientador: Gilsamara Moura.  
Coorientador: Janja Costa Araujo.  
Dissertação (Mestrado - Mestrado em dança) -- Universidade  
Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2018.

1. Capoeira angola. 2. culturas banto. 3. feminismos latino-  
americanos. 4. corporeidades. 5. Roda. I. Moura, Gilsamara.  
II. Costa Araujo, Janja. III. Título.

**Verónica Daniela Navarro**

**N'outras corpas**

**Desconstruções e múltiplas possibilidades corporais na capoeira angola do grupo Nzinga.**

BANCA EXAMINADORA:

---

**Gilsamara Moura – Orientadora**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Universidade Federal da Bahia

---

**Janja Araújo – Co-orientadora**

Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo

Universidade Federal da Bahia

---

**Daniela Amoroso**

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia

Universidade Federal da Bahia

---

**Elizia Ferreira**

Doutora em filosofia Universidade Federal de Santa Catarina.

Universidade da Integração da lusofonia afro-brasileira (UNILAB)

## Agradecimentos

A minha mãe Nora e ao meu pai Carlos, por tanto amor e cuidado. A minha irmã Vanina, e as minhas duas sobrinhas Sofia e Renata. As minhas avós Chiquita e Teresa, com quem aprendi que a sabedoria se alcança com o passar dos anos. Meus avôs Pedro e Atílio por permitirem viver minha cultura popular com a festa, a dança e a música. A minha tia Alicia por ser uma inspiração em quebrar regras e normas sociais.

A Alba e Pablo, meus professores de “El salitral”, que me ensinaram que a dança popular é comunidade. A Paula Granero e a todas minhas irmãs do Ciclo de seminário de dança popular da UNC, por me ensinarem a dançar com a alma. A Telma Meireles que me apresentou a Bahia em Córdoba. A Maria Laura Corvalán e Tania Bispo, por não guardar nada e compartilhar cada partícula desta Bahia mágica.

A Unilab, em Nome de Elizia Ferreira e Beatriz Borges, por cada samba dançado no Recôncavo.

A minha querida orientadora Gilsamara, por sua ternura e paciência para aguentar este intento decolonial de orientanda.

Ao Professor Carlos Bonfim pela sua apreciação no momento da qualificação.

A minha mestra Janja, Paulinha, Poloca, Tata Mutá Aimê por tantos ensinamentos, cuidados e carinhos recebidos, e a todo o grupo Nzinga de capoeira angola Salvador.

Ao Marcelo por sua companhia e amor nestes tempos tempestuosos.

## ILUSTRAÇÕES

As ilustrações presentes nessa dissertação foram gentilmente cedidas pelo artista e angoleiro colombiano Jose Cardona.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Figura.....	P
1- Ernesto Joaquim Maria dos Santos gravando no ano 1916 o primeiro samba no Brasil, "Pelo Telefone". O registro foi feito na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A partitura para piano é do mestre Pixinguinha.....	25
2- Lavapés, a mais antiga escola de samba de São Paulo, a única instituição que sempre foi dirigida por mulheres .....	25
3- Violinista e pianista argentinos no fim do século XIX.....	26
4- Ano 1946, durante o carnaval baiano.....	29
5- Ano 1979, o bloco afro Badaué. Foto de Arlete Soares.....	29
6- Lucas e Thaila jogando. Esta última fazendo a negativa na roda do grupo Nzinga.....	36
7- Mestre Poloca na roda com uma criança.....	38
8- Contramestra Manoela do Nzinga durante o treino de capoeira com Taila, aluna do Nzinga. Foto disponível na Internet.....	38
9- Grupo Nzinga, na Casa dos Olhos de Tempo que Fala da Nação Angolão Paketan.....	44
10- Capoeiristas fazendo a ponte no treino do grupo Nzinga.....	47
11- Jogo de Leo e Raphael durante a roda do Nzinga.....	47
12- Orquestra de Berimbaus do Grupo Nzinga no aniversário de 60 anos do Tata Mutá Imê. Terreiro Casa dos Olhos de Tempo, 2016.....	50
13- Joana e uma das Makotas do terreiro fazendo trabalhos de agroecologia.....	50
14- Movimento de “au” durante o jogo na roda.....	52
15- Roda do Nzinga.....	56
16- Mestre Poloca, Mestra Janja, Tata Mutá Imê, Mestra Paulinha e Mestre Tão Carvalho.....	62
17- Roda de capoeira na sede Nzinga; mestre Poloca começando a jogar com João Pedro.....	64
18- Tata Muta Imê, Mestra Paulinha, Mestre Poloca e Mestra Janja recebem o reconhecimento de cidadãs(ãos) ilustres da cidade de Salvador.....	65
19- Trieni Bruna dando aula.....	66

20- Kayky marcando uma cabeçada em João Manoel, na roda do Nzinga.....	74
21- Tata Mutá Imê dançando danças dos Nkisis durante a celebração de 2 de fevereiro, festa para Dandalunga, no Nzinga.....	76
22- Taila e Lucas, jogo de capoeira utilizando quebradas do corpo, viradas de cabeça.....	82
23- Mestre Paulinha e aluna jogando.....	82
24- Esquivas e gingas durante a roda.....	83
25- Mestre Janja e Paulinha jogando na roda.....	85
26- Thaila e treinel Lelo jogando na roda do Nzinga.....	89
27- Roda do Nzinga na comunidade.....	91
28- Movimentos de cabeçada na área da barriga.....	91
29- Movimentos de cabeçada na área da barriga.....	91
30- Metre Pastinha ensinando para duas alunas.....	102
31- Bruna tocando berimbau.....	102
32- Duas alunas do Nzinga fazendo uma “chamada”, com a mestra Janja na bateria, durante a roda.....	105
33- Regina e Joana jogando na roda.....	106
34-Thaila tocando atabaque durante a roda.....	108
35- Duas alunas aguardando para jogar na roda do Nzinga; mestra Janja na bateria...108	
36- Marcha de 8 de março de 2017.....	109
37- Capoeiristas do grupo Nzinga e parceiras na Marcha de 8 de março de 2017.....	110
38- Cartazes evento chamada de mulher.....	112
39- Apresentação da orquestra no encontro AIWD.....	114
40- Imagens do encontro de capoeiristas no Nzinga 2016.....	115



## RESUMO

Esta dissertação toma como tema as corporeidades da Capoeira Angola dentro do Grupo Nzinga, na cidade de Salvador, fundamentadas nas culturas bantas e nos feminismos latino-americanos, como possibilidade de construção-desconstrução dos corpos. Começo fazendo uma leitura sobre os processos de miscigenação da América e as políticas de embranquecimento das culturas populares, entendendo como o racismo e o patriarcado foram e ainda são instaurados pelas elites burguesas latino-americanas para manter e legitimar o poder. Para tal, acredito e defendo que não é possível descolonizar sem despatriarcalizar. Em seguida, adentro nas corporeidades afro-americanas, realizando uma leitura do que são esses corpos dentro da roda da capoeira, como outras lógicas possíveis de pensar outros corpos latino-americanos. Imagens, relatos e escritos do tempo compartilhados com minhas e meus parceira(o)s de caminhada dentro do Nzinga, aqueles que são mestra(e)s e doutora(e)s de capoeira, da academia e da vida principalmente. E por último, adentro nas questões do feminismo dentro do espaço da roda do Nzinga: como nós, mulheres do grupo, construímos nossas corporeidades dentro desse espaço, defendendo a multiplicidade de formas de ser e estar sendo mulher, e, sobretudo, de ser e estar sendo no mundo. Imprimi o desafio de me manter orientada metodologicamente pela pesquisa étnica implicada, por ser participante do grupo que estudo. As referências partem do saber dos mestres e mestras da cultura popular, aqueles com quem tive o privilégio de aprender a partir da prática, como também aquele(a)s que deixaram seu legado através das gerações que vieram.

**Palavras-chaves:** Capoeira angola, culturas bantas, feminismos latino-americanos, corporeidades, roda.

## **ABSTRACT**

This dissertation takes as its theme the corporations of Capoeira Angola within the Nzinga Group, in the city of Salvador, based on Bantu culture and Latin American feminism, as a possibility of construction-deconstruction of bodies. I begin by reading about America's miscegenation processes and the blanching policies of popular cultures, understanding how racism and patriarchy were and are still being instituted by Latin American bourgeois elites to maintain and legitimize power. To this end, I believe and defend that it is not possible to decolonize without depatrialization. Then, inside the Afro-American corporations, realizing a reading of what these bodies are inside the wheel of capoeira, as other possible logics of thinking other Latin American bodies. Images, accounts and writings of the time shared with my and my walking partners within the Nzinga, those who are masters and masters of capoeira, academy and life mainly. And lastly, in the questions of feminism within the wheel space of the Nzinga: as we, women of the group, construct our corporeities within this space, defending the multiplicity of ways of being and being a woman, and, above all, of being and being in the world. I was impressed with the need to remain methodologically oriented by the ethnopesquisa oriented, for being a participant of the group I study. The references come from the knowledge of the masters and masters of popular culture, those with whom I had the privilege of learning from practice, as well as those who left their legacy through the generations that came.

## SUMÁRIO

### Apresentação

#### Capítulo I - A volta que o mundo dá

- 1.1 Processos de miscigenação pós-colonial e identificações culturais.....20
- 1.2 EnegreSer corporeidades.....27
- 1.3 É preta, é preta, é preta Kalunga, a capoeira é preta Kalunga.....32
- 1.4 Ser e estar na roda da capoeira.....42
- 1.5 N'zo a longo: Casa de aprendizado.....47

#### Capítulo II - N'outros corpos. Afetações e corporeidades afro-ameríndias

- 2.1 Vamos vadiar angola, angola vamos vadiar.....55
- 2.2 Solta mandinga ê, solta mandinga, solta mandinga e angolera(o) quero ver você mandingar.....58
- 2.3 A ginga quebrada.....65
- 2.4 O chão como impulsor das corporeidades afro-ameríndias.....68

#### Capítulo III - *Nosotras* no mundo

- 3.1 Desconstruções, descobertas e identificações corporais.....72
  - 3.2 Sou filha da cobra verde, neta da cobra coral, quem quiser saber meu nome, meu veneno é de matar.....76
  - 3.3. Vem jogar mais eu, minha hermana.....81
- Referências.....87

## 1 Apresentação

Gostaria de começar pela contradição que esta escrita representa para mim, dentro da academia, falando sobre uma prática da cultura popular, como é a prática da capoeira angola. Contradição porque a partir do meu transitar pelo sistema de educação escolar, percebo como ele nasceu e se perpetua para legitimar o sistema capitalista e colonial, além de racista e machista. Porém, estou aqui, escrevendo uma dissertação para, entre outras tantas coisas, ser aprovada no mestrado. Então me perguntava se seria o espaço acadêmico o lugar para repensar a cultura popular, não sendo, com certeza, o único que experimento, porém de alguma forma estou aqui no espaço que legitima um saber. Não acredito nas verdades absolutas, nem nas certezas. São as incertezas que serviram de inspiração nesta escrita.

Estas linhas são uma tentativa de falar sobre minha experiência na dança popular, especificamente na prática da capoeira angola, no grupo Nzinga Salvador. Saindo da Argentina para o Brasil, melhor ainda, para a Bahia, ampliou-se imensamente minha vivência pessoal sobre nosso solo americano. Pretendo analisar as afetações corporais dentro dos espaços de roda, produto dos atravessamentos étnicos e de gênero presentes nas rodas de capoeira, aproximando-me das identificações construídas por mim como parte integrante do grupo e pelo(a)s demais integrantes. Tentarei me aproximar do que aprendi como sendo fundamentos das culturas bantos (própria da capoeira) e de gênero, através do que o grupo denomina como *feminismo angoleiro*. Tentando evidenciar as negociações produzidas dentro da performance popular e as possibilidades corporais, que chamarei de corporeidades afro-americanas.

Começo, no capítulo I, fazendo uma leitura sobre os processos de miscigenação da América e as políticas de branqueamento das culturas populares, entendendo como o racismo e o patriarcado foram e ainda são instaurados pelas elites burguesas latino-americanas para se manter e se legitimar no poder, apontando que não é possível descolonizar sem despatriarcalizar. A prática corporal da capoeira pode ser pensada a partir dos feminismos latino-americanos para trazer pistas para possíveis saídas emancipadoras. Também trabalho a ideia da negação como pista epistemológica de

pensar outros olhares para nosso solo americano, e com ela a ideia de “mundo enegrecido” que a capoeira nos proporciona.

No segundo capítulo, adentro as corporeidades afro-americanas, fazendo uma leitura do que seria pensar essas corporeidades através dos corpos dentro da roda da capoeira. Imagens, relatos e escritos do tempo compartilhado com minhas parceiras de caminhada dentro do Nzinga, aquelas que são mestras e doutoras de capoeira, da academia e da vida, principalmente.

E, por último, no terceiro capítulo, adentro nas questões do feminismo no espaço da roda do Nzinga: como nós, mulheres do grupo, construímos nossas corporeidades dentro desse espaço, defendendo a multiplicidade de formas de ser e estar sendo mulher e, sobretudo, de ser e estar sendo no mundo.

A metodologia de trabalho é uma tentativa de descolonizar formas e práticas. Observa-se, hoje, uma constante mistura de campos entre as diversas formas de conhecimento humano: filosofia, ciências sociais, arte, música. A partir do meu próprio caminho de aprendizado formal e não formal, passando por diferentes conhecimentos disciplinares, que vão das artes até as ciências sociais e antropológicas, apresento aqui a proposta metodológica da *etnopesquisa implicada*.

O que procuro é provocar a inter-relação de vários tipos de saberes que se produzem, dialeticamente, ao longo do processo de construção do(a)s sujeito(a)s. Porque a realidade social é complexa e contraditória, assumo esses desafios e me distancio da concepção da procura pelo saber total, uma vez que quanto mais se conhece, mais se criam áreas de não-saber. Quanto maior é a área iluminada, maior será a área de sombra. Pretendo abordar a realidade estudada de maneira espiralada,<sup>1</sup> aceitando e até reivindicando certa lógica do antagônico. Desta forma, minhas referências partem do saber dos mestres e mestras da cultura popular, aqueles com o(a)s

---

<sup>1</sup> Utilizarei a ideia do espiral, cujo significado dentro das ciências exatas se entende como uma curva plana que gira em torno de um ponto central (chamado polo), dele se afastando ou se aproximando, segundo uma determinada lei. Dentro das análises aqui apresentadas, a ideia do espiral tenta dar conta dos conceitos de forma interligada, por pontos em comum e também pela contradição, sem a procura de uma síntese, aceitando a ambivalência e a complexidade da realidade.

quais tive o privilégio de aprender a partir da prática, como também aquele(a)s que deixaram seu legado através das gerações que vieram. Tomarei aqui, entre minhas principais referências, as mulheres latino-americanas, cientistas sociais e mestras populares.

Pretendo abordar a corporeidade, de acordo como o corpo é construído e constituído, com base nisso, a materialidade do corpo e sua experiência prática são permeadas por significantes culturais. Os corpos não são redutíveis a discursos sociais acerca deles, ao contrário, devemos reconhecer uma capacidade criativa e certa autonomia na materialidade do corpo, que não pode ser reduzido à língua: o reconhecimento da constituição material-simbólica da fisicalidade. Aqui as práticas devem ser integradas com a investigação sobre os múltiplos significados que a(o)s sujeita(o)s revelam em seus discursos<sup>2</sup>.

Aqui, primo minha própria experiência, como sujeita que vivencia as práticas investigadas e que vai apresentando respostas que se convertem em novas perguntas. Por esse motivo, serão usadas referências pessoais como parte integral do processo da pesquisa, não só por ser uma das integrantes do grupo pesquisado, mas também porque acredito na importância política de falar dos corpos a partir deles mesmos, considerando que o corpo é atravessado por situações, vivências e experiências únicas e irreproduzíveis por um agente que pesquisa de fora. Aqui me coloco como uma dançarina-angoleira que escreve.

Tomarei como umas das referências metodológicas a *Etnopesquisa implicada* do autor Macedo (2012):

---

<sup>2</sup> O conceito de corpos significantes é tomado aqui da linha de pesquisa de antropologia do corpo da Universidade Nacional de Buenos Aires, do grupo de Antropologia coordenado pela doutora Silvia Citro. Ver referências CITRO, Silvia. “La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico”. Ponencia en VII congreso argentino de antropología social, Córdoba, Argentina. 2004. CITRO, Silvia. Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía. Letra viva, Buenos Aires, 2006. CITRO, Silvia. Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos. Biblos, Buenos Aires, 2010. CITRO, Silvia. Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas. Biblos, Buenos Aires, 2012.

O pesquisador (acrescento pesquisadora) explora a particularidade de seu pertencimento e da sua visão, mergulhando neles ainda mais, num esforço de nomear suas características e seus contornos. Não negando sua subjetividade nem a tornando um epifenômeno, o pesquisador(a) toma partido dela. Examina-se com rigor o sentido desse lugar para o próprio pesquisador(a). Há uma dobra por dentro, implicado da experiência, que deverá ser compreendida e movimentada em direção a outras obras, de forma relacional, como uma das maneiras de se produzir objetivação intercritizada. (Macedo, 2012).

Utilizarei procedimentos metodológicos como a prática própria em primeiro lugar, o corpo como produtor de conhecimento, a observação, os registros em caderno de campo e o material audiovisual. Incluirei também as conversas informais nos treinos, rodas propriamente ditas e na “mesa do bar” seguida das rodas.

### **Quem vem lá sou eu!**

Provenho de uma família popular, de trabalhadores, sou a primeira geração a entrar na universidade. Tive a liberdade de escolher sempre o que gostaria de estudar, e fui incentivada - dentro das possibilidades econômicas de meus pais - a fazer dança como prática acadêmica desde os sete anos de idade. Ainda lembro a preocupação de meus pais pelos custos das aulas de balé. Morar em cidade pequena significava ter menos possibilidade de escolher onde fazer dança ou qualquer tipo de atividade. Éramos duas meninas para dançar, minha irmã Vanina e eu. As aulas de balé eram às segundas e quartas, e às sextas a aula era de jazz. Lembro como se fosse hoje o dia em que a professora Inês falou com minha mãe: “eu acho melhor que Verónica venha só na sexta, ela é muito inquieta, se dá mais com danças agitadas”. E assim fui assistindo as aulas de sexta, até que, com 12 anos, fui para o mundo do esporte, que não “deu resultado”, pois estava muito acostumada a coreografar no “campo” e o esporte tinha outras lógicas de jogo que eu não entendia. Tudo isso ia dialogando com a vivência na minha casa e na casa de meus avós, onde as músicas escutadas no rádio aos domingos, como “*Milonga sentimental*” e “*Siglo XX cambalache*” falavam da pobreza, da marginalização. Dentro do repertório do que se chama música popular argentina, as *chacareras* de gaúchos abandonados, chamados de vagabundos, a maioria de pele escura, com práticas

macumbeiras<sup>3</sup> e malandros de rua. Foi assim que com 14 anos fui dançar tango e “folclore” na academia “*El Salitral*”, coordenada por Pablo Rugeri e Alba Marin. Eles falavam das raízes negras de nós, argentina(o)s, do *candombe*, do tango *arrabalero* e *milonguero*<sup>4</sup>. Tudo novo para mim e nada ligado ao que a escola tinha me oferecido. Sentia-me em casa: o grupo de “folclore” tinha mais a ver comigo. Sentia que as necessidades do grupo eram as minhas também, uma prática que jamais tinha vivenciado. Lá, na dança clássica, tudo era mais individualista, cada uma comprava suas roupas, e quem não tinha, encontrava um jeito. Uma das primeiras atividades do grupo de dança popular “*El Salitral*” foi fazer empadas para vender e com o dinheiro arrecadado comprar meus primeiros sapatos de tango e “folclore” (nesse momento se falava do tango como algo separado, embranquecido, algo superior às outras danças populares do norte argentino, por exemplo). A importância de conviver em grupo ia se despertando em mim. Pensar no outro não só por meio da coreografia, mas também através da vida mesmo. Ali tudo era de todos e de todas. Meu maior aprendizado foi vivenciado nas festas populares, onde íamos dançar: as *peñas* e *milongas*<sup>5</sup>. Despreocupado(a)s com as coreografias e mais preocupado(a)s em encontrar uma boa empada e um vinho gostoso. Cheguei em Córdoba com 18 anos, uma cidade denominada *docta*<sup>6</sup> por se tratar de um lugar de encontro entre várias pessoas de diferentes lugares do país e do exterior. Comecei a incursionar e me aprofundar nas danças andinas, afro-peruanas, afro-uruguaias. A América Latina se abria para mim como negra e indígena. Referências como: “*El negro*” Valdivia, “*Curita*” Sanchez, Silvia Serbibi, Mariela Cazón, Telma Meireles, Juan Savedra, Chiqui La Rosa, Paula Granero, Karina Rodriguez, Aldo Corso, Maximiliano Ibanes, “*Bicho*” Diaz, Paola Bernal, Jose Luis Aguirre, Natalia Akosquin, Valeria Molinari, Natalia Abdala e todas

---

<sup>3</sup> Práticas macumbeiras foi o nome preconceituoso que receberam todas aquelas práticas, rituais e cerimônias que não eram católicas, principalmente indígenas e africanas, consideradas perigosas, imorais e violentas.

<sup>4</sup> O tango, assim como a capoeira, atravessou historicamente processos de branqueamento. Os tangos *arrabalero* e *milongueiro* fazem referência ao tango de rua, dançados com pé no chão e com movimentações cadenciosas. Ver livro *Tango negro* Carlos Cáceres citado nas referências.

<sup>5</sup> São festas populares onde se dança folclore Argentino. Com música ao vivo.

<sup>6</sup> Denomina-se assim a Cidade de Córdoba por ser uma cidade com alto porcentual de moradores estudantes de todas as partes do país e por ter umas das universidades mais antigas da América Latina.



as minhas companheiras do Ciclo de Seminário de Dança Popular da Universidade Nacional de Córdoba e do secretário e parceiro de caminhada, Franco Moran, abriram portas dentro da academia para a dança popular.

O sentido de comunidade se abria ainda mais quando comecei a frequentar o “*Encuentro Nacional y Cultural de San Antonio de Arredondo*”<sup>7</sup>, um espaço ritual que acontece há 25 anos no interior de Córdoba. Não só compartilhando o palco, as oficinas, mas também a cozinha, a fogueira e a emoção gerada sempre pelo encontro entre pessoas que acreditam que outras lógicas são possíveis. Aproveito o ensejo para convidar quem está lendo essas linhas para conhecer o Encontro, todo segundo final de semana de dezembro, da mão do “*celador de sueños*”, Negro Valdivia, e com ele todo o grupo maravilhoso do Encontro.

A dança afro-baiana chega para mim em 2007, por meio da professora Telma Meireles, mulher negra da periferia de Salvador, quem me abriu seu mundo de maneira desinteressada e com muita dedicação. Acho que o mundo de saudade que a Bahia gerava na professora Telma era acalmado ao se construir um submundo no Centro Cultural General Paz, onde dançávamos danças dos orixás com 5 graus de temperatura. Essas danças tinham algo que eu encontrava em “minhas” corporeidades.

Como filha dos ventos<sup>8</sup>, a quietude não me confortava, então precisei conhecer a Bahia. Minha primeira viagem para Salvador foi em 2010. Aqui, uma dançarina de Rosário e grande parceira, a Maria Laura Corvalán me convidou para fazer um seminário com Tânia Bispo, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Nunca entendi porque tão amplo conhecimento sobre dança estava oculto na universidade. Porém, comecei a ver que no espaço acadêmico não era muito comum a presença de professoras negras como Tânia, e muito menos as que dançavam danças dos orixás.

---

<sup>7</sup> <http://www.encuentrosanantonio.com.ar/>

<sup>8</sup> Utilizo aqui uma metáfora identificando-me com o Nkisi Matamba, entidade que domina as tempestades e os ventos.

Logo após voltar da Bahia, me mudei para Traslasierra, uma região serrana do interior de Córdoba, onde trabalhei como professora de Ciências Sociais e dança, técnica social comunitária, entre outras coisas, especificamente na paragem rural Paso de las Tropas. Até esse momento não percebia como a população de Córdoba era diferente em termos de constituição fenotípica em relação às pessoas no interior; quando o professor Marcos Carrizo, autor do livro “Córdoba Morena”, me disse que talvez morasse em um lugar com muitos afrodescendentes e me mostrou seu livro. Fiquei surpresa, e muitas das coisas que meus professores das danças populares me falavam passaram a ter coerência. Como argentina(o)s, “não éramos puramente branco(a)s europeus” como a casta burguesa portenha<sup>9</sup> tinha nos falado, porém isso já não ficava só nos livros: eu convivía com ela(e)s na mesma comunidade, e visibilizar essa história era lutar contra o racismo e o machismo. Porque esses meus vizinho(a)s eram pobres e marginalizado(a)s dentro da cidade, as crianças e adolescentes tinham possibilidades nulas de sair da comunidade para fazer qualquer coisa, muito menos dança. As conversas com essas mulheres me mostravam o quanto eu era privilegiada: sem dúvida, eu era um ser estranho; com cerca de 30 anos; sem filhos por escolha própria; graduada em uma universidade; economicamente independente. Até esse momento, o trabalho na periferia, na prisão<sup>10</sup>, tinha me trazido uma Córdoba onde o racismo era contra o “negro” da favela, que não simplesmente era de cor escura, aliás, posso dizer que quase 80% eram - aqueles que a polícia reprime na Praça San Martín, na capital cordobesa - por “*portación de rostro*”<sup>11</sup>. Salvador–Córdoba, Córdoba–Salvador iam despertando a necessidade de procurar saciar meus incômodos com a realidade social.

Entre idas e vindas, conheci a capoeira angola e o grupo Nzinga. Até aqui, eu só conhecia a capoeira regional (acho que não conhecia a divisão de estilos entre angola e regional). Subi a escada do Alto de Sereia e já escutava o som da bateria. Estava o

---

<sup>9</sup> Denominam-se aquelas pessoas que nascem e moram nos estados-cidades com porto.

<sup>10</sup> Trabalhei alguns anos com meninos infratores na Secretaria da Criança e da Adolescência.

<sup>11</sup> Estou me referindo a uma categoria utilizada para visibilizar o racismo na Argentina. A polícia utiliza o termo *merodeo* para aludir a detenção da pessoa por ser alguém que oferece a possibilidade de fazer alguma coisa, ou seja, suspeito. Os suspeitos(as) são, na maioria das vezes (arrisco a falar que todas), mulheres e homens de pele escura.

mestre Poloca jogando com Antônio, um aluno. Fiquei extremamente impressionada com os movimentos, por momento pensava que estavam dançando tango *arrabalero*<sup>12</sup> e malandro, sobre o qual meus professores “*del Salitral*” me falavam. Logo escutei mestra Janja cantar. Lembro até hoje que não aguentei a emoção de ouvir uma voz tão bonita, intensa, forte e, em resumo, ancestral:

*“Quem vem lá sou eu, quem vem lá sou eu,*

*berimbau bateu, angoleira sou eu”<sup>13</sup>*

Desde esse momento, senti a necessidade de me aprofundar mais nesse mundo. Até então não sabia que era *um mundo*, porém percebi que não seria nada fácil entrar nele, para um corpo colonizado como o meu. A gravitação do chão dentro do espaço do Nzinga e em todos os espaços que o grupo abriu para mim - como o terreiro de candomblé “Casa dos Olhos do Tempo” - me fez aprender muito mais do que achava que era capaz. Algo que mudou por completo minha pessoa, aprendi a ter paciência, a reconhecer outro tempo para as coisas. Dentro da capoeira a experiência não é tempo acumulado em horas e dias dentro de uma prática, é entrega, dedicação, estar e ser, com todo meu corpo (tudo o que entendo por corpo: alma, sensibilidade, emoção, mente). Quando você se entrega, você recebe. Assim foi como voltei a sentir que estava de novo em casa: o Nzinga como parte do Encontro de San Antônio, em Córdoba. Uma nova família que me possibilitou o privilégio de ter duas mestras mulheres de capoeira, inteligentes e poderosas, e que também ocupam espaços acadêmicos importantes, atravessando as barreiras racistas e machistas desse mundo desigual e violento. O mestre Poloca, quem me ensinou, sobretudo, a nunca deixar de ser criança, e todas as irmãs e irmãos: Joana, Elizia, Rejane, Bruna, Thaila, Darlene, Franci, Tati, Ricardo, Jon, Raphael, Marquito, Leo, Lucas x2, Barba, Ian, Kayky, Cibeli, Fulaninho, Manoel,

---

<sup>12</sup> Arrabal faz referência a quem mora na periferia. Percebo nas movimentações antigas do tango certas similitudes corporais com a capoeira de Angola.

<sup>13</sup> Letra de domínio público.

Marquinhos, Lucio, Laura, Andrea Bonilla do grupo Angola Cali, e com certeza estou esquecendo alguém, porque a família é grande.

Quando decidi morar em Salvador, em 2015, entendia que precisava vivenciar o grupo de maneira cotidiana. A família se ampliou para o Recôncavo Baiano, especificamente para a Universidade Federal da Integração da Lusofonia Afro-brasileira (Unilab) onde, com a coordenação da filósofa angolense, professora e irmã, Elizia Ferreira, passei também a participar do grupo de pesquisas AnDanças, lugar onde aprendo através das trocas que as políticas de branqueamento na América Latina não foram realmente tão efetivas, porque não conseguiram apagar o que herdamos da diáspora e dos povos indígenas. Porque em cada troca com os aluno(a)s africano(a)s e brasileiro(a)s, como também com a(o)s professora(e)s da universidade, compreendo o quanto nossa história se parece e como nossas corporeidades falam por si só, sem precisar entender uma língua falada. Uma vez, uma aluna da Guiné Bissau, depois de uma oficina de “*cueca norteña*”<sup>14</sup>, me falou: “*essa dança a gente faz lá na Guiné, só que lá ela é religiosa, não é feita na rua*”. Temos uma dívida com a história (pelo menos aquelas que, como eu, identificamos como um chão afro-ameríndio e não branco ocidental), de desfazer a história imposta de um olhar eurocêntrico, que se apresenta como única, e tentando abrir os muitos mundos possíveis.

Por que escrever sobre o corpo dentro da roda de capoeira angola? Melhor ainda, sobre o meu corpo na roda de capoeira angola? Porque foi minha experiência de vida e as pessoas que fui encontrando no meu caminho que me ensinaram que a história que nos foi contada, construída pelo racismo e o machismo estruturais, precisa ser quebrada, ou pelo menos desestabilizada. E foi nesse percurso, entre Córdoba e Salvador, dentro do Grupo Nzinga, na Escola de Dança, na Unilab e nas ruas de Salvador que compreendi minha condição. Devido ao privilégio por meu fenótipo de não-negra e não-indígena, as portas se abrem para mim com muita diferença do que para minhas amigas e colegas afro-ameríndias. Então como não falar de múltiplos corpos possíveis, de corporeidades latino-americanas que se multiplicam com a horizontalidade da diferença? Porque somos diferentes, e precisamos manter essa diferença, nos igualando

---

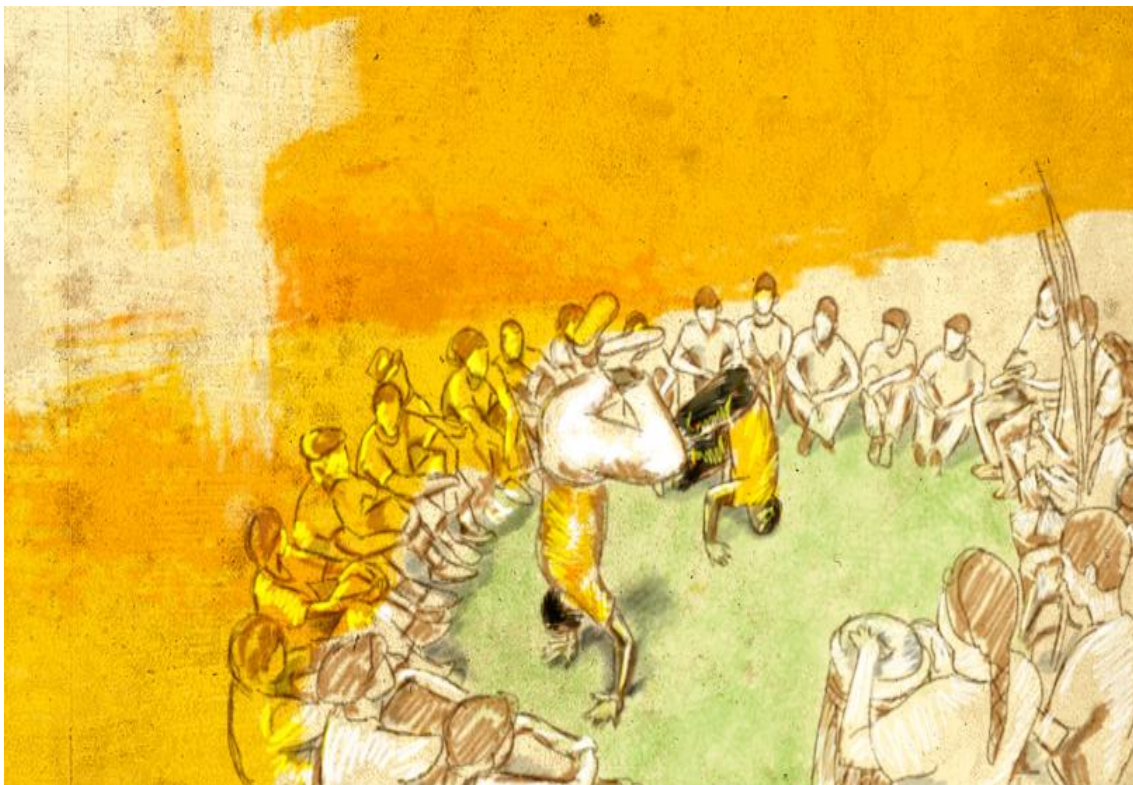
<sup>14</sup> Dança e música popular de Argentina, Chile, Bolívia.

em qualidade humana. As comunidades afro-referenciadas como a capoeira, o candomblé, entre outras tantas, têm muito a nos ensinar sobre isso. Acredito que para descolonizar nossos corpos precisamos da prática, da vivência, da experiência. É preciso “colocar o corpo” não em um sentido prático de pesquisador(a) etnográfico(a), mas de experiências de vida que nos transformam, nos oferecem outros mundos possíveis de serem vividos.

Assim, essa pesquisa acadêmica procura focar nas corporeidades da capoeira angola como valor de conhecimento sobre o corpo americano, recuperando um pouco da história que nos foi negada. Não quero partir do(a)s grande(s) pensadore(s) sobre o corpo e sobre a dança para legitimar a capoeira nos espaços acadêmicos, pois ela não precisa de tal legitimação. A capoeira se legitima na prática do povo, de nossos corpos que precisam dela para viver, pelo menos o meu. Dentro do espaço acadêmico ainda prevalece o pensamento eurocêntrico, que parte da universalização do corpo como um só, e que pensa ainda a dança como algo totalmente fora da vida cotidiana das pessoas, opondo-se ao sistema de vivências corporais dos povos afro-ameríndios, sendo mesmo expressão daquilo que pensaram e pensam do mundo. Aliás, a mudança social, política, cultural e econômica nos últimos anos na América Latina com a luta de movimentos sociais (feministas, de direitos humanos, indígenas, negros, camponeses, entre outros) e o favorável contexto político e social que os governos populares proporcionaram para o diálogo, discussão e conflito, foi o marco propício para pensar e nos pensarmos dentro da academia com outros paradigmas. Outros corpos ocupam hoje os lugares que ontem eram ocupados por grupos reduzidos e isso nos desafia, nos mobiliza e nos dá esperança. Por isso, peço licença a todos e todas que vieram antes de mim, que permitiram que meu corpo vivenciasse a experiência de dançar brincando com outros e outras no espaço intercultural, reconhecendo suas libertações e opressões. O que nos leva a ressignificar cada passo dentro de nossa cultura popular.

## Capítulo I – A volta que o mundo dá

*“Cada vez que eu dou um passo, o mundo sai do lugar, o mundo fica pequeno, quanto mais eu caminhar, camará!”<sup>15</sup>*



---

<sup>15</sup> Música de domínio público.

## 1.1 Processos de miscigenação pós-colonial e identificações culturais

Como parece que gosto muito de questionar-me, desconstruir-me e reconstruir-me, eu vim morar em Salvador. É daqui que escrevo, desde um vaivém gingado, que vai atravessando vários momentos, situações e sensações. Nunca estou no mesmo lugar, o movimento me define. Com todos os sentidos funcionando, porque como já diz o mestre Pastinha, “capoeira é tudo o que a boca come”<sup>16</sup>, e com firmeza sempre no caminhar, pretendo expressar meu lugar de fala. Sou uma mulher argentina, com fenótipo de não negra, não indígena, dentro de um espaço afro-referenciado como é a capoeira angola. Se pensarmos que a América é uma grande roda, que vai mudando, transformando-se através dos diferentes processos históricos, podemos dizer que a capoeira como prática popular tem acompanhado bastante esse processo. Talvez, hoje a capoeira seja a grande difusora da cultura afro-brasileira, e porque não afro-americana, porque além dos processos de branqueamento atravessados por ela, é sem dúvidas uma importantíssima prática afro-referenciada inquestionável. Mestre Pastinha diz que “não há dúvida que a capoeira veio para o Brasil com os africanos”<sup>17</sup>. Sem muitas referências de qual parte da África veio, segundo o mestre, é uma prática eminentemente negra, pelo menos a capoeira de angola que hoje conhecemos aqui. Segundo Abreu (2017),

A história da capoeira não tem uma pureza. Geralmente são tradições inventadas. No meu ponto de vista, acho que a capoeira vem da tradição da desordem. Muito disso, o mundo da festa, da confusão, de festa de largo, aquela coisa(...) Um cara chegava de um lugar, outro de outro. Você tinha essas misturas. A capoeira tem um período muito grande de sua vida no porto. E o porto é a bagunça. E cada um sabia uma luta. E a capoeira foi sendo criada dessa forma. Então você, não tem essa coisa pura. Na capoeira cada um vende seu peixe. (Abreu, 2017)

Jogo de dois, luta, roda de música, de autoafirmação, dança, brincadeira, referência para muitos países que procuram as raízes africanas apagadas pelos

---

<sup>16</sup> Vicente Ferreira Pastinha, livro “Capoeira angola”, 1970.

<sup>17</sup> Idem.

branqueamentos<sup>18</sup> da história. Por exemplo, Argentina. Uruguai, Chile, Colômbia, México. São vários os grupos de capoeira que, através dos ensinamentos que os fundamentos da capoeira angola brindam, conseguem traduzi-la para sua própria cultura local. Exemplos que posso colocar aqui são os grupos “La Sala-Nzinga”, em Buenos Aires, “Terreiro Mandinga de Angola” em Rosário e Buenos Aires, e “Capoeira Angola Cali”, em Cali, Colômbia. Grupos que atuam em redes, intercambiando saberes, experiências, disputas, contradições como parte do jogo.

Por que é importante visibilizar parte de nossa cultura afro-ameríndia negada? Essa pergunta é a que jogo nesta roda que é a América Latina e a qual tentarei responder no vaivém do jogo da capoeira.

O primeiro processo encoberto, apagado e invisibilizado foi o processo da miscigenação de sangue. Remonta-se à violação e apropriação de mulheres por parte de sacerdotes católicos e soldados espanhóis e portugueses. Aqui vai meu primeiro apontamento, que não é uma construção minha, mas sim um trabalho de incansáveis cientistas e militantes feministas latino-americanas que colocam a questão do patriarcado junto com os processos de racismo estrutural como as causas principais de nossa repressão colonial. Os patriarcados e o racismo são partes inseparáveis da opressão colonial, responsáveis pela nossa história de violências encobertas<sup>19</sup>.

A sociedade invasora tinha acesso a um serviço duplo: a força de trabalho das mulheres, especialmente através da atividade têxtil, agrícola, doméstica e o serviço sexual que condenava as mulheres indígenas e negras a parir mestiços e mestiças despreziados tanto pela sociedade espanhola, portuguesa como pela indígena e africana.

Os homens afro-ameríndios estabeleceram um pacto colonial patriarcal com os colonizadores. O corpo das mulheres brancas, não brancas, mestiças, indígenas, negras foi o espólio colonial (sempre atento às diferenças entre as espanholas-portuguesas e

---

<sup>18</sup> Chamarei de branqueamento aos processos invisibilização das culturas afro-ameríndias na América Latina, outorgando maior legitimidade às influências brancas europeias ocidentais.

<sup>19</sup> Violências encobertas é uma expressão inspirada no livro “Violencias Re-encubiertas”, de Silvia Rivera Cusicanqui, ano 2012.



indígenas, negras e mestiças, e seu lugar ocupado no patriarcado). Se existiu horizontalidade de gênero nos povos indígenas ou africanos não restam rastros, o colonialismo destruiu por completo. Todo o aparato estatal do patriarcado político, religioso, cultural, estritamente europeu foi imposto às mulheres nas terras conquistadas, para o controle sexual e reprodutivo. (Galindo, 2015)

Existe e existiu o disciplinamento colonial do desejo erótico. O racismo não é só uma construção de hierarquia colonial, é fundamentalmente patriarcal. Porque o desejo não circula e nunca circulou livremente pela sociedade, por isso não podemos falar de mestiçagem, mas sim de *bastardismo*<sup>20</sup> (Galindo, 2015). Porque não foi uma mistura livre e horizontal, foi obrigada, submetida, violenta e clandestina, e incluiu todas as mulheres, até as brancas vindas da Europa ou nascidas nas terras colonizadas. É aqui o ponto em que podemos começar o diálogo sobre os feminismos latino-americanos. Diálogo de conflito e diversidade, porque não podemos deixar de alertar que nós mulheres – enquanto gênero - nos vemos subordinadas, de diferentes maneiras, frente ao patriarcado. As mulheres não negras e brancas tivemos privilégios nos contextos de colonização e escravidão. Precisamente, os privilégios permitem evidenciar que temos vivido o patriarcado de uma forma diferente das mulheres indígenas e afrodescendentes. Nós, mulheres brancas e não negras, tivemos com as indígenas e afrodescendentes uma relação de matrona-servente, de proprietária-escrava ou de senhora-menina. A história nos tem feito desiguais e seria muito desafortunado ocultar essas assimetrias sob o argumento falaz da universalidade da forma de ser mulher, levantando uma única bandeira da libertação.

Gostaria de falar de consciência mestiça<sup>21</sup>. E essa consciência mestiça me possibilita primeiro me localizar nessa realidade, a qual não tem encontro de culturas, senão violências encobertas e imposições eróticas e sexuais, além de racismos e machismos impregnados até agora em nossos corpos. A primeira situação que me

---

<sup>20</sup> Termo utilizado para designar o filho concebido e nascido fora do matrimônio legal e religioso, considerando apenas os sistemas originários do catolicismo.

<sup>21</sup> O termo é trabalhado pelo autor Rodolfo Kusch em seu livro “América profunda”, ano 1976, visibilizando as raízes indígenas na cultura Argentina. Porém, aqui o usarei como consciência no sentido de entender que os processos de miscigenação foram as políticas mais racistas e patriarcais da América.

incomodou demais morando em Salvador foi tentar responder, sem ser grosseira, perguntas como “você veio para pegar negão, né?”; “nossa, devem querer fazer filhos em você para que sejam branquinhos, né?”. Nossos corpos são atravessados por um sistema racista e patriarcal e jamais poderemos descolonizar nossos corpos, nem nossas vidas, sem despatriarcalizar.

Então, se continuamos olhando para nossa história americana, no período colonial formal, a polarização e a hierarquia entre culturas nativas, africanas e cultura ocidental se vale da oposição entre cristianismo e paganismo como mecanismo de disciplinamento cultural. Isto implicava culpar e desterrar o herege e todo aquele(a) suspeito(a) de sê-lo (isto incluía a maioria dos índio(a)s, africano(a)s e afroameríndio(a)s ao mundo pré-social e sub-humano de exclusão e clandestinidade cultural). Temos aqui as práticas dos povos africanos e indígenas da nossa América, especificamente no Brasil: capoeira angola, candomblé, samba, os chamados batuques. Altamente proibidos, condenados e violentados. Segundo relatos do Tata Mutá Imê<sup>22</sup>, o(a)s capoeiristas eram o(a)s guardiões dos terreiros, avisando com seus berimbaus no caso de a polícia chegar. Perseguição, violência, pobreza, exclusão social seriam o marco de atuação da capoeira angola no Brasil.

O ciclo liberal introduz o reconhecimento da igualdade básica de todos os seres humanos, no contexto da sociedade oligárquica do século XIX por intermédio do conjunto de ações culturais civilizatórias. Começa o processo de individuação e ruptura com pertinências corporativas e comunais, ou seja, os direitos associados da imagem ilustrada do cidadão. Toda prática cultural comunitária precisava ser eliminada. Surgem termos como malandragem, vadiagem e valentia, próprios da capoeira angola, de sujeito(a)s marginalizado(a)s que fazem frente ao sistema que o(a)s violentam e oprimem, criando formas alternativas de sobrevivência e proporcionando uma reformulação dos valores enquanto símbolos de reexistência. Caberiam aqui as inúmeras histórias sobre o conhecido capoeirista Besouro Manganga e Nagé que lutaram incansavelmente contra o sistema opressor, usando a capoeira como sua maior arma de luta. A necessidade de modernização das elites branco-burguesas latino-

---

<sup>22</sup> Líder espiritual e religioso do terreiro “Casa dos Olhos do Tempo que fala da Nação Angolão Paketan”.

americanas, ao lado de modelos europeus, acentua o racismo e os machismos, bem como as desigualdades sociais. Para o caso brasileiro, Barreto (2016) nos diz:

É sabido que depois de séculos de colonialismo e de escravidão de indígenas e africanos no Brasil, quando teve início, no século XIX, um conjunto de transformações que visavam construir uma nação moderna, a estrutura social existente era profundamente desigual, existindo por um lado uma minoria branca que integrava a elite dominante, cujas principais referências culturais eram europeias, e por outra parte uma grande maioria formada por mestiços, negros e indígenas. Entre 1822 - ano da independência de Brasil de Portugal - e 1888 - quando foi abolida oficialmente a escravidão - coexistiam no Brasil dois sistemas legais e de valores diferentes, um deles válido apenas para os “brasileiros” e outro válido para os “escravos”. No caso destes últimos, o período que seguiu a abolição, e que marca o ingresso do Brasil na modernidade, assegurou formalmente o status de cidadão brasileiro para os africanos e seus descendentes. (Barreto, 2016)

O ciclo populista na América Latina entre os anos 1930 e 1950, que no Brasil seria o que foi conhecido como Vargasismo, veio acentuando os processos anteriores. Tarefas de individualismo e etnicídio<sup>23</sup> empreendidas como a escola rural e urbana massiva, a ampliação do mercado interno, o voto universal, liquidação das identidades comunais, étnicas e da diversidade cultural da população, acentuada através de uma estrutura mercantil, que convertia o Estado e a política em esferas exclusivas e excludentes em mão de uma casta senhorial. Aqui, podemos citar os processos de branqueamento<sup>24</sup> das práticas como a capoeira e o samba no Brasil, sobretudo na Bahia e no Rio de Janeiro, o tango na Argentina, especificamente em Buenos Aires. Acentuo a questão do branqueamento como elemento inquestionável de racismo e machismo das práticas culturais do povo. Aqui me refiro ao apagamento das performances populares de motrizes<sup>25</sup> africanas e indígenas da nossa cultura americana, e acentuação da colocação do corpo da mulher como objeto sexual, decorativo ou inferior ao do homem.

---

<sup>23</sup> Basicamente, o termo, afim de genocídio cultural, é usado para descrever a destruição da cultura de um povo, em vez do povo em si mesmo. Pode envolver linguicídio, fenômenos de aculturação.

<sup>24</sup> Processos de desligar as práticas próprias dos povos negros e indígenas do seu fundamento, sendo propícias para serem praticadas em espaços não negros burgueses das cidades.

<sup>25</sup> Termo do autor Zeca Ligeiro para substituir matriz, pois, segundo ele, não pretende apontar para a existência “apenas de uma matriz africana”, mas sobretudo de motrizes “desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos dos seus habitantes.



Figura 1 - Ernesto Joaquim Maria dos Santos gravando no ano 1916 o primeiro samba no Brasil, "Pelo Telefone". O registro foi feito na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A partitura para piano é do mestre Pixinguinha.

Figura 2 - Lavapés, a mais antiga escola de samba de São Paulo, a única instituição que sempre foi dirigida por mulheres.

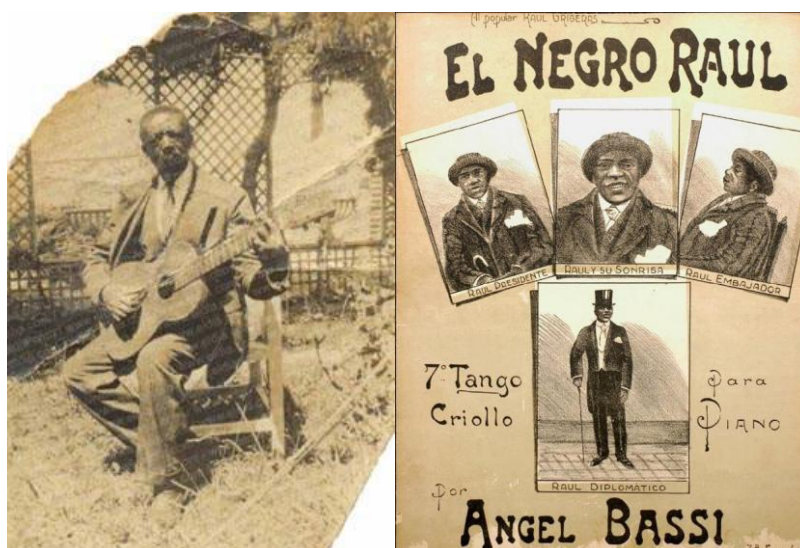


Figura 3 - Violinista e pianista Argentinos do fim do século XIX.

Com o surgimento da capoeira regional em 1930, com mestre Bimba, como prática esportiva, a capoeira se bifurca em duas grandes linhas: Angola e Regional. A última com várias ramificações posteriores e conseguindo um lugar de visibilidade maior. O que gera tensões e disputa no interior delas. O autor Abib (2004) ao focar o momento contemporâneo da capoeira angola nos diz:

A capoeira de angola que se diferencia da outra vertente, a capoeira regional, justamente por buscar as raízes de uma ancestralidade africana através preservação da ritualidade e de uma estética referenciada nesses padrões considerados “tradicional”, (embora seja esse um tema complexo) experimenta no momento atual, após um período de declínio e quase desaparecimento, um processo de

revitalização que foi notado não somente no território brasileiro como também em várias outras partes do mundo. O discurso da identidade étnica, da memória/tradição, do lúdico e da consciência política, presente na capoeira angola, opõe-se a uma estética voltada para a performance atlético/acrobática a um certo consumismo/modismo presente de uma forma geral na prática da capoeira regional. (ABID 2004).

O próprio nome utilizado “capoeira angola” diz muito da sua insistência por considerar as tradições, ensinamentos e a memória dos povos africanos nas Américas, especificamente no Brasil.

Em uma conversa com Mestre Felipe<sup>26</sup> de Santo Amaro, ele comenta que sempre se jogou angola no Recôncavo, nos pés das árvores, já que não existiam academias. Fazendo alusão a um jogo mais dançado e mandingueiro, diferentemente do jogo da capoeira regional, que o mestre data mais ou menos nos anos de 1940/50. O surgimento das primeiras academias na cidade de Santo Amaro, localizando-se a primeira onde hoje funciona o Banco do Brasil, com a coordenação do mestre Amaral. Seria também um jogo de capoeira mais próximo aos movimentos da capoeira regional, o que hoje se conhece no Recôncavo como capoeira como uma só. Começa a modificar-se o jogo da capoeira angola para um jogo mais “acrobático”, onde também começaria o ingresso das mulheres dentro das academias. Aliás, o mestre menciona que ele escutou de uma mulher que jogava na rua que era chamada de Maria Homem e também de outra companheira de Besouro<sup>27</sup>, que também jogava capoeira nas ruas santo-amarenses.

Hoje o mestre Felipe, identificado como mestre angoleiro, na sua fala, diferencia totalmente o jogo da angola da outra capoeira, principalmente na musicalidade. A intenção aqui não é entrar na discussão entre os estilos de capoeira, mas sim especificar que vou referenciar o trabalho nos fundamentos da capoeira angola especificamente, por ser a prática que me convoca a escrever esse trabalho, deixando exposto aqui que não estudei a capoeira regional para poder fazer alusões a ela.

---

<sup>26</sup> Mestre Felipe tem hoje 90 anos, mora na cidade de Santo Amaro da Purificação. Mestre de capoeira Angola do Recôncavo é grande referência da cultura popular do Recôncavo Baiano.

<sup>27</sup> Besouro é uma figura mística dentro da história da capoeira. Inumeráveis livros, teses, documentários, músicas abordam a temática de sua destreza na arte de rua e sua malandragem para vadiar as regras morais da sociedade de então.

O autor dos Santos Pinto (2014), em seu trabalho sobre a manifestação do Nego Fugido em Acupe<sup>28</sup>, também no Recôncavo Baiano, analisa o contexto de repressão às manifestações culturais do povo afro-brasileiro:

Nos primeiros anos do Brasil República, os conflitos em torno das mudanças, expressões, interpretações dos festejos do Dois de Julho se agravaram impulsionados por ideologias relacionadas a hierarquias sociais, culturais e raciais da época. O desfile cívico, momento ápice dos festejos, conduzido por autoridades, comissão organizadora, instituições públicas, estudantes da Escola Normal e acadêmicos, refletia uma leitura da hierarquia social do período, baseada no status e prestígio e exibia um modelo de sociedade a ser seguida. As festividades de rua transformaram-se num importante espaço para divulgar uma cultura urbana idealizada por segmentos das elites baianas seduzidas pelos costumes europeus. Restava à “alma espontânea popular” o fundo do cortejo. Ao pé da imagem do caboclo a população incorporava os batuques, sambas, jogos e bebidas, dando lugar à informalidade, à desordem, e aproveitava o desfile para realizar protestos e manifestos que revelavam as tensões sociais existentes na sociedade imperial e republicana. (Dos Santos Pinto, 2014)

Processo de branqueamento e folclorização das expressões e práticas culturais do povo, que vai gestando uma forma de ser, neste caso, brasileiro e brasileira, desde o dever moral e ético da época. Para o caso da capoeira, a autora Barreto (2015) nos diz:

À medida que a capoeira regional se populariza como uma luta genuinamente brasileira, e que, portanto, não era africana, ou negra, esta foi gradativamente se tornando a única referência para capoeira, o que pode ser exemplificado como “a capoeira é uma só”. Nesta perspectiva não havia reconhecimento da existência de diversos estilos, linguagens, abordagens e apropriações da capoeira, e adesão à concepção da capoeira como esporte nacional foi se apresentando para os mestres ou grupos de capoeira como algo inevitável. (Barreto, 2015)

Como bem nos diz o mestre Felipe para o caso do Recôncavo Baiano, como assim também para Salvador e o resto do mundo.

Durante o começo da década de 1970, a América Latina passaria por processos que chamarei de re-africanização e re-indigenização, por meio dos movimentos sociais indígenas e negros na América e sua luta antirracista e antifascista. Sobre o caso brasileiro, Barreto (2015) diz:

Na década de 1970, quando o modelo nacionalista vigente até então foi questionado, o foco das lideranças negras se deslocou para a existência de desigualdades raciais entre negros e brancos, que resultariam em menor acesso dos negros às oportunidades sociais. A partir daí, o processo de formação étnico-racial passou a se voltar mais para o exterior, o que incluiu a revalorização dos indivíduos históricos e atuais com a África, deixando de se limitar ao reforço da realidade brasileira. (Barreto, 2015)

No momento de aparição dos blocos afros, se produz também uma africanização

---

<sup>28</sup> Manifestação de rua que acontece durante todo o mês de julho na localidade de Acupe, distrito de Santo Amaro, Bahia.

do carnaval da capital baiana, com uma afirmação do ser negro(a), revalorizando a cultura africana e afro-brasileira, através de seus deuses, reis e rainhas, através de um projeto estético-político. (Lopez, 2016)



Figura 4 À esquerda ano 1946 durante o carnaval Baiano. Disponível na internet

Figura 5 Ano 1979, bloco afro Badaué. Foto de Arlete Soares. Disponível na internet

A capoeira atravessaria aqui um processo de re-africanização, e uma nova identidade “angoleira” ia se gestando. O próprio termo angola já daria conta da relevância que a motriz banto traz para a capoeira neste momento, e denunciando os conteúdos racistas e elitistas da sociedade brasileira. Começa a gestar-se uma noção de corpo negro, e a capoeira como uma visão negra do mundo<sup>29</sup>. Araújo, (2015), que participava do momento histórico junto com Barreto como aluna do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho (GCAP), nos diz:

Entendemos que o apego angoleiro pela africanidade da capoeira nos aproximava da idealização de uma sociedade mais justa, aqui expressa na imagem mítica de uma África, negra e positivamente valorativa do ser negro, em cujas manifestações culturais encontramos retratadas, em um contínuo temporal, as diversas gerações de conhecimentos produzidos sobre o ser e o saber resistindo, inclusive aos envoltivos em ações valorativas dos princípios de desenvolvimento e evolução. (Araújo, 2015)

O momento histórico exigia um forte posicionamento negro dentro da capoeira como também de outros grupos antes mencionados, como são os blocos afros. A

---

<sup>29</sup> Visão negra do mundo é o que tento abordar através dos fundamentos da capoeira angola neste caso, outras lógicas de entender e viver nossa realidade, outras formas de relacionamentos menos violentos, reivindicando e tomando como práticas as desenvolvidas nas comunidades afro-referenciadas, como o candomblé e a capoeira de angola do grupo Nzinga, para este estudo que aqui apresento.

presença das pessoas não negras no interior desses espaços, principalmente na capoeira, era aceita enquanto alianças significativas que permitiam reivindicar a negritude. Desta forma, eram pessoas que militavam pela causa, e conscientes do seu lugar de privilégio, pelo menos étnico-racial<sup>30</sup>. Começando aqui também a gestar-se a luta feminista, com o ingresso das mulheres na capoeira angola e a formação das primeiras mestras de capoeira.<sup>31</sup>

Aparece hoje, da mão dos órgãos estatais, uma nova colonização, referenciada no termo multiculturalismo, como mecanismo encobridor por excelência das novas formas de colonização. As elites adotam uma estratégia de travestismo, não no sentido de transvestilidade reivindicado pelo movimento LGBT, mas pensando em como as elites conseguem disfarçar e articular novos esquemas de cooptação e neutralização. Reproduz-se uma inclusão condicionada, uma cidadania recortada e de segunda classe, que modelam imaginários e identidades subalternizadas ao papel de ornamentos e massas anônimas que teatralizam sua própria identidade. Aqui poderia citar os eventos mundiais de capoeira, empreendimentos privados de grandes corporações com apoio estadual, como o evento Red Bull Paranauê<sup>32</sup>, ocorrido em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, em 2017, que pretendia escolher “o capoeirista mais completo do mundo”, e em nome da “revalorização da cultura nacional”.

Diferente de ‘multi’, aparece o conceito de interculturalidade, que nasce no interior da luta e reivindicações dos povos indígenas da América Latina, não simplesmente como discurso, construído desde a particularidade da diferença, mas como epistemologia. A autora Walsch (2007) pensa o termo como ruptura epistêmica que tem como base o passado e o presente, vividos como realidades de dominação, exploração e marginalização. A interculturalidade seria esse pensamento *outro* construído a partir da enunciação política do movimento indígena, negro, feminista, e

---

<sup>30</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=bHaONQCY2Ik>. Disponível na internet em 27/01/2018.

<sup>31</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=qC\\_aQIzqqM8](https://www.youtube.com/watch?v=qC_aQIzqqM8). Disponível na internet em 27/01/2018

<sup>32</sup> Informação do evento: <https://www.redbull.com/br-pt/vem-a%C3%AD-red-bull-paranau%C3%AA>



também de outros grupos subalternizados. Diferente, portanto, do conceito de multiculturalismo, defensor dos interesses hegemônicos. Porém, interculturalidade e multiculturalidade são utilizadas pelo Estado e pelos setores branco-mestiços como termos sinônimos, fruto das concepções globais ocidentais dos movimentos sócio-históricos e das demandas e propostas subalternas. Os termos assim utilizados instalam e visibilizam uma geopolítica do conhecimento que apaga as histórias locais e autoriza um sentido *universal* das sociedades e do mundo multicultural. Para Ribera Cusicanqui (2015)<sup>33</sup>, não pode existir um discurso da descolonização, ou uma teoria da descolonização, sem uma prática descolonizadora. O discurso do multiculturalismo e o discurso da hibridizem seriam leituras essencialistas e historicistas da questão indígena e negra, que não tocam os temas de fundo da descolonização, porém, encobrem e renovam práticas efetivas de colonização e subalternização. Suplanta as populações indígenas e afro-americanas como sujeito(a)s da história, converte suas lutas e demandas em ingredientes de uma reengenharia cultural e estatal capaz de submetê-las à sua vontade neutralizadora e subordinadora, em funções puramente emblemáticas e simbólicas, a serviço do espetáculo pluri-multi do estado e dos meios de comunicação de massas.

Caberia perguntar aqui, como nos situamos como latino-americano(a)s neste contexto sócio-histórico de apagamentos e violências múltiplas. O que populariza como igualdade e cidadania encobrem privilégios políticos e culturais tácitos, que fazem tolerável a incongruência e permitem reproduzir as estruturas coloniais de opressão. Assim, as elites latino-americanas adotaram um multiculturalismo oficial, enraizado na noção dos indígenas e negros como minorias étnicas, seguindo o pensamento de Cusicanqui (2010), um multiculturalismo ornamental e simbólico, com fórmulas como o *etno-turismo* e o *eco-turismo*.

O que nos resta fazer? Escolher um caminho de identificações culturais poderia ser uma pista, porque não podemos pensar em cultura no sentido singular e puro, mas em culturas que atravessam fronteiras e ressignificam através de materiais preexistentes.

---

<sup>33</sup> Entrevista outorgada pela socióloga à rádio Nacional Córdoba, Argentina, durante sua visita em 2015.

No mundo afro-referenciado da capoeira angola é inumerável a quantidade de pessoas não negras de vários países do mundo, incluindo a região sul da América Latina. Seria a visão do mundo negro da capoeira que se expande como referência, através do trabalho de angoleiras e angoleiros que se dedicam por meio da arte do corpo a espalhar as sementes e a pensar outras formas possíveis de construção de mundos múltiplos.

“Abre a cabaça, espalha a semente, o mestre Pastinha espalhando a semente,

Abre a cabaça, espalha a semente, o grupo Nzinga espalhando a semente.”<sup>34</sup>

O mundo negro que se expande faz referência aos valores e ensinamentos que a prática da capoeira angola, neste caso, nos traz. O respeito aos mais velho(a)s, o aprendizado dentro de uma prática eminentemente comunitária, onde a presença de outro(a) é essencial ao crescimento pessoal e grupal. Uma lógica, que para além de suas contradições, tem muito a colaborar em relação aos valores e às formas ‘subversivas’ de ser e estar no mundo que desestabilizam o modelo capitalista individualista, competitivo, racista e patriarcal.

## **1.2 EnegreSer corporeidades**

Definir a cultura popular nos leva a um sentido de ambivalência. O próprio conceito criado e recriado como categoria de análises dentro das ciências sociais, antropológicas, políticas, culturais, econômicas nos leva a uma incapacidade de dizer o que ela é, e quase sempre nomeamos o que ela não é, ou a diferenciamos do que chamamos cultura hegemônica ou erudita. Segundo o autor Chartier:

Assumindo o risco de simplificar ao externo, é possível reduzir as inúmeras definições da cultura popular a dois grandes modelos de descrição e interpretação. O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo,

---

<sup>34</sup> Cantiga de domínio público que o grupo Nzinga canta na roda.

que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irredutível a da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (Chartier, 1992)

Continuando com o pensamento do autor Chartier (1992), a cultura popular é uma categoria erudita e construída, ou seja, foi criada em um ramo de debates por atores que necessariamente não pertencem ao chamado ambiente popular. É muito relevante ler e escutar a definição tautológica de que a cultura popular é a cultura do povo. Considero pertinente entendê-la neste trabalho, como um conceito construído, ambivalente e dinâmico, situado na base das práticas do povo, produto dos processos de colonização, porém, também como resistente, como contracultura. Tomarei aqui a definição do autor Colombres (2006), para quem a cultura popular poderia ser entendida como processo dinâmico e de autogestão, que se diferencia de folclore<sup>35</sup>, no sentido que recupera o controle das suas obras, com a intenção ainda de melhorar a qualidade de vida do grupo social além do cultural (econômica, social, política).

Para Colombres (2006), a cultura, para as sociedades subalternas, não pode apartar-se do projeto libertador. Por isso, a cultura popular contrária ao folclore evitaria fossilizar o que já carrega séculos de estancamento, impedindo assim um detestável mecanismo de dominação. Aí radicaria o dinamismo próprio dela. Para o autor, na medida em que as práticas culturais oprimem, excluem e violentam, o caminho poderia ser descongelar a história e o imaginário social, abrindo assim novos rumos para cultura. E desde já, este processo não poderia dar-se dentro das práticas do folclore, mas sim da cultura popular, que implicaria uma tomada do controle do próprio acervo simbólico, uma autogestão fundada na participação social, a consciência crítica e a vontade de recuperação histórica.

Pensar a prática da cultura popular dentro do espaço acadêmico de pesquisa nos coloca em um lugar desafiante, de pensar criticamente e de fazer, ou seja, de mergulhar

---

<sup>35</sup> O termo folclore aqui se refere a como os estados e as elites latino-americanas utilizam as expressões e práticas da cultura popular para ridicularizar e reduzi-la a uma categoria de cultura inferior a cultura letrada. Caberia também fazer uma distinção dos termos cultura de massas *versus* cultura popular, o que não será abordado aqui.

a partir da prática. A tomada de controle do acervo simbólico só poderia se dar mesmo dentro da prática. Aqui retomo meu lugar de fala, colocando-me como uma dançarina-angoleira que escreve e que produz conhecimento por meio de sua própria prática, desde suas corporeidades.

O termo corporeidade permite-me pensar nas multiplicidades corporais dos indivíduos e as diversas significações que elas trazem. Como conceito antropológico e filosófico, segundo o trabalho de Ferreira (2017):

Por corporeidade compreendo um conceito filosófico que abrange nosso *ethos*, presente em nossas tradições, nossa gestualidade, nossas danças, língua etc. Privilegio o corpo nessas reflexões, por entender que muitos dos nossos processos constitutivos passam por uma linguagem que não é necessariamente expressa em palavras (oral ou escrita), mas passa por um lugar pré-reflexivo, anterior à elaboração conceitual. (Ferreira, 2017)

Acredito na capacidade inventiva do corpo, o que não poderia ser encaixado dentro da produção de conhecimento da ciência positivista. Ela, a ciência positivista, tenta unificar uma realidade que é confusa. Pelo contrário, para o saber popular “saber é ser”, esse “ser” é aquilo que é aprendido. Mas o conhecer, neste caso dentro do simbólico, só tem sentido se abro a possibilidade da emocionalidade, frente ao dado, algo que o totalize, e que faz com que passe a formar parte de algo existencial. No mundo popular, se conhece para viver e não pelo simples fato de conhecer. As coisas que a lógica não pode explicar e que faz existir mesmo, o que o autor Kusch (1976) denomina o “estar sendo”. Por isso, a ciência ocidental positivista tem muito medo daquilo que não pode definir ou explicar, como a magia, “a macumba”, o ritual, então a desqualifica como não racional, não científica, não objetivável. No popular, a verdade se instala no existir. O autor Da Rosa (2014) nos diz:

A estrutura mental afro-brasileira é integrativa e não excludente, humanista e não tecnicista, é polivalente. Visa a unidade dos elementos em sua diversidade e não sua fragmentação, abre espaço ao inesperado e ao desconhecido que trazem novos arranjos e formas de entrosamentos, canais novos desenvolvidos de raízes ancestrais. Precisa-se a vontade de assimilação do outro e como se pronuncia nos cantos da angola ou no candomblé de caboclo “cada um em seu cada um”. (da Rosa 2014)

O significado do “sou angoleira” ou “angoleiro” usado na capoeira está nos falando disso. Sinto-me angoleira, atuo como tal porque incorporo não só os movimentos, cantos e músicas. Sou angoleira com tudo o que a prática implica; quando atuo através dos fundamentos construídos pela ancestralidade e memória histórica daqueles que chegaram antes e construíram o saber. Converto-me em angoleira quando

deixo a pergunta constante sobre as coisas tão próxima da ciência ocidental positivista, e mergulho no simbólico, no emocional, aquilo que é difícil de explicar com palavras, porque permeia o corpo no aqui e agora. Quando utilizo todos os sentidos para situar-me no mundo, para conhecer, quando utilizo a quietude como movimento, a espera como tempo. Através da ciência positivista ocidental aprendemos que as coisas são como produto, sem movimento. Fazem-nos perder a dimensão do devir. Apela-se à epistemologia da certeza configurando uma estabilidade do sistema hegemônico, onde o antagonismo não se tem em conta. Parece que todo(a)s somos iguais e todo(a)s podemos ter progresso, sem considerar que somos diferentes e quem move a história é o conflito, refletido no implícito das coisas e das palavras, armados nos discursos e nos imaginários sociais. Por isso, o jogo da capoeira como brincadeira, dança de luta é também uma excelente ferramenta de análise da realidade. Pela sua ambivalência em movimento constante, porque não se mostra estática, mas bem dinâmica.

Lembro-me da agonia e impaciência do(a)s principiantes durante a prática, querendo racionalizar o ritual da roda, ou entender os porquês das corporeidades de tal ou qual pessoa; de saber por que as coisas acontecem do jeito que acontecem. Às vezes, ainda existe um desejo profundo de perguntar (porque sou iniciante), no entanto, compreendo que é muito melhor descobrir no próprio corpo, surpreender-me das minhas potencialidades. Recordo uma frase da mestra Janja no treino, quando tentei fazer uma “ponte”, virando totalmente o corpo por cima da cabeça, e não consegui nem colocar a cabeça no chão. Ela me disse: “Aí só tem o chão, não tenha medo, entregue sua cabeça”. O que para mim significava o desafio de adentrar em um pensamento diferente do corpo, estava precisando da explicação técnica sobre a ponte. Ou quando o Tata Mutá Imê me disse durante suas aulas: “Pode cair, o movimento quebrado é quase no chão, mas só tem o chão aí, não vai passar para outro lugar”. Entregar minha cabeça ao chão, ficar mais perto da terra são outras formas de ser e estar no mundo, nesse mundo enegrecido. Aqui vemos o que nos traz Araújo (2015) sobre a musicalidade na capoeira, entre outras coisas:

O que percebemos no conhecimento angoleiro é que tanto quanto a complexa movimentação corporal, a construção rítmica no seu aprendizado nos encaminha ao foco deste ser *único*. Aqui a dimensão pedagógica da tradição pode ser aprendida nos conteúdos mitopoéticos das narrativas, inventariando a construção coletiva da história, a partir do reconhecimento de si próprio, enquanto protagonista da sua própria história, fazendo-se com e em meio ao grupo, ressignificando tempo-espaco-

liberdade, pela ética que está associada à solidariedade, sobretudo através da estética, que pela corporeidade, compreende-se ser e estar no mundo, com os outros. (Araújo, 2015)

Pensemos a negativa, dentro da capoeira angola, que é um movimento de defesa que faço para negar o movimento do(a) outro(a) no momento do jogo. Se a entendermos como o símbolo, deixamos de entendê-la como um ato racional de movimento de defesa e passamos a vê-la como um ato emocional, de autoconhecimento do jogador(a). Não quero colocar o racional apartado do emocional, são partes dos mesmos processos psíquicos, onde a área emocional produz denotações cada vez mais difíceis. O próprio Mestre Pastinha nos diz: “Amigos, o corpo é um grande sistema de razão. Por detrás de nossos pensamentos acha-se um ser poderoso, um sábio desconhecido.”<sup>36</sup>

Por isso, a negativa poderia ser esse momento de escuta do próprio corpo, momento de quietude, que serviria para abordar esse sábio desconhecido, para chegar a um acordo com o(a) outro(a) no jogo dialógico. É através da negativa que consigo me reinventar. Negar o quê? Pensemos nossa própria constituição como estado-nação (aqui estou falando do contexto brasileiro, porém posso fazer similitudes com o contexto argentino). Há a história que nos foi contada, como já vimos na primeira parte do capítulo, pretendeu colocar o mito da democracia racial como fundador de nossa sociedade. Porém o racismo e o sexismo permeiam nossas estruturas aumentando nossas desigualdades. O que seria então negar essa história? Melhor ainda, negar para optar por outro movimento, optar por um mundo enegrecido? Optar por enegreSer nossas corporeidades é a partir do chão como espaço propício para nos reinventar. Outras possibilidades, outras lógicas. Não seria aqui negar no sentido de esquecer tudo, pelo contrário, proponho partir dos elementos históricos que foram negados, por exemplo, nossa negritude latino-americana, e pensar a partir deles um novo ponto de partida, que começa com uma tomada de consciência real de meu questionamento sobre ela. A negação resgata aquilo como a frustração, os projetos não efetivados. Existir surgiria de uma imersão no negado mesmo. Se pensarmos novamente na negativa da capoeira, negar o movimento do outro é parar, deixar o outro falar sua proposta de movimento, para logo eu responder com a minha proposta. O movimento sai da negativa, como proposta outra, nova, reinventada, criativa e original, porque não é

---

<sup>36</sup> Vicente Ferreira Pastinha, livro “Capoeira Angola”, 1970.

pensada racionalmente, ela se reinventa em cada movimento. A negativa é no chão, só que não no sentido de quietude estática, mas como quietude ativa, sempre preparada para sair desse chão. O primeiro que aprendemos na capoeira é a negativa. Se pensarmos na nossa história novamente, seria sair da proposta da afirmação do outro(a) e ter a possibilidade de contar outra história, de pensar outras lógicas. Em situações de violência dentro do jogo, por exemplo, a negativa é a melhor arma de defesa e ataque, no chão, segura de mim mesma, deixando o(a) outro(a) “falar sozinho(a)” como dizemos na capoeira, até ele(a) se cansar. Minha quietude poderia parecer uma forma de derrota, mas envolve toda a sabedoria de quem sabe esperar, de quem não entra no diálogo violento com esse outro(a), mantendo o equilíbrio no centro, razão e emoção.



Figura 6 - Lucas e Thaila jogando. Esta última fazendo a negativa na roda do grupo Nzinga. Foto: Afrouruguay.

Vejamos aqui o que nos diz o autor Kusch (1976): “Agora, bem aí no cenário a solas, uma vez negado tudo o que existe? Pois não mais que nossa estratégia para viver, ou seja, minha pura possibilidade de ser”. Preciso negar para conhecer o mundo que se abre e que se mostra impregnado de incertezas, ambivalências, segredos, a serem descobertos ou talvez não, dentro da prática mesmo. O mais relevante seria essa possibilidade de nos surpreender, o não dito, o simbólico. Por isso a capoeira encobre o simbólico como fundamento e é mais que uma prática corporal, porque como diz novamente o filósofo Mestre Pastinha: “[A capoeira é] Mandinga de escravo em ânsia

de liberdade, seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista.”<sup>37</sup>

Pensar a negativa da capoeira como movimento negativo implica pensarmos desde o chão, desde a terra mesma. Aqui se apresenta a possibilidade de contar outras histórias, outras possibilidades de ser e estar. Como nos diz a escritora Adichie é imprescindível não cair no “perigo da história única.”<sup>38</sup> Pensar no conflito como fundador de nossa realidade, no movimento como tempo, o circular como espaço, onde tudo gira no sentido contrário das agulhas do relógio.

Se, como nos diz o mestre Pastinha, o princípio da capoeira não tem método e jamais saberemos tudo sobre ela, nossos caminhos para conhecê-la são inúmeros e intermináveis. Posso passar minha vida toda aprendendo, o mestre Pastinha nos diz, aqui, e que escutei sempre na voz das minhas mestras e meu mestre, é que nunca deixamos de aprender, por isso até o mestre vira aluno no jogo dialógico da mandinga.



Figura 7 - Mestre Poloca na roda com outra criança, João. Foto: Jon Lewis.

---

<sup>37</sup> Vicente Ferreira Pastinha, livro “Capoeira Angola”, 1970.

<sup>38</sup> Palestra outorgada pela escritora nos EUA, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>





Figura 8- Contramestra Manoela do Nzinga durante o treino de capoeira com Taila, aluna do Nzinga. Foto disponível na internet.

Porque nego, é que conheço. Porque não tenho certezas nem verdades. O autor Kusch (1976) nos diz:

A negação no estar simples nos submerge na totalidade real do existente. No fundo, por trás da negação, se daria a pergunta pelo condicionante. Ou seja, o puro fato de dar-se, de estar ali, existindo. O condicionante está em setores não explorados desde a nossa perspectiva, porque esta última não passa de ser, em todos os casos, meramente ocidental. Essa diferença entre afirmação e negação na América conduz à delimitação do que é e o que está. Esta última, por sua vez, não é ontológica, não pode tomar como fato verdadeiro o que é, porém, o que está. Todo o referente ao estar é o que se diz ao projeto de ser. O estar é a condição, por sua negatividade, da possibilidade de ser. Só é possível meu projeto existencial porque existe negatividade no horizonte onde me instalo.<sup>39</sup> (Kusch, 1976. Tradução da autora)

Tratar-se-ia de assumir nossa negação americana. Essa que palpita em nossas revoluções, nossa incapacidade e fracasso de ser totalmente ocidentais, e que se manifesta na miséria dos ranchos indígenas, nas caras com fome dos que não querem entrar no jogo, nas lutas de nós, mulheres que não entramos nos parâmetros

---

<sup>39</sup> La negación en el estar simple, nos sumerge en la totalidad real de lo existente. En el fondo detrás de la negación, se daría la pregunta por lo condicionante. O sea, el puro hecho de estar, de darse, de estar allí, existiendo. Lo condicionante está en sectores no explorados desde nuestra perspectiva, porque esta última no pasa de ser en todos los casos meramente occidental. Esta diferencia entre afirmación y negación en América conduce a la delimitación de lo que es y lo que está. Esta última, a su vez, no es ontológica, no puede tomar como hecho verdadero lo que es, y si lo que está. Todo lo referente a estar es lo que se dice al proyecto de ser. El estar es la condición, por su negatividad, de la posibilidad de ser. Solo es posible mi proyecto existencial porque existe negatividade en el horizonte donde me instalo.

estabelecidos e violentos e dizemos “*Ni una menos*”<sup>40</sup>. Tomar o que está negado significaria inverter o processo, não pensar a partir da afirmação do que sabemos que está imposto pelos processos de colonização (patriarcados e racismo), em nome de uma universalidade suspeitosa. Seria cair no oposto e recorrer à negação do que não é considerado, porém contém nossa aspiração escondida, e a partir daí poderemos nos afirmar. Talvez aquilo que, Maria Homem e Besouro Mangangá, Nagé e outro(a)s velho(a)s capoeiristas fizeram quando enfrentavam a polícia, por não querer se enquadrar na “norma” da sociedade brasileira de então. Eles negaram o poder hegemônico repressivo, em busca de outras lógicas de viver, ou seja, do *estar* sendo.

Negar implicaria deixar de seguir uma única perspectiva ocidental de mundo para pensar um estar situado aqui e agora. EnegreSER seria partir da negativa para construir novos caminhos desde o chão, para pensar-se novamente a partir da diversidade em horizontalidade.

Continuando com o pensamento do autor Kusch, ele nos diz que a negação da história me leva a pensar que sou em parte o(a) causador(a) da história. E que a partir dela posso afirmar o que está negado. A prática afro-referenciada, neste caso a capoeira, nos permite pensar outras lógicas possíveis de serem e estar no mundo, outras formas de nos relacionar, como as rodas, outras lógicas não violentas e libertadoras. Para muita(o)s de nós, o espaço de sexta-feira, de roda é outro mundo. Dizemos nosso submundo, que se estende até depois da roda, no bar, que para nós do Nzinga é “o Boteco da Gorda”, localizado na Rua Vila Matos<sup>41</sup>. São outras vivências no corpo, outras sensações de tempo e espaço, onde o lúdico através da arte da música, a dança e o canto são os elementos principais. O autor da Rosa (2014) nos diz:

(...)lutando contra um lugar e criando um lugar próprio, jogando dentro deste lugar com que se luta e onde se luta. Jogando com o envolvente, com o espírito do chão e da flora, dos animais, dos objetos com sua função, forma material e significado mítico. Jogar é territorializar, bolar um recentramento, mas na condição de reconhecer outros centros, outras subjetividades, outras presenças simbólicas com que se conserva, com que se abre a sedução do camará, ou do instrumento, do objeto ritual, dos símbolos, nos gestos, e nas energias da natureza e das paisagens dos tempos, Assim a cultura negra constitui e trata um

---

<sup>40</sup> “Nem uma a menos”, frase conhecida através do movimento feminista da Argentina.

<sup>41</sup> Uma rua localizada no bairro do Rio Vermelho, com moradores(as), casas e comércios populares.

terceiro lugar, também forjado nas festas e margens do próprio sistema hegemônico, não considerado nas leis duras que separam absolutamente objetivo/subjetivo e dentro/fora. (da Rosa 2014)

As comunidades afro-referenciadas assim como a capoeira e o candomblé<sup>42</sup>, entre outras, muito têm para nos ensinar em relação a outras formas possíveis, resgatando essa cultura *matrística* (Maturana 1993). O respeito aos mais velho(a)s, a quem chegou antes de mim, e que portanto apresenta conhecimentos e saberes que partilha com o(a)s mais novos(as), o respeito e a veneração aos elementos da natureza, a irmandade que gera o sentido comunitário, de pensar-se junto com o(a) outro(a), nunca só, a abertura para o silêncio (diferente ao silenciamento que oprime) e a introspecção, em alguns momentos, sem a utilização da palavra, escutando e sentindo para dentro de si mesmo. São práticas concretas, próprias das comunidades afro-referenciadas, com as múltiplas contradições que podem existir, por serem práticas nascidas nas contradições dos sistemas do poder colonial. Ainda assim, elas apresentam no cotidiano a experiência concreta de que outras lógicas são possíveis de tentar, como proposta de resistência, emancipação e libertação, o que poderia denominar “*uma lógica negra de pensamento*”.

O autor Humberto Maturana (1993) nos traz uma diferenciação entre a cultura patriarcal e cultura *matrística*, enquanto a primeira valoriza a guerra, as hierarquias, a autoridade, o poder, a apropriação e a justificação racional da dominação dos outros por meio da verdade, na segunda, ou seja, na cultura *matrística*, os sujeitos encontram-se imbuídos no dinamismo harmônico com a natureza, usando a fase da lua, as metamorfoses dos incestos, as diferentes particularidades das vidas de plantas e animais.

Enegrecer o mundo e feminizá-lo seria um caminho possível para começar a pensar a partir de outras óticas nossa forma de ser e estar no mundo. Outro exemplo poderia ser as mudanças das músicas tradicionais da capoeira com alto sentido misógino e as quais são trocadas pelo grupo.

---

<sup>42</sup> Prática religiosa afro-brasileira em que se cultuam os orixás, nkisis, caboclos e voduns.

O dendê o dendê, o dendê o dendê, eu vou dizer a você sou homem e não sou mulher<sup>43</sup>...

Foi substituído por:

O dendê o dendê, o dendê o dendê, eu vou dizer a você tem homem e tem mulher...

O que para vários(a)s defensore(a)s da fossilização da cultura popular, ou melhor dito, da folclorização, é uma situação difícil de entender e que gera até certo repúdio.

### ***1.3 É preta, é preta, é preta, Kalunga, a capoeira é preta, Kalunga...***

Uma *lógica negra* de pensamento seria optar por um mundo inspirado no trabalho que o(a)s re-africanistas angoleiro(a)s dos anos 1980 começaram a fazer no mundo da capoeira na Bahia, através da sua ideia de mundo enegrecido. Considerando essa cultura *matrística* desde a base de como as práticas afro-referenciadas se organizam, neste caso, a capoeira dentro do Nzinga.

Como expressei antes, a história sociocultural da América Latina dificulta a possibilidade de purismos culturais, ou de raiz. Nossa cultura é produto de séculos de colonização onde a mistura (sempre expressando que não existe encontro de culturas) se deu de forma violenta por parte dos colonizadores europeus, e logo pelas elites burguesas latino-americanas. Porém, eu precisava de alguma explicação, ou termo que pudesse me ajudar a entender os processos de existência e re-existência da cultura afro-ameríndia na atualidade. Encontrei no texto de Kusch (1976), no qual ele analisa a comunidade andina da América do Sul, o termo fagocitar<sup>44</sup>, que me aproximou bastante do que entendo por cultura popular latino-americana. Para o autor, fagocitar seria a absorção das puras coisas do Ocidente pelas coisas da América, como a modo de equilíbrio e reintegração do humano. Dá-se pelo fato de ter considerado hediondas as

---

<sup>43</sup> Canto de domínio público.

<sup>44</sup> Verbo que deriva do termo "fagocitose". Significa ingerir ou englobar partículas ou células. Em um sentido mais lato, significa também canibalizar.

coisas da América e a construção de verdade universal, que expressa que tudo em estado puro é falso e deve ser contaminado pelo oposto. Através do conceito proposto pelo autor, como a absorção do ocidental em favor do equilíbrio e a reintegração do humano, consigo entender a interação como crucial, ulteriormente, focalizada na (re)construção dos processos culturais e identitários que têm acontecido na América. Essa interação recodifica o acontecer histórico em uma dialética centrada nos opostos (divergente a toda ideia de superação ou síntese), capaz de constituir uma entrada à sabedoria americana. A “fagocitação” contém elementos que reposicionam a experiência e a convivência com o popular, construindo veículos para filosofar sobre o urbano, o misturado, o latino-americano. Assim também integra o indígena (acrescento o negro, porque Kusch não trabalha questões afro-americanas), como um horizonte aberto, onde se apresenta o simples, o arcaico e o antigo, o seminal; para Kusch seria o pensamento filosófico indígena, aquilo que conduz a pergunta pelo *verdadeiro americano*. Essa reflexão arcaica, seminal, indígena, afro-americana enfrenta inexoravelmente a aculturação, modernidade, colonialismo e capitalismo para quem utiliza a fagocitação (do ocidental) como resposta. Essa resposta evidencia os modos de sobrevivência e vetorização do popular e do indígena. Frente à aculturação, o exercício da “fagocitação” devora (e subverte) a imposição identitária e cultural. É um exercício de resistência e conservação, de adaptação e acomodações, ulteriormente, é um exercício criador, um exercício vital.

Vejamos um exemplo no trabalho de dos Santos Pinto (2014) sobre as manifestações culturais em Acupe, BA:

Os ternos de reis, ao contrário das manifestações de culturas indígenas e afro-brasileiras, que têm um longo histórico de proibição, opressão e rejeição, foram incentivados pela igreja católica, e estão presentes em grande parte do território brasileiro e se tornaram a expressão de maior difusão do catolicismo popular do país. Alguns folcloristas e pesquisadores defendem que um dos motivos dessa propagação é o fato de os padres jesuítas terem usado o auto para catequizar os nativos e converter os africanos ao cristianismo. Uma leitura desatenta pode levar a crer que tais manifestações apresentam aspectos da submissão ao imperialismo europeu. Aqui no Brasil, esses autos foram influenciados e modificados pelas culturas negra e indígena, que reinventaram o ritual português, transformando-o em uma festa de caráter religioso e profano, cuja celebração da chegada do Messias é subvertida pelo samba de roda e ritmos e cantos originados de rituais festivos realizados para cultuar os ancestrais indígenas e africanos. (Do Santos Pinto, 2014)

Como o próprio nome indica, a capoeira angola tem origem banto.<sup>45</sup> Há pouco tempo, na academia latino-americana, aparece uma necessidade imperante de falar dos povos banto, não só no Brasil, mas também na Argentina, Peru, Bolívia, Uruguai. Principalmente na área das artes, que é o que me incumbe. São muitas as pesquisas que falam do tango negro banto<sup>46</sup>, na Argentina, do “Caminho negro do Peru”<sup>47</sup>, dos afro-boliviano(a)s das *Jungas*<sup>48</sup>; e todos com uma semelhança: a linha banto para referenciar a cultura negra da região. O autor Nei Lopes (2016) nos diz que foram os bantos, sem dúvida, que mais influenciaram nossa música e dança afro-americana, sobretudo o samba e seus derivados, embora a cultura iorubá apareça como hegemônica, sobretudo no vocabulário.

Quando falo banto quero deixar esclarecido que estou me referindo àqueles povos da África sul-equatorial; que falam diferentes línguas (embora derivadas de uma mesma língua original) e têm diferentes tradições culturais. São considerados os primeiros povos a chegar ao nosso continente em situação de escravidão. Na minha grata experiência na Unilab<sup>49</sup>, no campus do Malês na Bahia, aprendi que não é possível agrupar os “bantos” em um grupo totalizante, porque cada um tem sua particularidade cultural; parte do solo africano os contempla em uma unidade histórica comum, parecido com o que acontece em nosso solo latino-americano. Também aprendi que aquilo que conhecemos hoje da África é fruto de anos de colonização, saques, e resistência dos povos que lutaram e lutam pela verdadeira liberdade, e pretendo aqui distanciar-me de toda leitura essencialista da África. Aqui utilizarei o conceito de Culturas Bantos, como aquela que chega através da diáspora, que conhecemos pelas

---

<sup>45</sup> Os bantos formam um grupo étnico africano que habita a região da África ao sul do Deserto do Saara. A maioria dos mais de 300 subgrupos étnicos é formada por agricultores que vivem também da pesca e da caça. Estes subgrupos possuem em comum a família linguística banto.

<sup>46</sup> Ver documentário e livro do mesmo nome: “Tango Negro”, de Juan Carlos Caceres.

<sup>47</sup> Documentário “La voz de los sin voz”, volume Afro-peruanos.

<sup>48</sup> Documentário “La voz de los sin voz”, volume Afro-bolivianos.

<sup>49</sup> Universidade Internacional da lusofonia afro-brasileira. Há alunos e professores africanos entre eles do Congo, Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde, São Tomé, entre outros.

pesquisas acadêmicas de pesquisadore(a)s, e de sabedorias milenares corporais de mestre(a)s, como no meu caso, a possibilidade de compartilhar ensinamentos, sempre escassos pelo tempo que demandaria aprender esses intermináveis conhecimentos, com o Tata Mutá Imê, sacerdote da Casa dos Olhos do Tempo, e de minhas mestras e meus mestres de capoeira do Grupo Nzinga.



Figura 9 - Grupo Nzinga na Casa dos Olhos de Tempo que Fala da Nação Angolão Paketan. Foto: Jon Lewis.

Outra referência sobre as culturas bantos, de inumeráveis livros, teses, dissertações foi e ainda é Kimbwandênde Kia Bunseki Fu-Kiau (1996)<sup>50</sup>. O conceito de corpo sagrado, que usarei como referência para pensar o corpo, aparece na ideia do autor como mundo natural sagrado e os indivíduos como parte constitutiva desse mundo. Para essa ideia, as nossas moradias e nossos pertences são sagrados porque são feitos de matérias-primas tiradas do mundo natural ou sagrado.

Nós somos “sagrados” porque nosso mundo natural é sagrado. Nossas moradias e nossos pertences são sagrados, porque são feitos de matérias-primas tiradas do mundo natural, do mundo sagrado. Qualquer coisa feita do equilíbrio Kinenga, do mais interno do solo, é sagrado e não pode perturbar a vida dentro e em torno de nós. E muito mais, diria um Mântu, nós somos sagrados porque nosso solo é sagrado e inalienável. Por causa dessa sacralidade e inalienabilidade desse solo (seu mundo natural particular), os Bântu mantinham seu solo, o sustento de todas as vidas, como uma inalienável comunidade. Ninguém podia colocar um preço nele. Era a precaução para evitar abuso e ganância: “o solo não era mercadoria para ser comprada e vendida; o solo era inalienável no sistema tradicional. Cada domínio era ganho por uma certa matrilinearidade (ou patrilinearidade) que podia, de fato, permitir de

---

<sup>50</sup> Palestra outorgada pelo autor no seminário organizado em Salvador, BA, pela Federação internacional de Capoeira Angola (FICA) no ano de 2007.

uma parte dessa área ao parente ou mesmo ao estranho/estrangeiro..., mas isso não significava que dava direito sobre esse solo. Reconhecer a sacralidade do mundo natural é o começo de nosso entendimento de ser um com a natureza; ou é ou não é. E dingodingo dia kala ye zima, o processo de viver (ser, aparecer, surgir no mundo natural) e morrer (sair, desligar-se do mundo natural) ou seja acender e apagar, ligar e desligar. Um não existe sem o outro. Nosso mundo natural é sagrado porque ele carrega ambos, vida e morte em perfeito equilíbrio para manter toda existência nele em movimento. Destruir esse equilíbrio, sua sacralidade, é causar um fim para ele e para todos nós. (Fu Kiau 1972)

Lembro-me de uma vez que estava no terreiro com minhas colegas do Grupo Nzinga, e sentei para descansar embaixo de uma árvore, quando a Makota<sup>51</sup> me falou: “Menina, cuidado que ali onde você está sentada moram seres; não vá, pode ser que a surpreendam”. Uma nova concepção de estar no mundo se abria para mim. O conceito de comunidade se amplia para árvores, plantas, animais e inúmeras entidades que escapariam a meus sentidos.

O autor Allan da Rosa (2014) nos diz:

Aceitar ver a chuva é jogar com a chuva, e tomá-la deliberadamente também, se abertos os canais simbólicos a oração. Vontade própria da experiência, de se encontrar com a chuva, a que ancestrais assistiram, tomaram, dançaram e cantaram. É querença de jogo com as forças naturais com que se troca mitologicamente. Trocas que diferem cabalmente da cultura ocidental de capitalismo e lucro porque não são acumulativas, não dependem de uma sobra, de um resto produtivo(...) E esta chuva pode se fazer presente simbolicamente nas águas de uma quartinha ou até nas gotas de suor de um mestre que gotejem ou são aspergidas num discípulo. (da Rosa 2014)

Entende-nos como parte da terra, implica entendermo-nos na harmonia com ela, incorporando o conflito como parte fundante e o movimento como motor. Voltamos aqui novamente à ideia do visível ou invisível, ou seja, o simbólico. O autor Fu-Kiau (2007) fala o seguinte:

O povo banto acredita que existem quatro níveis na vida: o início de tudo conhecido como *big bang*, é o nível 1, ali embaixo, conhecido como *mussoni*. Depois do *big bang* veio o processo de resfriamento, o mundo foi solidificado, e temos o nosso planeta Terra, que seria a etapa 2, aqui a vida começa no seu nível mais baixo. Logo vem a etapa 3, onde os animais começam a surgir. Por último a etapa 4, onde os seres humanos surgem. É nesse esquema que o povo bantu-congo tem como base para os seus ensinamentos, e acreditam que nada na Terra foge dessa base, desse esquema. Biologicamente, nós somos concebidos na etapa 1, nascemos na etapa 2, amadurecemos na etapa 3 e morremos na etapa 4.

---

<sup>51</sup> Cargo hierárquico outorgado às mulheres dentro do candomblé banto.



E esse processo continua através do universo. Todos os ensinamentos seguem o mesmo esquema. (Fu-Kiau, 2007)

Pensemos então nesse processo como algo circular, como uma roda, e sim, a volta que o mundo dá; a roda da capoeira é, sem dúvida, a roda da vida. Quando penso nas mortes, penso nas transformações. Algo sai deste mundo para voltar novamente de outra forma. Entrar em uma roda implicaria movimentação e transformação, sempre a partir dos processos de negação e proteção, não deixar espaços em aberto, e o olhar constante para o(a) parceiro(a) com quem estou dialogando. Porém, em cada volta surge uma nova proposta. A “chamada” na capoeira, por exemplo, quando um(a) dos(as) jogadore(a)s fica parado(a), levanta os braços e chama o(a) adversário(a), é um momento de atenção importante, onde vai ser proposta uma outra instância de jogo. Aqui pode mudar o tempo do jogo, a qualidade dos movimentos, a intensidade. Se a bateria está em total sintonia, pode ajudar mudando a música para motivar o(a)s jogadore(a)s. Aqui voltamos à ideia de ser e estar, porque a chamada é esse aqui e agora, de quietude atenta e de grande possibilidade de transformação do jogo. Essa quietude, que é movimentação, pode ser a grande sabedoria de escutar meu corpo, de respirar, de voltar para meu equilíbrio emocional respeitando os tempos de meu corpo sagrado e do outro corpo. Dentro do Grupo Nzinga, a ideia de corpo sagrado estaria presente nos fundamentos próprios da capoeira angola e como ela é transmitida para nós, as(os) iniciadas(os). Uma vez, durante uma prática, Bruna – nossa mais recente treinel me disse: “Você tem que fechar mais o corpo, não deixe ninguém entrar pra te derrubar”. Foi difícil entender aquilo! Melhor ainda, nunca entendi, até que experimentei: quando joguei com ela, ela marcou todas as partes abertas e vulneráveis de meu corpo. A partir daí, comecei a jogar de forma mais atenta em fechar e proteger do que de me expor ao outro(a); mais ainda, eu inclusive levei esse ensinamento para o que estava acontecendo comigo na vida mesmo. Em outra vez, a mestra Janja disse durante uma conversa: “Meu corpo não é palco para outro se mostrar”, expressando uma preocupação com um jogo cuidadoso com o corpo sagrado próprio e do(a) parceiro(a), atenta também às questões de gênero.

No documentário de Abib (2008)<sup>52</sup>, cita-se em várias entrevistas, na voz dos mestres, que “fechar o corpo”, nos tempos em que a capoeira era proibida, estava ligado ao fato de que cada capoeirista utilizava um patuá como símbolo de proteção. Aí pode ter sido construída a corporeidade de fechar o peito, fechar o corpo. Na quase totalidade dos movimentos da capoeira, ainda os mais “abertos”<sup>53</sup>, o cuidado estaria nesse fechar o corpo, protegê-lo de golpes na zona da barriga, por exemplo. Dentro dos ensinamentos do Nzinga, golpes na zona do rosto, do peito, ou seja, acima da barriga, seriam contrários ao fundamento. Porém, são possíveis de serem recebidos pelos adversário(a)s, no caso, fechar o corpo é a melhor saída. Aqui o corpo é sagrado, o cuidado e a proteção aparecem como símbolos fundamentais na prática da capoeira. Abro/fecho, acima/embaixo/, em constante movimento. O que nos diz o autor Oliveira (2007):

O corpo construído se ergue como signo identitário da tradição africana: é o corpo negro que se arquiteta. Porém, pelo contexto onde tudo isso acontece, o signo da africanidade é mais um desconstrutor do que um construtor de regime. Veja: baseado na ideia geral de africanidade, que aqui funciona como um significante flutuante, desestrutura-se o corpo da racionalidade moderna ocidental (vertical, estático, linear, rígido, teleológico, que privilegia o cognitivo) para afirmar o corpo da ancestralidade africana, que ressalta a horizontalidade, as dobras, o baixo corporal e o movimento... Mais para improviso e programa do que para repetição de esquemas. (Oliveira, 2007)



Figura 10 – Capoeiristas fazendo o movimento da ponte. No treino do grupo Nzinga. Foto: Jon Lewis

---

<sup>52</sup> Filme “Memórias do Recôncavo: Besouro e outros capoeiristas”, 2008.

<sup>53</sup> Aqueles movimentos nos quais minhas mãos estão acima, ou minhas pernas estão no ar.



Figura 11 - Jogo de Leo e Raphael durante a roda do Nzinga. Foto: Jon Lewis.

Para a filosofia africana<sup>54</sup>, e para os bantos<sup>55</sup> em particular, o ancestral deixa uma herança espiritual sobre a terra, tendo contribuído na comunidade ao longo de sua existência, e por isto é venerado. Assim, cada integrante do grupo ou comunidade toma responsabilidade assegurando a estabilidade e continuidade do grupo. O autor da Rosa (2014) novamente nos diz:

O território é revalorizado por seu sentido mais simbólico e operando vínculos pode vincular os da casa e os de fora. O território também é iniciado e assim por um complexo processo de entradas no ciclo de trocas simbólicas, constitui-se uma paisagem da alma. Tempo e também carne provedor de matéria e de encontro pessoais, revitaliza intenções genuínas. É no território que se recebe e se ferve o patrimônio cultural negro africano, sem que se excluam parceiros do jogo (brancos, amarelos, vermelhos, mestiços), exibindo uma aproximação real e espacial das diferenças, engajando assim uma reconstrução vitalista, uma comunidade geradora de identidade. Refazendo constantemente os esquemas ocidentais de percepção, de espaço, já que o jogo tem inerentemente a geração de espaço simbólico, criando outras realidades de duração, período e lugar. (da Rosa 2014)

---

<sup>54</sup> O termo filosofia africana é apresentado aqui como próprio do(as) autores(as) que estão falando desses pensamentos (Oliveira, Ferreira). Já que eles provêm da filosofia, sempre atentos(as) para que o termo filosofia esteja construído dentro de uma lógica ocidental de pensamento.

<sup>55</sup> Aqui sempre se atenta ao fato de que abordo o banto como filosofia banto, como pensamento inspirador, como prática de capoeira afro-referenciada nesses fundamentos. Porém, deixo expresso aqui que os bantos não podem ser agrupados em um grupo só.

Para a cultura ocidental clássica, a arte era reproduzir ou imitar a natureza. Na filosofia africana clássica, a arte é uma linguagem que cria símbolos. O mestre Pastinha diz: “O que eu tenho em meu corpo é minha arte.”<sup>56</sup> Aqui, há a ideia de pensar o corpo como espaço de múltiplos saberes conquistados através da experiência vivida.

A religiosidade aparece dentro das rodas do Nzinga como parte do fundamento banto do grupo, ainda que tenha pessoas que não tenham ligação direta com o candomblé. Vários participantes, começando pelo mestre e mestras, são filhas e filhos espirituais da Casa dos Olhos de Tempo, alguns com certo grau de responsabilidade maior, pelo tempo e função determinada. Isto é permeado nas corporeidades no momento da atuação dos participantes na roda, através das simbolizações dos corpos nas movimentações como também das estéticas. Por exemplo, na relação que se estabelece entre a música dos Nkisis<sup>57</sup>, em que a bateria da roda toca e canta, e as corporeidades, fazendo reverências no momento de nomeá-las e nomeá-los (diferenciando aqui Nkisis femininos e masculinos no mundo do candomblé). No momento do jogo na roda, principalmente das mulheres, se apela a cantos para a Nkisi Matamba ou Santa Bárbara (santa católica associada à Matamba no sincretismo religioso) para gerar movimentações mais decisivas ou propositivas nas jogadoras. Os cantos são tidos como uma força guerreira desta representação, como uma declaração feminista de estar nas rodas. Aqui, uma das músicas:

*“Oya, oya, oya eeeee,  
Oya Matamba ki kakurukaju  
zinge”<sup>58</sup>*

Música própria do candomblé banto, momento que não passa despercebido pela(o)s jogadore(a)s, que mudam a dinâmica do jogo: aumentam os movimentos propositivos, sendo mais ofensivos e determinantes, assim como também trazem

---

<sup>56</sup> Vicente Ferreira Pastinha, no livro “Capoeira Angola”, 1970.

<sup>57</sup> Aqui se faz referência aos deuses e deusas trazidos da África pelos povos bantos e que se cultuam dentro dos rituais de candomblé.

<sup>58</sup> Cantiga de domínio público própria do candomblé de Angola.

símbolos como tocar o chão, no sentido de fazer reverência - o que dentro do espaço do candomblé seria “bater cabeça”, quando os filhos reverenciam os Nkisis. Sobre isto, nos diz Araújo (2015):

Joga-se capoeira e se é capoeirista sendo filho de Mukumbi, Kaiongo, Mutalamô, Ogum, Yansã, Oxossi; joga-se capoeira porque aí também está uma das formas de celebração do/a deus/a interior. Se é capoeirista transportando a autoestima de ser especial. (Araújo 2015)

Essa ligação da capoeira angola com candomblé, como parte desse mundo enegrecido que os africanistas dos anos 1970/80 começaram até hoje, é fundamento do grupo Nzinga, tendo outros grupos no mesmo caminho. No início da capoeira, candomblés e sambas há registros de serem praticamente inseparáveis, os processos de branqueamentos da cultura popular fizeram as fragmentações, sobretudo no que tem a ver com a religiosidade, como produto do preconceito religioso racista que existe até hoje sobre a cultura afro-religiosa.



Figura 12 - Orquestra de Berimbaus do Grupo Nzinga no aniversário de 60 anos do Tata Mutá Imê. Casa dos Olhos de Tempo, 2016. Foto: Mestre Poloca.

Volto aqui à ideia de corpo sagrado, moradias sagradas, e neste sentido o corpo é dentro da prática da capoeira angola do grupo Nzinga, uma casa, nossa casa sagrada. Dentro de seus ensinamentos, o Tata Mutá Imê nos fala que não existe ausência de autoestima, isso é puramente ocidental. Nós todos temos uma luz própria, interna,

sagrada. Por isso nós (que nos identificamos com as culturas bantos) não apagamos vela nos aniversários, as acendemos para iluminar com nossa própria luz. O que haveria no corpo deprimido é um desequilíbrio emocional que precisa ser atendido a partir de uma alimentação espiritual.

Assim nossa possibilidade de alimentar nosso corpo espiritualmente no espaço do terreiro nos traz novas formas de ser e estar no ambiente. Abrindo nossos sentidos para outras formas de nos reencontrar com a natureza.



Figura 13 – Joana e uma da Makotas do Terreiro fazendo trabalhos de agroecologia. Foto: Jon Lewis.

Outra prática que o Tata tem nos ensinado é a de beber água cada vez que entramos no espaço do grupo, ou na própria casa ao chegar da rua. As energias que o corpo absorve pelo contato com o mundo exterior, especificamente nos olhares de outras pessoas, afetariam nosso corpo. Aí seria preciso beber água, limpar-nos por dentro e fora (ideal seria tomar banho) para logo me relacionar com as pessoas e seres presentes no espaço aonde eu cheguei. Essa prática é realizada em demasia por pessoas com muito tempo acumulado de aprendizado na cultura banto dentro do grupo.

Seguindo o pensamento de Fu-Kiau (2007):

Para os bantos, especialmente os congos, viver é um processo emocional, de movimento. Viver é movimentar, e movimentar é aprender. Você avança, você se movimenta para trás, você se movimenta pra esquerda e você se movimenta para a direita, e essas são as quatro direções. Mas, tem mais três. Temos que aprender a se movimentar para cima, temos que movimentar para baixo. São as seis direções. Um candidato à capoeira deve descobrir a sétima direção. E essa direção é muito importante. Temos que entender que dançar e se movimentar é se movimentar dentro de um ovo. O capoeirista se movimentando tenta quebrar essa casca de ovo. O capoeirista (candidato a capoeira) é como um pintinho dentro do ovo, tentando quebrar a casca. Ele tenta bater pra cima, bater pra esquerda, bater pra direita, bater pra frente, bater pra trás, bater pra baixo, mas a coisa mais importante é bater pra dentro (por dentro). É por isso que

o capoeirista quando jogando, não pode perder o centro. É por isso que na vida temos que também ter essa consciência de não perder o centro para ter saúde e riqueza. (Fu-Kiau, 2007)

Esse centro seria a possibilidade de não se desequilibrar. Tendo alimentado meu próprio ser, minha própria casa, poderei sair ao mundo compartilhando experiências com outra(o)s. Essa ideia de corpo sagrado, moradia sagrada e valorização de si mesmo, explicaria o cuidado intenso na prática da capoeira por não machucar ao outro. Mais ainda, deixar a máxima possibilidade de diálogo entre os jogadores, onde poderão aparecer novas e transformadoras movimentações possíveis. Poderia situar esse centro no umbigo, principal fonte de energia vital. No estudo de Ferreira (2017), no Recôncavo Baiano, ela nos diz:

Outras fontes também dão conta de que para os povos *bantu* o umbigo é um “canal que tem uma ligação física e espiritual de alimentação com o cosmos, é um centro de energia” por ser considerado “a primeira boca”, nosso primeiro canal de alimentação no ventre materno e o último a ser cortado. Além disso, quando um homem e uma mulher tocam os umbigos (umbigada) esse seria o princípio gerador da vida. Junior nos fala isso a respeito do Batuque de Umbigada, uma expressão de motriz banto do interior de São Paulo, Roberto Mendes, por sua vez, pensa no comportamento dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano, dos seus sambas de roda, samba chula, samba corrido. (Ferreira 2017)

O pensamento cíclico umbilical torna-se um organizador de nossos pensamentos e fazeres, mesmo que muitas vezes não sejamos conscientes disso. Se perdermos esse centro, perdemos nosso caminho, o foco de nossa vida. A capoeira procura manter esse centro em ligação direta com a terra, com o chão. Poderia dizer que praticamente todos os movimentos da capoeira tem o centro da força no umbigo. Por exemplo, na negativa, desço de lado para o chão, evadindo o movimento da outra(o), o umbigo continuará em direção ao adversário, é meu guia, que impulsiona o movimento tanto para ir como para voltar a meu estado original de movimento. Ir e voltar do chão através da força do umbigo em ligação com a terra. No movimento do ‘aucinho’ (passar as pernas com as mãos no chão), o que me daria impulso para subir e girar é o umbigo, porque nunca deixo de ter ligação com esse(a) outro(a), voltando rapidamente a ficar de frente.



Figura 14 - Movimento “Au” alto durante o jogo na roda. Foto: Jon Lewis.

Se pensarmos em nosso corpo centrado, em ligação com o solo latino-americano, então nossas possibilidades corporais passam a transitar sempre nesse estar aqui situado, contemporâneo em ligação com o passado que se apresenta como motor pulsante de múltiplas possibilidades de estar sendo. Para Abib (2006), esse tempo circular banto da capoeira angola se expressaria principalmente dentro do ritual das rodas:

O culto aos antepassados que se manifesta na capoeira angola, influência direta da concepção bantu de tempo – que não é linear, mas sim circular –, nota-se com muita ênfase através dos cantos e ladainhas em que os ancestrais da capoeira são sempre lembrados e mesmo através da forma como esses antepassados são reverenciados, seja nos discursos dos mestres e alunos, seja na presença de fotografias, imagens e pinturas desses antepassados presentes de forma solene nas paredes dos locais onde acontecem as aulas e rodas de capoeira angola; seja ainda na forma pela qual a maioria dos angoleiros faz questão de se referir à sua “linhagem” – a árvore genealógica da capoeira –, como prova de pertencimento à tradição herdada de determinado mestre considerado importante nesse universo. (Abib, 2006)

Desta forma, é muito importante pensar-nos dentro do fundamento em que as práticas culturais, aqui em especial a capoeira, são construídas e transmitidas. Enegrecer a capoeira foi e continua sendo necessário, porque ainda é preciso acreditar que a capoeira é uma filosofia de vida inspirada nos ensinamentos ancestrais do povo africano escravizado, violentado e invisibilizado dentro de nosso continente. E que, como filosofia de vida, é uma opção para nós, angoleira(o)s, manter nossa ligação e compromisso com ela.



#### **1.4 Ser e estar na roda da capoeira.**

Pensar a prática da capoeira implica colocar o pensamento e a escrita em movimento circular, de roda. O que não está sendo nada fácil, porque as palavras muitas vezes encobrem e fragmentam as simbolizações corporais possíveis de serem vividas no espaço ritual, pelo simples fato de ter que nomeá-las. A tríade dança-instrumentação-canto da performance ritual acontece nesse aqui e agora, em que tudo pode suceder nesse instante único. Por isso, talvez o que escrevo aqui sobre a roda como ritual, tenha sentido hoje aqui nestas linhas, e quem teve ou tenha a possibilidade de entrar em uma roda de capoeira pode concordar ou não com minha fala. Por isso é movimento, porque ela muda, transforma-se.

A roda como espaço de ritual é, sem dúvida, a forma por excelência das manifestações populares afro-ameríndias. Tanto sentados ou em pé, está presente na maioria dos rituais e danças.

Segundo da Rosa (2014):

O ritmo parece que chama a roda, em bater de palmas ou em mãos dadas, comandado pela bateria ou gingando, pisando forte e marcando o compasso por chocalhos presos aos tornozelos (bem ao modo banto), a roda é a forma por excelência da manifestação africana. Encontra-se plena na troca de vitalidade pelo círculo, não deixando de expressar hierarquias e guias, a roda permite as vistas se comunicarem com todos os outros olhos e põe no mesmo nível, sem degradar os patamares os participantes de um ritual. É comunitária por excelência e encontra o recôndito do ser humano. (da Rosa 2014)

Desde o chão, espaço onde principalmente a(o) capoeirista senta para vivenciar a roda, os estímulos de som, os cheiros e as sensações corporais vão entrando no corpo. Essa vitalidade que emana da própria roda é uma regeneradora de energia, permite as trocas corporais, porque todos nossos sentidos estão ali, no instante aqui e agora do ritual. O autor Frigerio, citado no trabalho de Amoroso (2010), ao pesquisar a cultura afro-americana do cone sul nos diz:

A performance, entendida como o encontro no mesmo tempo e espaço de diversos níveis de expressão: a dança, a música, o canto, etc. Segundo o autor: uma das características principais, senão a principal, das artes negras é o seu caráter multidimensional, sua densidade da performance. É uma performance que acontece em vários níveis de uma vez, misturando gêneros que para os outros seriam diferentes e separados. Encontramos um claro exemplo disso na capoeira angola que é ao mesmo tempo luta, jogo, dança, música, canto, ritual, teatro e mímica. É a interpenetração, a fusão de todos esses elementos que fazem dela, uma forma artística única. (Frigerio, 2000 em Amoroso, 2010)

Essa tríade corporal de dança, canto e música permite construir nossas corporeidades, a partir de nosso corpo em ligação com um todo e como as sensações que ressoam para dentro e para fora. Quem está jogando, tocando, cantando, produz uma sintonia grupal, no sentido de mantra, que se traduz pela(o)s participantes como energia: *Axé*<sup>59</sup>, *Ngunzo*<sup>60</sup>. Só o fato de sentar na roda, de assistir, já produz a sensação de que algo está ressonando dentro de mim. Poderia ser aqui uma religação com o absoluto, uma conjugação, um estar sendo. É muito comum dentro do espaço de roda de sexta-feira no Nzinga que pessoas da comunidade ou da rua, principalmente aquelas que apresentam alguma ligação com as práticas afro-religiosas, subam as escadas e entrem, quando escutam os toques e cantos. Algumas até chegam fazendo reverências para as imagens dos Nkises ou para a roda mesmo. Para recuperar o mistério de nosso estar, temos que recuperar os sentidos de nossos símbolos e nossa relação com o chão, que de certa maneira traduzem a vinculação com o absoluto. É muito comum escutar das pessoas vindas de outros grupos ou núcleos (Nzinga tem vários núcleos além de Salvador) que dentro do espaço do Nzinga Salvador, jogar tem outra energia ou Axé. O espaço onde a roda vai acontecer é preparado com muito cuidado. Desde a limpeza do chão só com água, sem nenhum produto químico para não tirar a energia (prática realizada também no candomblé, e que demonstra novamente o fundamento religioso do grupo) até a preparação dos instrumentos para a roda. Cada instrumento, sobretudo os berimbaus são afinados pelo(a)s participantes mais antigo(a)s, ou seja, com mais tempo dentro do grupo ou da prática, são a(o)s que começam a tocar os instrumentos principais. O ritual acontece de forma tal que nada pode ser passado despercebido. As e os capoeiristas estão sempre atenta(o)s em quem chega, em quem está, até em quem

---

<sup>59</sup> *Axé*, na língua iorubá, significa poder, energia ou força presente em cada ser ou em cada coisa. Nas religiões afro-brasileiras, o termo representa a energia sagrada dos orixás. O axé pode ser representado por um objeto ou um ser que será carregado com a energia dos espíritos homenageados em um ritual religioso.

<sup>60</sup> *Ngunzo*, palavra em kikongo equivalente à força, energia sagrada.

chegará<sup>61</sup>, utilizando todos os sentidos, e como diz a mestra Janja: “Sempre de frente a porta de ingresso, porque um(a) capoeirista nunca deixa as costas desprevenidas”.

Continuando com o pensamento de Frigerio, citado no trabalho de Amoroso (2010), o autor nos diz:

Da mesma maneira em que, nas culturas afro-americanas não há separação entre o que para nós seriam formas artísticas distintas, tampouco existe uma distinção tão rígida entre os *performers* e o público como há na cultura ocidental. A plateia em geral participa, seja cantando ou batendo palmas, mesmo no caso das religiões, nas quais, a iniciação ritual constitui uma linha separatória entre quem pode desempenhar determinados papéis e quem não pode. No caso das manifestações profanas, a demarcação será menos rígida ainda e estará mais relacionada com a competência e o desempenho. (Frigerio, 2000 em Amoroso, 2010).

Na roda da capoeira forma-se uma bateria com oito instrumentos (atabaque, os três berimbaus: médio, gunga e viola; dois pandeiros, agogô e reco-reco), a roda da(o)s jogadore(a)s e o público assistente. Como angoleira, passei por todos esses lugares, vivenciando-os corporalmente. A inserção na roda, seja na bateria ou no jogo, torna-se um estado corporal particular impossível de reproduzir fora da mesma prática.



Figura 15 – Roda do nzinga

---

<sup>61</sup> Faço referência aqui às questões de percepção que escutei de meus colegas, como perceber que nesse dia a roda poderia contar com alguma presença importante.

Amoroso (2010), na sua pesquisa sobre o samba de roda no Recôncavo Baiano, nos diz:

A sensação de entrar no ritual das rodas, seja no candomblé, enquanto espectadora, seja na capoeira angola, enquanto praticante-aluna, seja no samba de roda, enquanto participante pesquisadora, é a de que o tempo segundo a noção do relógio deixa de existir. O que passa a ser referência de tempo são os acontecimentos de cada roda, o início, o desenvolvimento e o fim. Essa sensação vivida e experienciada, mesmo que ingenuamente, levou-me a entender que o tempo é outro nas tradições africanas no Brasil. (Amoroso, 2010)

Como ritual afro-referenciado, a roda de angola apresenta um vínculo forte com a ancestralidade africana, especificamente a banto, como bem venho expondo aqui. Nesse momento de roda são invocadas todas e todos: nkises, mestras, mestres, entidades, através do próprio ritual, das músicas, dos toques, das movimentações. Se no momento da roda, chegar algum mestre ou mestra visitante, ou pessoas com alguma hierarquia dentro do candomblé, conhecido pelos participantes da roda, jamais passaria despercebido. Sendo primeiramente reverenciado e logo incorporado ao ritual, na bateria, na roda ou até mesmo na cadeira como público espectador.

A roda de capoeira é um espaço de trocas intensas, de energia vital. São inúmeros os estímulos que aparecem. É no espaço e tempo da roda que se vivenciam os fundamentos principais da capoeira. No acontecer do aqui e agora.

Segundo o autor Abib (2006):

A capoeira angola, ao buscar constantemente os vínculos com essa ancestralidade africana, e também com a ancestralidade que tem como referência os tempos de escravidão no Brasil e, posteriormente, os tempos remotos da capoeira de rua, das desordens e vadiagens, procura estabelecer o elo entre o seu passado ancestral, o seu presente constituído e o seu futuro enquanto possibilidade concreta de afirmação social, cultural e política. Manifesta-se, assim, principalmente a partir do ritual da roda, a noção de circularidade do tempo na capoeira angola, e os processos de aprendizagem presentes em seu universo acabam por serem também, em certa medida, influenciados por essa concepção de tempo. (Abib, 2006)

O que acontece em uma roda está regido pela autenticidade e expressividade da performance. Estou me referindo às questões simbólicas que acontecem durante a roda, e que em alguns casos, até poderia chamar de magia. Uma vez comentei com uma professora na escola de dança da UFBA que aconteciam coisas dentro da roda da capoeira que não eram cognitivas unicamente, que estavam para mim no lugar do invisível, da magia; dando uma risada, ela me disse que não utilizasse esse termo porque não existia possibilidade de falar algo que eu não podia explicar cientificamente.

O cognitivo então permitiria, para ela, ter uma consistência melhor para expor as questões do corpo e suas movimentações. Devo manifestar que fiquei muito frustrada e pensava como iria provar o que estou falando nesta dissertação. Não era minha intenção confrontar a professora, eu pensava que não havia sentido, porque a linguagem nos distanciava, mais ainda, minha prática me distanciava de um pensamento objetivável como o da professora, que se diferencia do outro no qual o que prevalece é o estar sendo, a emocionalidade. Não quero provar a magia da roda, não poderia fazê-lo. Quero deixar aqui exposto que o que acontece em um momento ritual de roda é único, não repetível e ultrapassa o cognitivo ao nível do inconsciente, guiado pelo Ngunzo (energia) emanado do próprio acontecer grupal. Costa Araújo (2004) nos diz sobre a roda:

Como espaço ritual, possui dinâmica própria que mantém seus iniciados e iniciadas em permanente diálogo entre passado e presente. Assim a roda é formada de pessoas, movimentos, instrumentos, ritmos, metáforas, sotaques, e está estruturada a relacionar o visível e não visível, aos entendimentos sobre a preservação destes conteúdos. (Costa Araújo, 2004)

O que a autora denomina invisível é o que estou chamando de magia. Aconteceres energéticos que têm mais a ver com o mundo simbólico, de crenças, sentimentos, emocionalidade, aquilo que anteriormente falei é negado pela ciência ocidental positivista, por não ter como explicá-la, só vive quem entra na roda.

São múltiplas as sensações que o corpo transita dentro da roda da capoeira angola. As questões que nos atravessam na história pessoal, grupal e social de cada um(a) de nós, angoleiro(a)s. Quando você está sentada(o) parece estar vivenciando aquele jogo, aquelas esquivas, aqueles movimentos junto com a(o)s jogadora(e)s que estão se movimentado no centro. Entrar no sentido mais conectado com o ritual, deixando se atravessar pelo aqui e agora. Aqui, a autora Zanzon (2014) nos diz:

É um espaço de encontros múltiplos, fortuitos, desiguais, lúdicos, amistosos, imprevisíveis e perigosos. É o ambiente donde nasce a sabedoria que o capoeirista expandirá para outros ambientes: da pequena para a grande roda. Ou, pelo menos, esse seria o objetivo da iniciação e a comprovação de que o aprendizado está sendo bem sucedido, já que como argumentam alguns mestres: não basta ser um jogador de capoeira, precisa ser um capoeirista aqui (na academia) e “no mundo de fora”. (Zanzon, 2014).

Espaço de aprendizado do fundamento da capoeira angola, aqueles herdados dos velhos mestres, e que em espaços como o Nzinga, torna-se de religião com a religiosidade e ensinamentos da cultura afro-referenciada banto e os atravessamentos de

gênero. O ritual acontece e se desenvolve através da prática diária, reconstruindo-se na contemporaneidade pelas negociações que ressurgem. É preciso viver um tempo circular e deixar entrar o movimento no corpo. Permitir-nos atravessar pela roda implica permitir movimentar nossos pensamentos, estruturas, valores, ideias, práticas e saberes. Os nascimentos e também as mortes, porque para viver dentro da filosofia da capoeira é preciso compreender que podemos viver outros mundos possíveis de serem vividos, que não estamos condenados aos processos de opressão e obrigação, mas sim de opção, melhor ainda de abrigação<sup>62</sup>. As opções são nossas escolhas e os caminhos que traçamos para abrir possibilidades.

O autor Abib (2005) nos diz:

Na concepção da cultura banto, conforme Aléxis Kagame (1975), diferentemente da cultura ocidental, existe a unificação entre as categorias espaço e tempo. Para efeito de compreensão dessa lógica, o autor busca explicar que nessa cultura, o movimento de cada ser existente, executado em tal ponto e em tal instante, é individualizado e distinguido dos precedentes e dos seguintes, justamente por haver nesse processo uma combinação entre o tempo e o espaço. Ou seja, esse movimento individualizado se torna uma entidade única; ele não só não se realizou no passado, como também nunca se realizará no futuro. Ele é único no conjunto dos movimentos possíveis e imagináveis. O mesmo existente nunca repetirá um movimento análogo no mesmo ponto do espaço; será sempre um outro, pois o instante do precedente nunca se reproduz, como também nunca se repetiu anteriormente. Ai está, para o autor, no nível do pensamento profundo, a justificação última da unificação do lugar e do tempo na cultura banto. (Abib, 2005)

O momento ritual de estar aqui e agora adentra as contradições que a prática da capoeira angola nos traz. Dentro da roda, vou vivenciar momentos de emancipação, opressão e libertação, que me colocam em um lugar único e inovador. Cada um(a) com suas potencialidades e limitações, procuramos as saídas libertárias para transformar-nos. Uma frase do mestre Pastinha que ficou famosa foi aquela que diz: “Cada qual é cada qual, e ninguém joga do meu jeito.”<sup>63</sup> Retomando o autor Abib (2005):

Nessa singular sabedoria, expressa-se uma das características mais importantes da capoeira angola, em que o processo de aprendizagem revela um profundo respeito pela individualidade de cada aprendiz; na qual o “belo” e o “feio” se confundem, numa estética do improviso, do instantâneo, da dissimulação, e na qual a criatividade de cada capoeira se manifesta de forma plena e em profunda sintonia com a atmosfera propiciada pelos elementos rituais presentes na roda, mas também com a experiência e a

---

<sup>62</sup> Termo utilizado pelo tata Mutá Imê, sacerdote do candomblé de matriz banto, e incorporado ao repertório iniciático de integrante do Grupo Nzinga. Busca distinguir de outro termo muito comum no candomblé – obrigação – refletindo o que considera o real sentido de trabalhos ou etapas da iniciação que são exigidas, proporcionando equilíbrio emocional, de acolhimento.

<sup>63</sup> Vicente Ferreira Pastinha, livro “Capoeira Angola”, 1970.

subjetividade de cada um demarcando cada jogo como um singular momento de ver, observar e aprender. (Abib, 2005)

Por isso o respeito pelo corpo dos angoleiros e angoleiras é fundamental na transmissão do conhecimento da capoeira angola. O mestre Poloca nos diz: “Cada um(a) procure seu jeito, sua ginga sua dança, porque quem dança consegue dominar o jogo.” Dominar o jogo implica dominar a mim mesma(o), conhecer o sagrado do meu corpo, meus limites e potencialidades no diálogo com esse(a) outro(a). Para a roda de capoeira angola, para a grande roda da vida.

Jogar na roda de capoeira é improvisação permanente dentro do jogo relacional. Para que se possa estar o mais livre possível corporalmente é preciso confiar no(a) outro(a). Os treinos regulares do grupo também são na roda, ou seja, a disposição do angoleiros(as) para começar o treino é na roda, onde também se coloca quem vai coordenar esse dia. Durante um treino onde no final o mestre Poloca propôs uma roda que se chama “roda treino” porque é exclusivamente para aplicar os ensinamentos desse momento, o mestre falou sobre um dos jogos dos alunos, chamando atenção de toda(o)s nós sobre o jogar com medo, confiar no outro. Quando se joga com medo o jogo é cortado, não existe diálogo, e ainda incrementou que “deixa de ser um jogo de camaradagem, e vocês estão aqui entre camaradas, confiem e facilitem a liberdade do outro também”.

A roda seria então o espaço ritual por excelência onde acontece parte dos fundamentos desse mundo enegrecido, sendo os valores da não violência, cuidado com corpo do outro(a), o controle da vaidade, os principais valores no jogo, sempre atravessados pelas negociações e contradições próprias das práticas sociais.

### **1.5 N'zo a longo: casa de aprendizado.**

“Eu jogo capoeira no Alto da Sereia, no Alto da Sereia, no Alto da Sereia.”

Entrando pela Rua Alto da Sereia, chega-se ao Alto da Sereia, uma comunidade remanescente de quilombolas localizada em um, hoje, bairro disputado pela especulação imobiliária na orla que liga os bairros de Ondina ao Rio Vermelho. Nesta rua, logo no

seu início, você entra em um prédio à esquerda e ali, no terceiro andar, está localizada a sede do Grupo Nzinga, em Salvador. Escuta-se a música desde a rua. Assim, vários de nós explicamos onde fica nossa casa. Pintada de amarelo, a cor da linha Pastiniana<sup>64</sup>, com um altar para Dandalunga<sup>65</sup> ao lado da porta, encontra-se a frase: *N'zo a longo*<sup>66</sup>, uma espécie de “*dijina*” deste núcleo, e já identificando elementos para se pensar a capoeira naquele espaço destacando suas referências africanas. É importante citar que outros núcleos possuem outra “*dijinas*”.

O grupo nasceu em São Paulo em 1995. Naquela cidade a *dijina* é *Kubata muxonge pangu kikalanga ngola*, ou Casa que Fala da importância das tradições Ngola; seguida da *Nzo Kifanda* Ngumbo, em Brasília (2000), chegando a Salvador em 2002 a *N'zo a longo*. Desenvolve-se através da liderança das mestras Janja e Paulinha e do mestre Poloca. Eles transitaram por mais de 15 anos no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho-GCAP, em Salvador, trabalho conduzido pelos mestres Moraes (GCAP), João Grande (Angola Center) e Cobra Mansa (FICA)<sup>67</sup> que são referências no crescimento e divulgação da capoeira angola, no Brasil e no mundo. Chamo atenção para as mestras de capoeira, pois apesar da existência histórica de mulheres capoeiristas, sua trajetória se destaca em um mundo eminentemente masculino e machista como o da capoeira. O Nzinga também conta com a guia espiritual do sacerdote Tata Mutá Imê do terreiro Casa dos Olhos de Tempo que Fala da Nação Angolão-Paketan, e com mestre Tião Carvalho, do Maranhão, radicado em São Paulo. O mestre Tião é mestre de capoeira e de cultura popular, músico e compositor. Uns dos primeiros alunos do grupo, é grande referência para todas as práticas da cultura, principalmente banto, que o grupo estuda, pratica e fortalece (tambor de crioula, bumba meu boi, samba, entre outras).

Toda a prática do grupo carrega em si significados e simbologias para o crescimento e transformação do indivíduo. Em seu ritual, todos participam e cada um é

---

<sup>64</sup> Assim se chamam aqueles discípulos(as) do mestre Pastinha.

<sup>65</sup> Nome do Nkisi, rainha do mar.

<sup>66</sup> Na língua Kikongo quer dizer “Casa de aprendizado”

<sup>67</sup> Federação internacional de capoeira angola.



fundamental e único. Entre os princípios fundamentais dessa tradição estão a luta contra a opressão, a defesa de uma cultura de paz, a preservação dos valores que herdamos da diáspora africana, o cuidado com as crianças e jovens, principalmente através da cultura e da educação. Daí destacam-se o enfrentamento do racismo e a luta contra a discriminação de gênero. O antirracismo está na própria natureza da Capoeira Angola, que assumiu esse nome como estratégia para se diferenciar da folclorização e da esportização sofrida pela capoeira quando ela foi legalizada e usada como discurso do Estado Novo para divulgar uma pretensa democracia racial no Brasil. Quanto à luta contra discriminação de gênero, o Nzinga muito se traduz através da liderança de Mestras Janja e Paulinha.



Figura 16 – Mestre Tião Carvalho. Foto: Lela Beltrão. Mestra Paulinha. Foto: Jon Lewis. Mestre Poloca. Foto: Jon Lewis. Mestra Janja. Foto: Jon Lewis. Tata Mutá Aimê. Foto: Jon Lewis.

O que posso dizer de estar escrevendo estas linhas, de ter o privilégio em contar com cinco mestra(e)s, pessoas com as quais aprendo todos os dias a ter consciência de meu lugar de privilégio e opressão nesta sociedade machista e racista?

O mais surpreendente quando conheci o grupo era como eles conseguiam continuar juntos em um trabalho altamente difícil. Porque o Nzinga Salvador está radicado no Alto da Sereia, uma comunidade popular no meio de um bairro classe média alta, o Rio Vermelho, ainda mais após a reforma feita no bairro pela prefeitura no ano de 2016. Como moradora da comunidade há três anos e a conhecendo um pouco, sei que a “Sereia” é muito diversa, desigual, produto da história colonial que descrevi anteriormente, e que se acentua com este auge de especulação imobiliária a partir dos anos 1990 até a atualidade. Escadas, pagode, funk, som do mar, cheiro de sal, de esgoto, católica(o)s, evangélica(o)s, candomblecistas, a Sereia é diversa e desigual. A

população que lá vive transita entre moradores antigo(a)s e os(as) *chegado(a)s*, que seria meu caso, outorgando para os último(a)s a denominação de *gringo(a)s*<sup>68</sup>. Pensemos aqui então: um grupo com uma prática de capoeira afro-referenciada e feminista, depois de 12 anos de trabalho na comunidade, é sem dúvida uma resistência. Como “nzingueira”, eu percebo que nessa diversidade está a possibilidade. No encontro cotidiano da prática entre pessoas da comunidade, as chegadas, e aquelas que moram nos bairros mais privilegiados de Salvador; e aqui as inseparáveis interseccionalidades que nos traz Ângela Davis, autora de *Gênero, Raça e Classe* (2016), se faz possível a tentativa de construção de igualdades a partir da diferença.

Esse lugar que cada um ocupa no grupo é ressignificado através da própria convivência, reconhecendo a guia dos mestres e das mestras. Ter três pessoas que militam desde o interior da história da própria capoeira contra o racismo e o machismo é, sem dúvida, um caminho aberto para repensar nossos lugares. Uma possibilidade de escolha, entre todas as que se nos apresentam. Aqui se encontram as disputas e divergências de poder dentro do próprio grupo, possibilitando avançar nas discussões a partir do conflito.

São múltiplas as teses<sup>69</sup> que referenciam Nzinga para estudos e pesquisas acadêmicas. Desde o trabalho com crianças, mulheres, assim como também pelas próprias trajetórias das mestras e do mestre dentro da capoeira angola como espaço de militância política.

Dentro da cultura popular, especificamente da capoeira angola, a figura da(o) mestra(e) é fundamental na transmissão do saber. Vejamos aqui o que nos diz o autor Abib (2007):

---

<sup>68</sup> Na Bahia, se diz de quem não é baiano: pode ser norte-americano(a), paulista ou argentino(a).

<sup>69</sup> Saberes e fazeres na capoeira Angola: a autonomia no jogo de muleekes de Sara Abreu da Mata Machado; Trânsito musical e identidade na capoeira angola de Flávia Diniz, entre outros; A roda da capoeira Angola, os sentidos em jogo de Christine Nicole Zonzon; A capoeira como patrimônio imaterial: novos desafios simbólicos e políticos de Simone Ponde Vassallo, entre outras.

Essa figura é fundamental no seio de uma cultura na qual a transmissão do saber passa pela via da oralidade e, por isso, depende desses guardiões da memória coletiva para que esta seja preservada e oferecida às novas gerações. O mestre é aquele que é reconhecido por sua comunidade, como o detentor de um saber que encarna as lutas e sofrimentos, alegrias e celebrações, derrotas e vitórias, orgulho e heroísmo das gerações passadas, e tem a missão quase religiosa de disponibilizar esse saber àqueles que a ele recorrem. O mestre corporifica, assim, a ancestralidade e a história de seu povo e assume, por essa razão, a função do poeta que, através do seu canto, é capaz de restituir esse passado como força instauradora, que irrompe para dignificar o presente e conduzir a ação construtiva do futuro. (Abib 2007)

O(a)s mestre(a)s corporificam assim a ancestralidade e a história de seu povo. No caso do Nzinga Salvador, a presença de duas mestras mulheres e um mestre, triplica o conhecimento e o diversifica. Cada um(a) com sua potencialidade construída dentro da própria história da capoeira, com suas diferentes perceptivas e formas de ser e estar no mundo.

Seguindo com o autor Abib (2007):

Tradicionalmente, como diz Muniz Sodré (2002), o mestre não ensinava o seu discípulo, pelo menos no sentido que a pedagogia ocidental nos habituou a entender o verbo ensinar. Ou seja, o mestre não verbalizava, nem conceituava o seu conhecimento para transmiti-lo metodicamente ao aluno. “Ele criava as condições de aprendizagem formando a roda de capoeira e assistindo a ela. Era um processo sem qualquer intelectualização, como no zen, em que se buscava um reflexo corporal, comandado não pelo cérebro, mas por alguma coisa resultante da sua integração com o corpo”. (Sodré, 2002, em Abib 2006)

Com o mestre Poloca e as mestras Paulinha e Janja, aprendemos na roda, principalmente olhando. As atitudes, contradições, e tensões que se manifestam dentro do grupo. Um grupo onde transitam pessoas de diferentes classes sociais, negras, não negras, brancas, mulheres, homens, trans, cis, LGBT e heterossexuais, pessoas brasileiras e não-brasileiras, entre todas as possibilidades possíveis. Aprender desde a diversidade, escolher o Nzinga, é escolher a contradição e a diversidade, porque dentro da prática afro-referenciada como a capoeira angola, a escolha por um mundo enegrecido é possível para quem se identifica com ele. Porque temos a opção de descolonizar, porque a imposição da cultura ocidental não foi uma escolha, como venho dizendo, foi violenta e imposta. Porém, podemos fagocitar nossas práticas diárias, incorporando os fundamentos da capoeira angola, como filosofia de vida. Um grupo como o Nzinga nos ensina o respeito pelas crianças e as mulheres como primeira e única opção: a luta antirracista, com a presença de pessoas não negras que possam rever sua condição social privilegiada; o respeito pela cultura religiosa do candomblé, lutando contra a intolerância religiosa, e nos abrindo o caminho do conhecimento da cultura sagrada para nossa harmonia espiritual. Vários integrantes do grupo comentam não ter

tido consciência das questões de gênero e étnico-raciais até antes de entrar no Nzinga. Aqui se apresentam várias diferenças. Aquelas pessoas que já conhecem o grupo e a sua trajetória e procuram entrar a partir dessa referência, e outras que desconhecem totalmente essas questões e chegam pela própria capoeira e descobrem logo que tem muito mais nesse jogo. Nessa primeira situação às vezes é preciso lidar com a frustração, de achar que o grupo não pode tudo, que a realidade é contraditória e que não estamos em um espaço totalmente emancipado de machismos e racismos. São várias as situações que as mestras e o mestre devem enfrentar, contradições, que chegando ao limite da tolerância, conseguem transformar, ou pelo menos minimizar. É um grande trabalho de todos os dias que vai passando pelas gerações, e hoje são o(a)s jovens e os mais velhos e velhas incorporando as bandeiras e operando a partir das reivindicações<sup>70</sup>.



Figura 17 - Roda de capoeira na sede do Nzinga; mestre Poloca começando a jogar com João Pedro, aluno do grupo e morador da Comunidade. Foto: Jon Lewis. (berimbau mestre roxinho –Austrália – e Sara Abreu, da FICA Bahia)

As rodas dentro do grupo Nzinga são uma instância altamente importante de

---

<sup>70</sup> <https://www.facebook.com/polocabarreto/videos/1051059741578847/>

transmissão de conhecimentos tanto quanto o treino semanal. Aqui vemos que o ritual é para Nzinga uma prática de aprendizado, de iniciação do(a)s mais novo(a)s, instância propícia para marcar as reivindicações de gênero e étnico-raciais como fundamento do grupo, para as crianças, adultos, jovens do grupo e também para a(o)s visitantes de outras organizações que chegam a compartilhar a capoeira toda sexta-feira. A presença das mestras e dos mestres estabelece uma instância de trocas e saberes altamente importante para a(o)s iniciada(o)s.

Em entrevista outorgada por Costa Araújo (2015), na sua dupla função de mestra de capoeira e historiadora, ela diz:

Eu falo guardião porque eu nunca aprendi isso como “a guardiã”, mas “guardião”. Era aquele que deveria preservar determinados aspectos daquela tradição, e dentro daquela tradição, daquela linhagem e reconhecida como fonte, né? Essa fonte deveria ser protegida de tudo, das invasões, das impurezas e que, portanto, exigia dedicação. Então é quando você descobre essa coisa desse contínuo, desse elo. Você de fato passa a se constituir em um elo, eu vou ser sempre a mais nova de alguém e passo a um determinado momento a ser a mais velha de outro “alguém”. (Araújo, 2015)

A questão da hierarquia dentro da capoeira estaria estabelecida pela experiência dentro da prática no sentido filosófico, cosmogônico, que se liga mais aos fundamentos que a capoeira nos ensina, e como se traduz isso para a vida cotidiana. A mestra e o mestre de capoeira não precisam da acumulação de saber em certa quantidade, no sentido ocidental, mas é a transmissão desse saber fundamentado e traduzido para a comunidade. E esse reconhecimento se dá também em contradições e disputa de poder.



Figura 18 – Cerimônia em que Mestra Paulinha, Mestre Poloca e Mestra Janja recebem da Câmara Municipal de Salvador o título de Cidadã(o) de Salvador. Foto: Jon Lewis.

### Continuando com a fala da mestra Janja (2015):

Uma vez, numa palestra lá na UnB, alguém me chamou de Mestre e eu rebati assim, imediatamente, falando que eu não me sentia confortável sendo chamada de Mestre em Capoeira até porque os meus mestres têm uma força tão grande dentro da capoeiragem ainda hoje que eles serviam obviamente de modelo. Aí essa pessoa na plateia disse: “Então quando é que a gente vai poder lhe chamar de mestre?” (risos) Eu disse: “Eu acho que só vou saber que sou de fato mestre de capoeira, primeiro, quando eu perder o meu medo diante do que tenho como representação do que é ser um mestre de capoeira, ou seja, quando eu me permitir estar ao lado daqueles que eu considero mestres, me dizendo, com a responsabilidade dessa guardiã e, portanto, autorizada de estar ali.” Mas, sobretudo, eu acho que vou me sentir mestra de capoeira quando aquelas pessoas que estão aprendendo capoeira comigo mostrarem que já estão em condição de ensinar aquilo que aprendi dos meus mais velhos, e não necessariamente aquilo que ele aprendeu comigo, mas aquilo que ele aprendeu que eu aprendi. (Araújo, 2015)<sup>71</sup>

Se, como venho dizendo, a capoeira é uma prática machista, afro-referenciada e popular, quais seriam as mudanças geradas pela presença cada vez mais marcante de mulheres, de pessoas não negras, brancas e de classe média e alta no interior dessa prática? Quais possibilidades de tencionar o estabelecido, de mudanças, negociações e novas formas de ser e estar?

Exemplo dentro do grupo é a formação das jovens, que começaram com sete ou oito anos de idade, e hoje são lideranças e guardiãs dos fundamentos do grupo. Menina(o)s e jovens negra(o)s que enfrentaram os preconceitos, mas, sobretudo, que enfrentam todos os dias as cargas pesadas da vida na comunidade como mulheres negras. Porém, apesar das dificuldades estão preparada(o)s hoje para levar adiante treinos de capoeira, assim como também o projeto político do grupo. Sobretudo as meninas e jovens negras.

---

<sup>71</sup> Entrevista de Rosângela Costa Araújo (Mestra Janja) a Liv Sovik aos 23 de dezembro de 2015, Rio Vermelho, Salvador, Bahia. Ambas são professoras de universidades federais brasileiras, Janja da UFBA e Liv da UFRJ. Mestre Janja é mestre de capoeira Angola.



Figura 19 – Treinela Bruna Ferreira, integrante do grupo Nzinga e moradora do Alto da Sereia, dando aula de capoeira na Universidade da Integração da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), Campus dos Mâles, Bahia, dentro do grupo de pesquisa Andanças, ano 2017. Foto: Elimar Pereira.

Quando faço referência ao projeto político do grupo, estou falando da luta antirracista e anti-machista, que se reflete nas práticas da(o)s integrantes do grupo<sup>72</sup>. Uma frase de Thaila, uma das jovens negras do grupo, moradora da comunidade, quando se referia a outra mulher não negra que mora na comunidade: “Olha ela se tratando como branca, ser negona não é questão de cor, é uma questão de atitude ante a vida, você sobe a escada, desce todos os dias, ser negona é mais que só ser negra de pele, é uma atitude ante a vida”. Essa frase me faz perceber como o projeto de fortalecimento do lugar da mulher negra chega até elas, que começam a ter uma responsabilidade maior, pelo tempo acumulado dentro do grupo, ainda mais penetrar nos corpos de nós, mulheres não negras, para reconsiderar nossos lugares, ainda que morando na comunidade, e nos fortalecendo também. E mais ainda, levantando também as reivindicações junto com elas.

---

<sup>72</sup> <https://vimeo.com/139293623>.

## Capítulo II – N’outros corpos: afetações e corporeidades afro-ameríndias

“Você diz que sabe tudo, lagartixa sabe mais, ela sobe na parede coisa que você não faz camará, viva meu deus!”<sup>73</sup>



---

<sup>73</sup> Cantiga de domínio público.



## 2.1 “Vamos vadiar angola, angola vamos vadiar”

Como venho trabalhando no Capítulo 1, a ideia de corpo aqui apresentada tenta apontar os fundamentos ou conceitos filosóficos afro-ameríndios. A própria capoeira em seu fundamento traz grandes possibilidades de pensar outras concepções sobre as corporeidades, como foi definido antes, significações e simbologias que não podem ser reduzidas à linguagem verbal.

Retomando várias questões do Capítulo 1, não podemos deixar de trazer aqui estas corporeidades populares que se manifestam dentro dos processos de fagocitação da nossa cultura popular. E que tem na sua existência a luta e a resistência diante dos apagamentos racistas e machistas da nossa América Latina. Segundo a autora Ferreira:

Em nosso solo ameríndio, as motrizes africanas, a escravidão, a exploração dos povos e a sua resistência têm criado maneiras de atuar nesse mundo, em performances ditas populares nas quais os movimentos cotidianos são ressignificados e reelaborados. Valorizá-las implica na descolonização do pensamento e das práticas sociais em que se vê emergir outras possibilidades de mundo, nas quais atuam como atores e artistas corpos ainda hoje invisibilizados, marginalizados e explorados. A despeito disso, seguem performatizando experiências verdadeiramente expressivas, isto é, experiências de liberdade e libertadoras nessa encruzilhada de tradições mimetizadas e projeto de resistência e de re-existência. (Ferreira 2017)

No caso da capoeira angola, essas corporeidades podem ser traduzidas nesse “ser angoleira(o)”, que faz corpo naquela(e)s que se comportam como tal, e que tem a capoeira como fundamento filosófico de vida. Não só se aprende a jogar, cantar e tocar, se aprende a ser e estar no mundo, que vai sendo na experiência mesmo de vida, como as contradições, acertos e erros de uma prática afro-referenciada, diversa em permanente movimento. O autor Abib (2005) nos diz:

No corpo estão inscritas todas as regras, todas as normas e todos os valores de uma sociedade específica, por ser ele o meio de contato primário do indivíduo com o ambiente que o cerca, e assim vai assimilando e se apropriando de valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação. Mais do que um aprendizado intelectual, o indivíduo adquire um conteúdo cultural, que se instala no seu corpo, no conjunto de suas expressões. O angoleiro se vale, pois, dessa ampla gama de referências culturais para “moldar” seu jogo, que será sempre único, próprio e particular. (Abib, 2005)

Quais são as afetações<sup>74</sup> do corpo propiciadas pelos fundamentos que se manifestam na prática diária do grupo Nzinga, no encontro do ritual que acontece todas as sextas-feiras na roda? Segundo nossa(o)s mestra(e)s que se fundamentam na linhagem pastiniana, que se traduz nos ensinamentos que os mestres João Grande, Moraes e Cobra Mansa passaram para elas(es) para depois chegar até nós, integrantes do grupo. Aqui reside a importância do(a)s mestre(a)s da capoeira, no cuidado e difusão dos fundamentos. Mas as transformações que o dinamismo da prática cultural produz - por exemplo, o aumento da presença das mulheres na capoeira e as possibilidades de transitar outros espaços, como os acadêmicos - permitem transformar a prática permanentemente. O contexto dos anos 1980, durante a ditadura militar, quando a capoeira angola estava em risco de extinção e Janja, Paulinha e Poloca integravam o GCAP, não é a mesmo que o contexto atual, em que existe uma revalorização da capoeira dentro e fora do Brasil. Há a possibilidade de trazer de outros espaços, como os acadêmicos, tais ensinamentos, em relação permanente com os fundamentos. No caso do mestre Poloca, como arte-educador, no caso das mestras, como ativistas e pesquisadoras das questões étnico-raciais e feminismo.

Prevalece com muita força dentro do grupo a transmissão de conhecimentos através da oralidade, próprio da capoeira angola. Aprendi e aprendo todos os dias a cantar escutando, a tocar olhando o(a)s mais velho(a)s. A dificuldade que me apresenta não só a língua portuguesa (por não ser minha língua materna) e suas gírias afro-brasileiras, mas também as línguas kikongo e kibundo, já que várias músicas que o grupo canta são provenientes das línguas banto (bakongo). Essas re-existências, de trazer e reivindicar nossas línguas afro-ameríndias, se apresentam como uma possibilidade de pensar os elementos físicos em ligação direta com a espiritualidade e a ancestralidade. O autor Muniz Sodré (2014) nos diz:

Para além da carne, o corpo e suas representações (portanto, a corporalidade) podem ser concebidos como um território onde se entrecruzam elementos físicos e míticos e se erigem fronteiras e defesas. São as fronteiras, ou melhor, os limiares que separam o profano do sagrado. “Separar” vem do

---

<sup>74</sup> Tomarei aqui a ideia de afetações do filósofo Spinoza, quem especifica como o corpo humano será modificado de diversas maneiras pelos corpos exteriores, sempre conservando sua forma, e caracteriza-se pela capacidade de afetar e ser afetado por corpos exteriores de maneira diversa e variada, em qualidade e quantidade. O corpo humano para Spinoza possui uma grande capacidade para modificar o mundo e ser modificado por ele. (Spinoza, 2009, tradução de Tomas Tadeu Da Silva)

latim *secernere*, donde vem *secretum* (segredo), ou seja, o separado. *Sacer* (sagrado) é o território separado por limiares, não por barreiras como nas fronteiras. Nos ritos com forte carga simbólica, quanto mais “separadas” ou misteriosas são as significações dos gestos e das palavras, maior é a sacralidade. Maior também quando o segredo litúrgico envolve a corporeidade humana em todas as suas modulações de existência, inclusive a sexual. (Sodré 2014)

Junto com a oralidade, a capoeira nos traz a possibilidade de aprender por meio da *olharidade*. O autor dos Santos Pinto (2014), a partir do trabalho sobre a manifestação do Nego Fugido no Acupe, nos diz:

Utilizo-me dessa palavra para provocar imagens que conduzam o leitor a refletir sobre a ideia de como os moradores de Acupe, há séculos, utilizam-se de recursos predominantemente visuais, sonoros, táteis e olfativos para transmissão da história local. Na *olharidade*, a visão não se sobrepõe a outros órgãos do sentido – a imagem está carregada de aspectos sonoros táteis e olfativos. (Dos santos Pinto. 2014)

Pensando na capoeira e suas possibilidades corporais, e partindo do pressuposto de que tudo o que é mantido pela oralidade e pela memória visual seja passível de modificação, as corporeidades nunca são as mesmas, são únicas, próprias de cada qual que entra no ritual, e estão sujeitas as afetações que o contato com outros corpos proporciona. Vários estímulos se apresentam nesse aqui e agora do ritual da roda. O autor Sodré (2014) nos diz:

O samba, por exemplo, que é necessário ser abordado não apenas como uma técnica musical específica, como um gênero de canção entre outros, mas como tecnologia de agregação social por corpo e ritmo, por música, portanto. Primeiro, vamos considerar a dinâmica implicada em toda música. Mesmo desvinculada de qualquer processo semântico (quero dizer, a música não precisa significar) a energia musical é polissêmica, isto é, trafega por uma gama muito ampla de sentido. Seus elementos básicos produzem matizes e matrizes de som, contempláveis pela imaginação e passíveis de absorção pelo corpo. As imagens sonoras são tanto auditivas quanto táteis. Com “táteis”, queremos dizer que elas sugerem uma integração de todos os sentidos corporais: mobilidade, gosto etc. (Sodré, 2014)

No jogo da capoeira, dentro do ritual de roda, prevalece a improvisação no aqui e agora. É o instante propício para recriar minhas corporeidades, e onde predominam principalmente aspectos do inconsciente. Porque dificilmente logo depois de um jogo posso lembrar movimentações ou sequências de movimentos. Às vezes, acontecem situações dentro da roda que jamais o(a) jogador(a) poderia pensar que ia conseguir fazer. Vejamos aqui o meu próprio exemplo. Tenho várias dificuldades em fazer movimentações como “bananeiras”, “paradas com cabeças no chão”, entre outras, como expus antes, o medo é um grande inimigo nestes casos. Porém, uma vez, durante um jogo na roda, parece que eu fiz uma bananeira. Por que estou dizendo parece? Porque eu não me lembro do momento, foi um colega quem me falou que eu tinha conseguido

ficar alguns instantes na movimentação. Eu não me lembro desse momento de maneira consciente. Sei que a energia do jogo tinha sido intensa, no sentido de movimentação circular, com tempo equilibrado entre rápido e devagar, como sempre nos fala o mestre Poloca.

Com base no trabalho sobre samba de roda no Recôncavo Baiano, a autora Amoroso (2010) nos diz:

O improviso que revela muitas vezes o “jeito” da capoeira, da sambadeira, do tocador, compõe o que entendo como corporalidade nas expressões como o samba de roda. Quando observo o “jeito” de Bibi sambar, ou o de Maíça correr a roda e fazer o seu cortado, de Sr. César sapatear, estou olhando e sentindo sinestesticamente a corporalidade desses sambadores que têm o samba inscrito no corpo desde muito cedo nas suas vidas. E o samba, nesse caso, ultrapassa, como já foi dito, a noção de dança – ele é o cotidiano, a vida e a tradução em alegria das experiências vividas. (Amoroso, 2010)

“Cada qual é cada qual”<sup>75</sup>, já nos diz o mestre Pastinha, então temos possibilidades de ler no corpo do(a) outro(a) múltiplas maneiras. Os padrões de movimentos que compõem a capoeira angola transmitem-se desde suas origens até hoje com suas múltiplas particularidades.

Mestre Poloca nos diz: “Encontre o movimento que melhor consiga dialogar com a(o) outra(o), encontre sua dança, encontre sua capoeira”. Os fundamentos bantos e do feminismo para a construção das corporeidades dos integrantes outorgaria para nós *nzingueiras* e *nzingueiros* uma particularidade da própria escola Nzinga, como para outros grupos as suas próprias. Para apresentar um exemplo que explique melhor essa corporeidade, uma vez quando voltei para Córdoba, após três meses na Bahia praticando capoeira no grupo Nzinga, descobri uma menina em Buenos Aires que, radicada em Córdoba, estava dando aulas de capoeira. No desespero por treinar fui lá, sem camisa do grupo. Eu sentia um pouco de vergonha de dizer que era angoleira (acho que eu ainda não percebia minha corporeidade) e treinei falando que só tinha feito algumas aulas, que não estava longe porque três meses de capoeira para uma prática como essa é muito pouco tempo. Penso que chegar à Argentina e falar que você esteve na Bahia fazendo capoeira gera muita expectativa, e como sou mulher e aprendi que não faço nada bem e

---

<sup>75</sup> Vicente Ferreira Pastinha, livro “Capoeira Angola”, 1970.

que nunca estou preparada - produto da sociedade patriarcal – não me animei a falar. No final do treino aconteceu uma roda e eu tive que entrar para jogar. Principalmente ginguei como aprendi dentro do grupo: como iniciante é melhor conhecer bem o(a) outro(a), olhar, prestar atenção, ficar na negativa. A menina que “puxava” o treino me perguntou onde eu tinha aprendido essa ginga; eu falei que no grupo Nzinga, e ela respondeu: “Quase que eu te perguntei se você era do Nzinga, essa ginga é característica deles”. Nesse momento eu senti que podia ser parte daquilo e alguma coisa de ser angoleira se apresentava para mim. Automaticamente escrevi para o mestre Poloca, e ele me falou: “Vai Vero, vai treinar, não perca a capoeira, e volta logo com a gente aqui”. Esse chamado não demorou muito, voltei para o Nzinga.

As corporeidades vão se construindo no inter-relacionamento, o jogo da capoeira angola é exclusivamente relacional e dialógico. O corpo vai moldando o jeito angoleiro, aquele que se inscreve até no caminhar. Quando observo minhas/meus colegas, principalmente quem tem muito tempo dentro da capoeira e quem não tem feito outras práticas corporais como a dança (no sentido profissional), ou esporte, posso perceber esse corpo quase que exclusivamente moldado de capoeira angola. Quando vejo essas pessoas dançar, a dança é gingada, como fundamento primordial dos movimentos da capoeira angola.

Que corpo é esse? É principalmente o corpo que vai se moldando na própria experiência e vivência através do tempo acumulado na prática. Que desestrutura principalmente as categorias de verticalidade, de equilíbrio, de eixo, de força. É um corpo atento, aberto aos estímulos sensoriais, sensível, não só das próprias corporeidades, também da(o) outra(o). Um corpo angoleiro está sempre alerta, na rua, quando entra em um espaço fechado, quando está em um ritual. Dentro do espaço do Nzinga Salvador, a bateria fica na frente da porta de ingresso, jamais um(a) angoleiro(a) deixaria suas costas descuidadas, pelo contrário, “temos olhos até nas costas”. Os sentidos, percepções, sensações se ampliam na prática da capoeira, de dentro do corpo para fora e com o espaço.

**2.2 “Solta a mandinga ê, solta a mandinga, solta a mandinga ê, angoleira(o), quero ver você mandingar”**

Um dos componentes dentro da construção da corporeidade da(o) capoeirista é a mandinga<sup>76</sup>. Dizer o que é a mandinga é uma tarefa difícil, tanto como encená-la. Porque dentro da capoeira, ela traz contida a história oprimida do povo negro pobre em situação de escravidão do Brasil, mais ainda, da América Latina. Como nos diz o mestre Pastinha nos seus ensinamentos: “Capoeira é mandinga de escravo em ânsia de liberdade”<sup>77</sup>. Podemos entender então que a capoeira é fundamentalmente mandinga. Aquilo que se aprende sendo e estando no aqui e agora, na olharidade e oralidade. Não só na roda da capoeira, mas também na grande roda da vida.

Como poderia explicar então a presença das mulheres na capoeira sem a mandinga delas para enfrentar o sistema patriarcal na história da capoeiragem? Como explicar um grupo criado e coordenado por duas mulheres negras como o Nzinga, se não é através da mandinga, de atravessar obstáculos com estratégia, inteligência, astúcia e poder de luta? Como diz a autora Ribera Cusicanqui (2017)<sup>78</sup>, o imediato, ou seja, a impaciência é um gesto típico da classe média, porém a resiliência, a resistência e a paciência que tiverem populações muito menores, mais valentes e muito mais sábias, podem nos mostrar outro caminho.

No contexto do jogo da capoeira, o termo mandinga designa tanto a malícia da(o) capoeirista durante o jogo, fazendo fintas, fingindo golpes, iludindo o(a) adversário(a), *cevando* o(a) outro(a), ou seja, vai aguardando, sem pressa, um descuido para, então, aplicar seu golpe certo, como também uma certa dimensão sagrada, um vínculo do jogador da capoeira com o mistério das religiões afro-brasileiras, especificamente o candomblé. Uma das frases que aparece nas músicas da capoeira, “quem não pode com mandinga não carrega patuá”<sup>79</sup>, estaria nos mostrando essa relação com o místico, o sagrado.

---

<sup>76</sup> Mandinga é um termo de origem africana, que significa algum tipo de feitiço ou magia.

<sup>77</sup> Vicente Ferreira Pastinha, livro “Capoeira angola”, 1970.

<sup>78</sup> Palestra da autora em Buenos Aires, Congresso Latino-americano de Sociologia, 2017.

<sup>79</sup> Cantiga de domínio público.



Figura 20 - Kayky marcando uma cabeçada em João Manoel, na roda do Nzinga. Foto: Jon Lewis.

Esse componente de magia, o invisível que reveste o universo da capoeira, embora proveniente desse imaginário popular, expressa o vasto campo de significados dessa manifestação afro-brasileira e de suas ligações com o sagrado, assim como muitas das manifestações e tradições presentes no universo da cultura popular no Brasil e na América Latina. A dimensão do sagrado tem para o povo um sentido muito especial e profundo, que determina suas crenças, seus modos de vida, seus sonhos, suas lutas, suas vitórias e suas derrotas. A autora Zonzon (2014) nos diz:

Isso porque a capoeira é justamente um jogo de malícia! É mediante a experiência que se pode acessar a malícia; ela perpassa os fazeres, as interações, o ambiente da capoeira, sendo adquirida indiretamente através do conjunto de vivências envolvido na iniciação à prática. Na visão dos capoeiristas, ter malícia e ter experiência e sabedoria é uma mesma coisa. Nesse sentido, a arte da malícia integra a “filosofia da capoeira”, expressão essa que designa saberes calcados sobre aqueles que regem o jogo de capoeira e que embasam modos de comportamento e de relacionamento, ou mesmo uma compreensão da vida. (Zonzon, 2014)

A mandinga não se aprende a partir de um método ou técnica, ela se aprende no aqui e agora, na convivência, na escuta, no olhar da(o) outra(o). A mandinga do Nzinga se encontraria impregnada de seus fundamentos: o feminismo angoleiro e o culto da cultura banto.

Como venho desenvolvendo aqui, a cultura banto dentro da capoeira está fortemente ligada aos ensinamentos sobre a religiosidade do candomblé que os mais velhos nos proporcionam. Dentro do que podemos chamar de corporeidades mandingueiras do Nzinga é notório que a mandiga mora principalmente na ginga, na dança, no balanço do corpo que distrai o(a) adversário(a). Aqueles movimentos têm uma motriz dialógica com as danças dos Nkisis que podemos ver dentro da roda do candomblé e no samba (atenção para esta tríade difícil de separar: samba-capoeira-candomblé).



Figura 21 - Tata Mutá Imê dançando para os Nkisis durante a celebração de 2 de fevereiro, festa para Dandalunga, no Nzinga. Foto: Jon Lewis.

Na mandinga eu balanço meu corpo, faço saudações e reverências aos deuse(a)s, movimentações no chão como pegar areia e jogar no(a) adversário(a), fazendo referência à quando praticava-se capoeira nos terreiros de candomblés, nos quilombos, na roça. Entrar em uma roda de capoeira é apelar à mandinga, às nossas identificações religiosas, culturais e ideológicas, é jogar com nossos patuás, com nossas lutas, nossas reivindicações.

Bem, e quais são as construções corporais mandingueiras das pessoas não ligadas à religiosidade do candomblé, aquelas que não se identificam com a cultura



africana banto, e muito menos com o feminismo angoleiro dentro do grupo? É comum a presença no grupo de pessoas que procuram a prática corporal física somente. Assim, do mesmo jeito, essas pessoas construíram suas corporeidades com sua bagagem, suas capangas<sup>80</sup> carregada de questões individuais e coletivas, ou seja, com sua própria história de vida. Dentro do jogo da capoeira, a construção das corporeidades se dá na inter-relação com o(a) outro(a). Dentro do Nzinga, especificamente na roda de capoeira como ritual, pensando na música, na organização do espaço, por exemplo, dando importância à presença da criança e da mulher, encontramos esses fundamentos dentro da própria prática do candomblé. O cuidado com uma criança dentro do grupo ou com um novo integrante é responsabilidade de toda(o)s dentro do Nzinga. É importante remeter aqui ao conceito de comunidade compreendido na capoeira, e que o grupo Nzinga estaria se fundamentando na filosofia candomblecista banto.

Retomando aqui os estudos do autor Abib (2004):

Na capoeira percebemos o forte sentido que tem o termo comunidade, embora esse termo não se refira a um espaço geográfico localizado, o sentido de pertencimento a um grupo de capoeira reúne todos os elementos que constituem as características de uma comunidade, tal qual aqui analisado. A solidariedade entre seus membros, a cooperação em atividade de cooperação, e atividades de mobilização do grupo, além duma relação de irmandade desenvolvidos pelos capoeiristas de um mesmo grupo são exemplos de como o sentido de comunidade está presente nesses espaços, embora muitos grupos na atualidade, se organizem em núcleos espalhados por diferentes regiões do país, e mesmo em diversos países do mundo e ainda assim mantêm-se o sentimento de pertencimento comunitário com muita expressividade entre os membros de esse grupo. (Abib, 2004)

Em várias ocasiões com presença de visitantes na roda, as mais velhas e os mais velhos, o mestre e as mestras, ficam atenta(o)s para cuidar dos mais novos e das mais novas. Durante o ritual na roda nunca se escolhe com quem jogar, e se uma pessoa nova ou uma criança entra a jogar, é fundamento, não só do Nzinga, mas da própria capoeira da linha Pastiniana, cuidar da pessoa iniciada. Tal como no candomblé, onde o sentido de comunidade se manifesta na prática diária dos rituais. Uma vez um visitante entrou para jogar com um colega iniciante do Nzinga, começou a jogar e deu uma rasteira<sup>81</sup> nele, fazendo o colega cair no chão muito forte, quase machucando, o mestre Poloca, por sua vez, parou a roda, e falou: “Olha aí, cuide desse menino, você não sabe que é

---

<sup>80</sup> Capanga é uma espécie de bolsa feita de couro de boi ou de búfalo, metais de variadas tonalidades como flandres, latão prateado e dourado e cobre e tecidos ornados de búzios e fio de contas.

<sup>81</sup> Movimentação em que puxo o pé do(a) adversário(a) para derrubá-lo(a).

fundamento da capoeira cuidar dos mais novos? Você mais veterano não percebeu que ele começou há pouco tempo?” Dentro do Nzinga esse é nosso fundamento, cuidar do(a)s mais novos(a), respeitar as crianças e mulheres, e aprender com os mais velhos(as). Uma das coisas que se percebe e que determinaria o tempo da capoeira é como esse(a) jogador(a) se coloca no chão, ou seja, a firmeza de pisar o chão, a ginga.

Desconhecer a ligação da capoeira angola com a religiosidade candomblecista seria ocultar sua matriz negra, diaspórica, e seria produzir aquele branqueamento racista que a folclorização da cultura popular produziu, como descrevi no Capítulo 1. A cultura popular brasileira, latino-americana não pode ocultar sua ligação com o sagrado, tanto indígena como africana, e para nós, que vivemos a prática, se apresenta como um desafio desvendar o branqueamento e enegrecer ainda mais a cultura, fazendo frente à intolerância, ao racismo e ao machismo. Ou seja, fazendo frente, ou propondo uma contracultura, ao capitalismo que segrega, que gera individualismo, que é competitivo e violento.

Para entender a construção das singularidades dos membros do grupo com o sagrado considero relevante o conceito de ancestralidade pensado pelo autor Oliveira (2012):

A ancestralidade, inicialmente, é o princípio que organiza o candomblé e arregimenta todos os princípios e valores caros ao povo-de-santo na dinâmica civilizatória africana. Ela não é, como no início do século XX, uma relação de parentesco consanguíneo, mas o principal elemento da cosmovisão africana no Brasil. Ela já não se refere às linhagens de africanos e seus descendentes; a ancestralidade é um princípio regulador das práticas e representações do povo-de-santo. Devido a isso afirmo que a ancestralidade tornou-se o principal fundamento do candomblé. (Oliveira, 2012)

A ancestralidade gesta um novo projeto sócio-político para o negro – aqui, acrescento para a negra – no Brasil; e para mim, como venho expondo até aqui, como referência negra para a América Latina. Vejamos o que Oliveira (2012) nos diz:

Posteriormente, a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. Retroalimentada pela tradição, ela é um signo que perpassa as manifestações culturais dos negros no Brasil, esparramando sua dinâmica para qualquer grupo racial que queira assumir os valores africanos. Passa, assim, a configurar-se como uma epistemologia que permite engendrar estruturas sociais capazes de confrontar o modo único de organizar a vida e a produção no mundo contemporâneo. (Oliveira, 2012)

A mandinga “nzingueira” enegrece o jogo, mesmo para quem não se identifica com o mundo dos nkisis e caboclos, abrindo a possibilidade de conhecer, de vivenciar lógicas negadas, apagadas e diabolizadas<sup>82</sup>. Aqui aparece outra das possibilidades que o mundo enegrecido nos traz. Utilizo a mandinga no jogo da capoeira para distrair a(o) adversária(o), na grande roda da vida para poder lidar com as contradições e as ambiguidades da realidade, fazendo frente às opressões desde o balanço próprio da ginga, utilizando estratégias, esperando o momento oportuno para dar o “golpe certo”.

Abreu e Abib (2011), analisando a presença das crianças na roda no Nzinga, dizem-nos:

Nas rodas do Nzinga, homens, meninos, meninas e mulheres estão todos compartilhando o mesmo espaço. Independente de idade, classe social, nacionalidade, gênero ou raça. Todos(as) participam, seja cantando, tocando ou jogando – e a participação de cada um(a) é importante, durante todo o ritual. Seguindo o princípio de circularidade da roda, cada pessoa tem espaço para se expressar, corporalmente e musicalmente, para criar seu jogo, seu diálogo corporal com outra pessoa, geralmente não escolhida por ela, mas seguindo (pacientemente) a ordem das pessoas que estão sentadas na roda, esperando pacientemente pela sua vez de jogar, ou definida pelo(a) mestre(a). O respeito à hierarquia, aos(às) mais antigos(as) do lugar é o que os garante autoridade em seu papel de liderança no ritual. (Abreu e Abib, 2011).

Na citação anterior, percebo certa imagem romântica do grupo, da roda, própria talvez de alguém que vivencia a mesma como visitante, e que encontra na roda do Nzinga alto grau de liberdade, se comparado a outros grupos, principalmente para as mulheres, como desenvolverei no Capítulo 3. Porém, como toda comunidade, há em seu interior as contradições próprias de serem constituídas por seres humanos, com suas individualidades. Mesmo dentro do próprio grupo ou comunidade, no sentido que venho expondo, se pensarmos em diversos núcleos do grupo, existem diferentes perspectivas, embora existam para todo(a)s nós nzingueira(o)s os fundamentos antirracista e antimachistas. Espalhar a ideia de mundo enegrecido é uma prática diária, de construção constante. Pensando no feminismo, por exemplo, nós mulheres entramos na roda da capoeira carregadas de nossas lutas e reivindicações contra o patriarcado heteronormativo, mesmo diante de nossos próprios colegas. E como não apelar à

---

<sup>82</sup> Aqui pretendo demonstrar como as práticas religiosas negras na diáspora foram interpretadas como macumbas, coisas do diabo pelos colonizadores católicos e, nos dias atuais, pelas igrejas evangélicas, culminando no que denominamos intolerância religiosa.

Matamba<sup>83</sup>, quando temos na frente um(a) adversário(a) que nos oprime. Apelamos sim, gingamos junto com ela, nos fortalecemos sentindo e cantando para ela. A mandinga seria a estratégia que utilizo para dialogar com o outro que tenho na frente, e que dentro das rodas do Nzinga seria a luta contra a violência, o racismo e o sexíssimo. Como fazer? Dialogando com esse(a) outro(a) desde a firmeza no chão, fechando o corpo, e mostrando nossas potencialidades. Pode ser a própria movimentação, o canto, o toque de alguns dos instrumentos, principalmente os berimbaus e o atabaque. Sobre isso, o autor Muniz Sodré nos diz: “A força de conviver com a diversidade e integrar as diferenças sem perder o horizonte da matriz simbólica originária é a principal característica do jogo negro”. (Sodré 1988)

Certa vez, dentro do espaço da roda do Nzinga, um dos colegas do grupo entrou na roda para jogar com um jogador de outro grupo. Esse último colocou o colega numa situação corporal muito desconfortável, de opressão e humilhação, colocando o “membro viril masculino” no rosto do outro. Automaticamente, a mestra Janja parou a roda, pediu ao menino “visitante” que saísse, e foi conversar com ele em particular. Foi um momento muito difícil para todo(a)s, e altamente revelador de como os homens que não entram no padrão de “machos heteronormativos” esperados pela sociedade sofrem com o patriarcado e sentem as opressões corporais como nós: mulheres, mulheres negras, lésbicas, trans, homossexuais. Essa opressão não só se manifestou para nosso colega, mas para a comunidade toda, para a capoeira como prática libertária.

O que nos traz os ensinamentos das comunidades afro-referenciadas com a capoeira é o lidar com as diferenças dentro da diversidade, fundamentada na mandinga histórica da(o)s oprimida(o)s. E como prática, apresenta um conteúdo altamente educativo como filosofia de vida que se encarna no corpo do ser angoleira(o). Segundo Abib (2004):

Essa vivência em comunidade, porém, não significa uma volta a um passado longínquo e nostálgico, pois as condições atuais modernas não o permitiram. Trata-se de uma reconstrução criativa das possibilidades de se viver e se relacionar com o mundo com base em outros princípios e valores, pautados por uma dimensão mais solidária e humanizante. Esse processo está altamente ligado à maneira como as tradições da cultura popular se fazem presentes em nossas sociedades, já que os sujeitos que dela

---

<sup>83</sup> Nkisi guerreira, dominadora das tempestades.

participam só têm condições de articular-se a partir das condições que só uma vivência comunitária muito coesa e atuante poderia permitir. (Abib, 2004)

Aqui, encontra-se a importância de articularmo-nos através dos fundamentos para repensar nossos lugares na sociedade e como nos relacionamos com essas outra(o)s apelando às construções corporais de ser e estar no mundo mais humanizantes e libertadoras, para dentro do espaço da capoeira tanto quanto para fora: para a vida.

### **2.3 A ginga quebrada**

Se de mandinga se trata e remetem-nos à história, a rainha da mandinga seria a própria rainha de Angola Nzinga Mbande Ngola<sup>84</sup>, ou Ana Souza, que já na utilização do nome africano e português demonstra sua mandinga para lidar com os processos colonizadores em seu reino. O nome da ginga na capoeira parece então estar inspirado nela, como a maior estratégia da história da luta anticolonial, pouco conhecida pela história oficial contada pelos homens brancos europeus.

Assim, malícia, ginga, estratégia, atenção, olharidade não são coisas separadas do jogo. Para Zonzon (2014), a ginga e a malícia são partes fundamentais do jogo da capoeira, própria de cada um(a) e praticamente seu fundamento:

Levando em conta que o jogo de capoeira é perpassado pela ginga do início ao fim não há de se surpreender que esse movimento retenha algo da essência da capoeira: a malícia. Como afirma Mestre Noronha, o capoeirista carrega sua maldade em sua ginga (“Muitos jogadores não conhecem esta defesa que é traiçoeira e outras maldades que o capoeirista carrega consigo e sua ginga”). Por outro lado, há um consenso entre os mestres que cada pessoa desenvolve a sua própria ginga, interpretando o movimento em acordo com a sua personalidade e com o modelo que lhe foi apresentado pelo seu mestre. Nesse sentido, reencontra-se na ginga o caráter um tanto paradoxal da malícia: é um traço coletivo enaltecido pela comunidade, porém se expressa em cada um de uma forma própria e original. (Zonzon, 2014)

Quase sambando, sem definir previamente onde vou pisar, o corpo vai e vem. Desequilíbrio, quebradas contra os conceitos de linearidade, mecanicidade, da lógica racional e ocidental do corpo estático ou em equilíbrio vertical. A espontaneidade protagoniza o diálogo dançado, onde a ginga é o ponto de partida para as inúmeras movimentações possíveis no jogo da capoeira angola. A ginga é o desequilíbrio do

---

<sup>84</sup> Rainha da antiga região do Kongo. Foi uma incansável lutadora dos processos de guerra e negociação anticoloniais portugueses.

corpo, seria o balanço produzido através do peso do corpo de um lado ao outro e que para o grupo Nzinga toma forma de “ginga quebrada”. Parece que estou desestabilizada, porém preciso de firmeza no chão, estar preparada para o que possa acontecer. Outro importante ensinamento do mestre Poloca enquanto tenta explicar o que é a ginga relata o seguinte: “Quando tento entender o movimento no sentido racional, ele perde a estética, o ngunzo, o axé; utilizem todo seu corpo, sejam livres para colocar suas movimentações na ginga para que o jogo fique mais bonito, mais angoleiro”. Aqui os ensinamentos do mestre, estariam falando desse jogo de angola, diferente de outras capoeiras, recuperando a motriz da *escola pastiniana* que caracteriza o grupo, como também as movimentações da mandinga mencionadas acima. O grupo toma o nome da rainha para reivindicar as questões de gênero, a importância do fundamento da capoeira angola na sua ginga, malícia e astúcia.



Figura 22 – Taila e Lucas. Jogo de capoeira utilizando quebradas do corpo, viradas de cabeça.  
Foto: Jon Lewis.



Figura 23-Mestra Paulinha e aluna jogando na roda. Foto: Jon Lewis



Figura 24- Esquivas e gingas durante o jogo na roda. Foto: Jon Lewis.

Existe, na cultura popular brasileira e também em alguns países da América do Sul – especialmente na Argentina e no Uruguai - um personagem muito conhecido no tango, no samba, na capoeira, que é a figura do malandro, que seria o rei da mandinga, da ginga. Aquele que sabe muito bem lidar com a adversidade, com as complexidades. A autora Silva (2011) nos diz:

Num contexto social urbano e adverso, a malandragem é tida como sinônimo de esperteza, vivacidade, astúcia e “jogo-de-cintura” talvez bem simbolizada na ginga, em que se está sempre pronto

para atacar e principalmente se defender, com leveza e elegância. Pois a malandragem, a princípio, não é violenta e sim um modo elegante, simpático de passar a perna nos outros (rasteira), usando a lábria e a sedução ao invés de ameaça e violência. (Silva, 2011)

A história racista condenou os malandros como homens vagabundos, sem perspectiva de vida, sem trabalho, que só gostavam de beber e “vadiar”, sem conseguir entrar na sociedade moral e pulcra. Afastando um pouco o olhar étnico, e focando no gênero, devo admitir, como mulher, que essa figura se apresenta de forma sexista, possibilitando aos homens, ainda que negros, a ter privilégios, comparados com as mulheres negras e não negras, dentro da sociedade machista. Porque existiam muitas mulheres negras e não negras nas ruas do Brasil, da Argentina, do Uruguai, lutando por ter espaços para “vadiar”, como também para ocupar espaços na sociedade. No tango, elas eram chamadas de “*putas arrabaleras*” e na capoeira eram apelidadas de “mulheres macho”.

A partir da ginga, marco minha identidade no jogo. Minha corporeidade dentro da capoeira se fundamenta nela. O primeiro que observo em uma roda de capoeira, quando a(o)s jogadoras(es) começam a jogar, é a ginga e como as movimentações de ambos vão se gestando no jeito particular de dançar. Como adversária, preciso deixar a(o) outra(o) expressar a ginga, para que me mostre seu jogo. A ginga envolve todo o corpo, principalmente os olhos, gingo com os olhos, porque nunca deixo de focar na(o) adversária(o) a partir de um olhar sempre periférico e atento.

Nos meus primeiros passos na capoeira, eu sentia que meu corpo não entendia algumas questões novas que apareciam nas movimentações proposta pela(o)s mestra(e)s. Ao pensar com minha lógica ocidental, que um movimento novo sempre é complexo e o corpo precisa de tempo para associar, esperava ansiosa o momento de “jogar bonito”. O jogar bonito demorou bastante, até que em certo momento “caiu a ficha”<sup>85</sup>. Vou usar esse termo porque usando a cognição não consigo explicar. São as coisas do invisível, da magia, que começam a entram no corpo, “cada qual é cada qual” nos diz o mestre Pastinha. Cada qual se converte em um(a) angoleiro(a) único(a), criando e recriando na sua corporeidade a história da capoeira através de quem chegou

---

<sup>85</sup> Expressão popular que se utiliza para definir quando compreendo e, portanto, incorporo algo como aprendizado. Não só no sentido consciente, também no sentido do inconsciente ou invisível.



antes e com quem construiu seu presente no aqui e agora do dia a dia da capoeira. O corpo começa a sentir certos movimentos confortáveis e outros nem tanto. As escolhas de movimentos de cada um(a) tornam-se a construção dessas corporeidades significantes que recobrem a personalidade e arquétipos de cada um(a). Para aquelas como eu, por exemplo, que nos caracterizamos por viver a vida intensamente, até rapidamente poderia dizer, o desafio dentro do jogo da capoeira é jogar mais devagar, ter momentos de escuta, respirar. Para quem vive um tempo intenso, porém mais devagar, às vezes dentro do jogo da capoeira o desafio seria acelerar, dinamizar o ritmo, sem nunca perder a respiração. Esse tempo de jogo é construído sempre em inter-relação, com a(o) outra(o), com a bateria, com o ritual e com o todo.



Figura 25- Esquivas e gingas durante o jogo. Foto: Jon Lewis.



## 2.4 O chão como impulsor das corporeidades afro-ameríndias.

Quem não sabe andar

Pisa no massapê<sup>86</sup>, escorrega  
Pisa no massapê, escorrega  
Pisa no massapê, escorrega<sup>87</sup>

Pisar o mangue escuro do Recôncavo, ou a terra seca e arenosa da *Puna*<sup>88</sup>, ou a terra vermelha da tríplice fronteira (Argentina-Brasil-Paraguai) vem sendo o motor que impulsiona meu próprio movimento. Recuperando o aqui e agora, nestas terras baianas, vou tentar abordar as “danças pé no chão” através dos ensinamentos do Tata Mutá Imê.

Um dos presentes mais lindos que o Nzinga me ofereceu foi a possibilidade de vivenciar e aprender as danças de caboclos, Nkisis, samba pé no chão, com os fundamentos do Tata. O pé no chão, segundo o Tata, é característico das danças de matriz<sup>89</sup> banto, diferenciando-as aqui das danças dos orixás de raiz Keto<sup>90</sup>, as quais implicam o uso da ponta de pé nas movimentações. Contato com a terra, o peso do corpo enraizado.

---

<sup>86</sup> Terra preta característica do litoral nordeste brasileiro. Muito fértil para agricultura.

<sup>87</sup> Cantiga de samba de domínio público.

<sup>88</sup> Zona andina do Noroeste Argentino.

<sup>89</sup> O termo matriz do pesquisador Zeca Ligiero é usado para substituir matriz, pois, segundo ele, não pretende apontar para a existência “apenas de uma ‘matriz africana’, mas sobretudo de ‘motrizes’ desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos dos seus habitantes. Aconteça no Haiti, em Cuba ou no Brasil, muda-se a língua de muitos dos cantos ou apenas o sotaque quando se preserva a língua, mas o sentido e o simbolismo do ritual e os “comportamentos invocados” a serem restaurados se assemelham, não por influências mútuas, mas sobretudo nas formas e estilos de se criar e recriar a performance trazida da África num tempo remoto.” (texto apresentado no V Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas).

<sup>90</sup> Denomina-se Keto os povos chegados do atual Benin à América, pelos processos de colonização.

No documentário realizado pelo pesquisador Zeca Ligiéro, “Corpo a corpo”, o samba parece sapateado nos inícios do século XX no Rio de Janeiro, quase sem levantar os pés do chão. O sapateado acompanha a musicalidade do pandeiro, da percussão. No livro também intitulado “Corpo a corpo”, Ligiéro (2015) trabalha a tríade dançar-cantar-batucar como inesperáveis entre si, próprio das manifestações de matriz banto.

Aqui se apresenta um grande desafio, porque na formação educativa aprendemos as coisas separadas, dançamos, cantamos, tocamos, desenhamos, ou seja, aprendemos as artes e todos os conhecimentos fragmentados. Após começar a praticar a capoeira, de participar de uma roda de samba, de copla<sup>91</sup>, de danças dos orixás, onde não existe separação entre cantar-dançar-tocar, sempre me perguntei por que a maioria das danças populares não era transmitida assim. Desde a escola, até os espaços particulares e balés onde dancei, as danças eram fragmentadas em coreografias. Por exemplo, se você pegar uma Zamba<sup>92</sup> Argentina ou uma Chacarera, a música e o canto vão desenhando os movimentos, de encontro e desencontro com esse parceiro ou parceira, sem precisar se lembrar racionalmente a coreografia, uma vez que a melodia muda quando chega uma volta inteira, ou um giro. Mas, por que não utilizamos a dança, o canto e a música de maneira interligada? Porque cantar, dançar e tocar juntos é um desafio, é mais trabalho, então optamos pelo caminho mais fácil. Assim nos especializamos e nos diferenciamos como cantantes, dançarina(o)s, música(o)s. Na capoeira somos tudo isso. Precisamos adentrar na dificuldade de deixar a vergonha de soltar um canto, de tocar um berimbau, atabaque ou pandeiro. Soltar o canto para quem vem da prática do movimento corporal é uma tarefa difícil. Foi um grande desafio, cantar uma ladainha<sup>93</sup>, um corrido<sup>94</sup> tanto nos treinos como na roda. Porém, aqui existe algo do inconsciente, do invisível que impulsiona a força para que esse canto e esse toque cheguem bem alto. Certa vez, durante um treino a mestra Janja me falou: “O toque do berimbau está bom, agora toque

---

<sup>91</sup> Verso que no norte Argentino, principalmente, se canta em roda, com um instrumento de couro chamado Caja colpera o chayera.

<sup>92</sup> Dança e música popular Argentina.

<sup>93</sup> Uma forma de oração que se canta no começo da roda de capoeira. Anuncia alguma coisa, saudação ao adversário(a), aos mestres e mestras.

<sup>94</sup> Cantos da capoeira tipo mantras, onde a cantadora ou cantador impulsionam o canto e o coro repete.

para que seus ancestrais escutem, com a força que vem daí, deles”. Voltando ao conceito de ancestralidade, essas coisas do invisível têm a ver com essa força que a capoeira como ritual emana, do encontro com esse passado que volta até nós em cada roda, e que nos alimenta, e que supera a habilidade corporal de cada um de nós. Cada vez que escuto a Bruna tocar, como minha mais antiga, com seus 18 anos de idade, não é sua habilidade em fazer o toque certo, é a intensidade com que a baqueta pousa no arame do atabaque, utilizando todo o corpo, e que não é força física, é espiritual, é essa ligação inconsciente que em alguns momentos se apresenta para nós.

É muito comum escutar sobre incorporações<sup>95</sup> de Nkises nas rodas de capoeira. Dentro da roda do Nzinga acontece com algumas pessoas ligadas ao candomblé, assim como durante o canto aos Nkises, quando a bateria canta em Bakongo, com muita intensidade, começa-se a quebrar os arames dos berimbaus. Para quem está sentado(a) na roda, (passei por todos esses lugares), é muito comum começar a sentir sonolência, pesadões nos olhos, estado também comum quando se está assistindo uma roda de candomblé. Aqui posso dizer que como rituais afro-brasileiros, o samba, o candomblé e a capoeira formam uma tríade difícil de separar, em suas ligações sagradas e místicas, assim como sua composição de rituais contendo canto-música e dança.

Voltando para a ginga nzingueira, o sapateado faz parte dela, junto com a ideia do corpo em desequilíbrio, quase caindo no chão. O equilíbrio dentro do desequilíbrio estaria dado pelo centro do corpo, umbigo, em ligação com a terra. Por exemplo, ao fazer uma “armada” - um giro com uma das pernas para o alto, o corpo dobrado e girando no meu próprio eixo - aquilo que me possibilita a firmeza é o centro do meu corpo, que me dá impulso para girar, sempre olhando para o(a) adversário(a). O umbigo, como principal canal de comunicação, nos outorga a força motriz para impulsionar qualquer movimento, seja no chão ou acima, como vimos acima. Qualquer movimentação que eu queira fazer com a cabeça e as mãos no chão, como au<sup>96</sup>,

---

<sup>95</sup> Chama-se assim quando o iniciado (a) do candomblé incorpora no próprio corpo, que já está preparado para isso, a presença do Nkise.

<sup>96</sup> Movimento de levantar as pernas com a cabeça ou mão no chão

bananeira<sup>97</sup> é o umbigo que me impulsiona, não a força dos braços simplesmente. O que acontece majoritariamente é que usamos pouco nosso umbigo, porém, se pensarmos que ele é nossa guia motriz de movimento, podemos facilitar muito o esforço físico, mais ainda, nunca perder nosso adversário(a), porque estamos sempre de frente a ele(a), conectados com nosso umbigo.

Tanto nos ensinamentos do Tata, do autor Fu-Kiau, como em vários estudos sobre a “umbigada”, várias manifestações populares que estariam atravessadas pela matriz banto têm o centro do corpo como comunicação: o tango, o jongo, a capoeira angola, o samba de umbigada. Seria a parte cêntrica do corpo em comunicação, como principal força que impulsiona o movimento. A autora Ferreira (2017), analisando as rodas de samba e a capoeira, nos diz:

O mesmo Roberto Mendes nos ensina que a palavra *Semba* em quibundo significa “um giro em torno do umbigo, o seu plural *massemba*, teria sido traduzido na palavra brasileira *umbigada*, por isso o samba é um comportamento musical cíclico<sup>98</sup> e o samba chula, para ele, é um comportamento traduzido em canção. Outras fontes também dão conta de que para os povos *bantu* o umbigo é um “canal que tem uma ligação física e espiritual de alimentação com o cosmos, é um centro de energia” por ser considerado “a primeira boca”, nosso primeiro canal de alimentação no ventre materno e o último a ser cortado. Além disso quando um homem e uma mulher tocam os umbigos (umbigada) esse seria o princípio gerador da vida<sup>99</sup>. Junior nos fala isso a respeito do Batuque de Umbigada, uma expressão de matriz *bantu* do interior de São Paulo, Roberto Mendes por sua vez, pensa no comportamento dos sambadores e sambadeiras do Recôncavo Baiano, dos seus sambas de roda, sambas chula, samba corrido. (Ferreira, 2017)

Na grata experiência na UNILAB, compartilhei vários momentos com alunos de Angola, dançando Semba (de onde derivariam várias danças latino-americanas chamadas de danças de raiz banto: samba brasileiro; zamacueca peruana, da qual derivaria a zamba argentina e a cueca argentina, e também o tango). Ao dançar Semba com eles, consigo perceber como é possível dialogar, por exemplo, o Semba e o tango, e como o umbigo passa a ser o centro de ligação fundamental para não perder o equilíbrio

---

<sup>97</sup> Movimento de levantar as pernas com as mãos no chão.

<sup>98</sup> Essa explicação é dada pelo poeta no documentário “Umbigada”.

<sup>99</sup> Estas palavras são ditas por Antônio Junior, batuqueiro e mestre em Educação, no documentário “Batuque de Umbigada”.

com meu parceiro(a). Os movimentos são pequenos e sempre no chão, e quem impulsa a força para um giro, uma dobrada, uma descida é o próprio umbigo.



Figura 27 - Thaila e treinel Lelo jogando na roda do Nzinga. Foto:Jon Lewis.

Dançando para Nzazi<sup>100</sup> nas aulas do Tata, por exemplo, ele faz referência de forma muito contundente para dançar com o corpo erguido, por ser uma dança de rei. Esse corpo erguido utiliza o centro do corpo, ou seja, o umbigo para permanecer com o peito aberto e firme, enquanto as pernas fazem outra movimentação, “separando” (não seria a palavra exata) ou pelo menos diferenciando uma dança em cima e outra embaixo. O tronco e braços estariam propondo uma lógica de movimentação, e as pernas outra, sempre enraizadas no chão.

No estudo de Doring (2016) sobre o samba chula no recôncavo baiano, a autora explica o passo *minudinho*:

(...)é um deslizar constante e quase colado ao chão, que consiste num leve sapatear para frente e para trás dos pés, com a movimentação dos quadris, de preferência de cintura para baixo, enquanto da cintura para cima o corpo da sambadeira permanece bastante imóvel, mas permite gestos e impulsos que

---

<sup>100</sup> Nkisi é quem domina o fogo. Justiceiro. Rei dos trovões.

podem partir dos ombros e braços, das costas e da cintura, às vezes imitando ou recriando movimentos de entidades espirituais, como por exemplo de orixás e de caboclos. (Doring, 2016)

Em uma experiência de oficina com Monilson dos Santos Pintos, coordenador do teatro das Aparições no Acupe, Recôncavo da Bahia, pode-se perceber a sensação de dançar com os pés na lama, propondo movimentações corporais onde a força saia praticamente do umbigo e do enraizamento dos pés. Naquele momento, pisando o chão do Quilombo Acupe, a experiência se apresentou como altamente desafiante para mim, porém extremamente rica para vivenciar o peso do chão, a gravitação do chão (Kusch 1976), e uma possibilidade de dançar a partir de outros estímulos, dialogando com aquelas danças dos caboclos e Nkises que o Tata Mutá nos transmite.

Continuando com Doring (2016), ela faz uma comparação dos passos *miudinho* do samba com a ginga da capoeira, no sentido de equilíbrio delicado:

O samba chula que observamos tem uma movimentação que parece muito simples para quem assiste, mas basta tentar reproduzir para descobrir que a simplicidade está só na aparência. O movimento característico é um sapateado firme deslizante/rápido ao mesmo tempo, (...)que gera uma força de reação no sentido contrário, do chão para o corpo na direção vertical, alinhando a coluna vertical para cima. O “ápice” desse alinhamento seria sambar equilibrando objetos na cabeça, o que se observa por algumas sambadeiras mais expertas. (Domenici, 2011, em Doring, 2016)

Esses ensinamentos aparecem dentro de uma lógica que não pode ser explicada de forma técnica ou metódica, como o mundo ocidental nos ensina. Para poder entender a partir do corpo, primeiramente é preciso deixar de pensar racionalmente no movimento. Relaxar a razão, a cognição (ainda que esteja sempre utilizando ela). Aqui, seria importante deixar o corpo se expressar. Meu corpo, nos primeiros contatos com as danças, procuravam os lugares comuns, conhecidos, utilizando a razão para entender como fazer o movimento da forma “certa”. O Tata falava para mim: “Menina, deixa o corpo falar, não pense no movimento, faz como o corpo sente, assim é que vai conseguir”. Nas danças pé no chão é importante manter o ritmo no corpo, sentir o *Ngunzo*, escutar os tambores, e acompanhá-los. No caso da ginga, é muito comum dentro do(a)s integrantes do grupo as diferenças entre aquele(a)s que têm incorporado(a) há um tempo as danças do candomblé daqueles que não, o que gera um jogo, uma performance única e que é muito difícil de ser ensinada, porque é fruto da experiência corporificada, por isso “que cada um é cada um” e não pode ser imitado. Se,

no momento da roda, a bateria começa a cantar a música para os caboclos e Nkises, a energia, ou seja, o N'zungo da roda eleva-se com mais intensidade ainda. A tríade cantar-dançar-batucar é tida como inseparável dentro do ritual de roda, neste caso da capoeira.



Figura 28 - Roda do Nzinga na comunidade Alto da Sereia. Movimentos utilizando o chão. Foto: Jon Lewis.



Figura 29 - Arquivo da FICA, disponível na internet





Figura 30: arquivo da FICA disponível na internet.

### Capítulo III – *Nos 'outras no mundo*

“Tava andando pelo mundo, ai meu Deus  
À procura de amor. A vida foi cruel, só mostrou tristeza e dor  
Cada canto que eu passava tinha muito sofredor  
Vi meu irmão caído  
Cheio de fome, o ‘lambedor’  
Roubando, matando outros em nome do desamor  
Só não é de meu espanto  
Que esse irmão seja de cor  
Cada vez que eu caía, da minha luta eu recordava  
Capoeira é arma forte quando aqui não diz mais nada  
A passar de tanta dor, esse mundo tem valor,  
Salve tateto Mukumbi  
Kaiango que me mandou, camará  
Viva meu deus!”(Ladainha, Mestra Janja)



### 3.1 Desconstruções, descobertas e identificações corporais

Latino-americana, mulher, dançarina, angoleira, fenotipicamente não negra, não indígena, eu me defino como uma *sujeita étnica não identificada*<sup>101</sup>. Para algumas pessoas negras, principalmente as mulheres, essa descrição da minha pessoa gera incômodos e devolve a seguinte afirmação “você na rua é branca”. Quero deixar bem claro que estou reconhecendo meu privilégio na sociedade racista latino-americana, porém estou também descolonizando minha condição de “mulher latina”.

Muitas vezes, escutar que sou branca, colocava-me no “não lugar”, e exigia explicar para as pessoas nesse momento que meu povo (Argentina) também foi colonizado. Era difícil explicar a presença afro-ameríndia no meu país quando a única referência que se tem é Buenos Aires, uma das capitais sul-americanas mais eurocêntricas. Como falar de questões étnicas, então, se venho do lugar da invisibilidade, onde só nos consideramos não brancos quando visitamos algum país do norte imperial? Segundo Segato (2015):

O corpo mestiço pode ser assim entendido como carta de navegação a contracorrente. É à força dessa paisagem histórica que pertencemos, que nos impregna a todos, quando entramos na cena europeia de uma não brancura e transforma-nos a todos em mestiços. Porque o signo racial no corpo mestiço é nada mais e nada menos que indício de que se estivesse numa determinada posição na história e de que se pertence a uma paisagem: signo corporal lido como traço, resto e marca, de um papel que tem vindo desempenhando de um arraigo territorial e de um destino particular nos eventos que nessa paisagem, nosso solo geopolítico, sucedem-se. (Segato, 2015, tradução própria)<sup>102</sup>

Em termos de jogo de capoeira vou fazer uma chamada<sup>103</sup>, para recomeçar o jogo, e desconstruí-lo dentro do feminismo latino-americano, na minha experiência

---

<sup>101</sup> Escutei esse termo em uma palestra da socióloga Silvia Rivera Cusicansqui, com a qual me identifiquei e decidi colocar nesta dissertação.

<sup>102</sup> El cuerpo mestizo mestiço puede ser así entendido como carta de navegación a contracorriente. Es la fuerza de ese paisaje histórico al que pertenecemos, que nos impregna a todos, cuando entramos en la escena europea de una no blanquencia y nos transforma a todos en mestizos. Porque el signo racial en el cuerpo mestizo es nada más y nada menos que indicio de que se estuvo en una determinada posición en la historia y de que se pertenece a un paisaje: signo corporal leído como trazo, resto y marca, de un papel que viene desempeñándose, de un arraigo territorial y de un destino particular en los eventos que en ese paisaje, en ese suelo geopolítico, se suceden.

<sup>103</sup> Movimento de recomeçar o jogo, quando um(a) dos(as) jogadores(as) levanta os braços para chamar ao outro jogador e outorgar outro ritmo, ou seja, uma mudança no jogo.

dentro do grupo e especificamente compreender aqui quais são as afetações que o feminismo angoleiro tem para nossas corporeidades Nzingueiras.

Como titulei neste trabalho de dissertação, a desconstrução dos corpos é central para pensar outros paradigmas. Até aqui, as desconstruções no que diz respeito às questões étnicas, sempre atenta para a não separação das questões de gênero apontadas neste capítulo específico. Dentro das perspectivas de gênero e sexualidades, categorias como homem, mulher, trans, lésbica, homossexual, heterossexual, *queer*, bissexual permitem abrir nossos olhares e tencionar nossas perspectivas para uma amplitude de possibilidade de ser e estar no mundo, de definir-se e redefinir-se. Em relação às questões étnico raciais, categorias como negra(o), mulata(o), branco(a), não negra(o) nos interpela e nos desafia a pensar nas intersecções de ambas, acrescentando também aqui a categoria da classe social. O desafio que me proponho será pensar minha prática dentro da capoeira nas intersecções.

Uma das primeiras questões importante de mencionar são as próprias categorias e o binarismo. A autora Segato (2015) nos diz:

O gênero, assim regrado, constitui uma dualidade hierárquica, na qual ambos os termos que a compõem, além da sua desigualdade, têm plenitude ontológica e política. No mundo da modernidade não existe dualidade, há binarismo. Quando dentro da dualidade a relação é de complementariedade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa – e não complementa – ao outro. Quando um dos termos se torna universal, ou seja, de representatividade geral, o que era hierarquia transforma-se em abismo, e o segundo termo torna-se resto: esta é a estrutura binária, diferente da dual.<sup>103</sup> (Segato, 2015)

Aqui aparecem as categorias como: a(o) outra(o) - índia(o), ou o outro não branco, a mulher, que adquirem corpo político no mundo da modernidade, as(os) sujeitas(os) - individuais e coletivos - e questões que posam, processar-se, reconverter-se, transportar-se e reformular-se seus problemas. Que possam ser enunciados nos termos universais, no espaço 'neuro' da(o) sujeita(o) republicana(o), onde supostamente fala o(a) sujeito(a) cidadão(a) universal. Tudo o que sobra nesse processamento é resto. Aqui, novamente, estamos frente uma cidadania de universalização que não contemplaria as particularidades. Quando dizemos então os diferentes, seria bom aqui colocar diferentes de quem? De quê? Do modelo hegemônico que se instaura como universal e no qual temos que encaixar. Da materialidade do corpo, construído, mas, como nos diz a autora Butler (2010), não totalmente, através das normas, regras, teorias e discursos das sociedades patriarcais, que nos marca como

devemos nos comportar para existir, dividindo assim corpos que importam e corpos que não importam (Butler, 2010). Aqui, ressaltam-se, sobretudo, aquelas cargas que nós mulheres temos sobre nossa reprodução biológica. Porque a vida se faz mais vivível se não estamos atados a termos e categorias que não nos representam. (Butler)<sup>104</sup>

Em relação à sexualidade, como parte dos processos colonizadores, Lugones (2014) nos diz sobre a categoria heterossexualidade que:

A heterossexualidade não está simplesmente biologizada de maneira fictícia, também é obrigatória e permeia a totalidade da colonialidade do gênero, na compressão mais ampla que estamos dando a esse conceito. Neste sentido, o capitalismo eurocêntrico global é heterossexual. É importante que, vejamos, ainda que tentemos entender a profundidade e a força da violência na produção tanto do lado oculto como do lado visível do sistema de gênero moderno/colonial, que a heterossexualidade tem sido coerente e duradouramente perversa, violenta, degradante, e converteu as pessoas ‘não brancas’ em animais e as mulheres brancas em reprodutoras da Raça (branca) e da Classe (burguesa).<sup>105</sup> (Lugones 2014, tradução própria)

Entender que a sexualidade foi e ainda é uma imposição social construída possibilita trabalhar para a desconstrução dos preconceitos, racismos e homofobias instalados nos corpos de toda(o)s nós, possibilitando espaços de libertação para a experimentação de novas corporeidades. Proporciona mais ainda quando adentramos nas interseccionalidades de raça, gênero e classe. Assim, segundo a autora Lugones (2014):

Na intersecção entre mulher e negro existe uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente porque nem mulher nem negro a incluem. A intersecção mostra-nos um vazio. Por isso, uma vez que a interseccionalidade mostra-nos o que se perde, nos resta por diante a tarefa de reconceituar a lógica da intersecção para, desse modo, evitar a separabilidade das categorias dadas e o pensamento categorial. Só ao perceber gênero e raça como entretecidos ou fusionados indissoluvelmente, podemos realmente ver as mulheres de cor. Isso implica que o termo mulher em si mesmo, sem especificação da fusão, não tem, ou tem um sentido racista, já que a lógica categorial historicamente tem selecionado somente ao grupo dominante, as mulheres burguesas brancas heterossexuais e tem escondido a brutalização, o abuso, a desumanização que a colonização do gênero implica.<sup>106</sup> (Lugones, 2014, tradução própria)

Para algumas feministas parece-lhes difícil reivindicar a diferença sem cair na desigualdade. Mulheres indígenas e afrodescendentes reclamam os direitos a suas diferenças demandando assim mesmo igualdade. O conteúdo das reivindicações da

---

<sup>104</sup> Conferência outorgada por Judith Butler na Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHhz17s>.

diferença não tem a mesma conotação que as diferenças impostas pelo patriarcado ou racismo. Aqui a diferença que se proclama não é a que justifica um trato desigual, é a que procura processos libertadores; que não se constrói em hierarquia, mas sim em horizontalidade; que não se impõe, porém se reivindica a partir das mulheres.

O grupo Nzinga dentro de suas reivindicações, já desde sua constituição, criado e coordenado por duas mulheres negras, tenciona em seu interior o protagonismo da mulher negra como uma questão fundamental apresentada dentro do grupo, especificamente daquelas que moram na comunidade. Essas intenções étnicas, de classe e de gênero, sobre as posições e lugares dentro do grupo, aparecem entre todos o(a)s integrantes, principalmente entre as mulheres. Muitas vezes, por minha condição de estrangeira, as questões étnicas ficavam duplamente visibilizadas para mim, por ser de “fora” e “branca” ou não negra. A questão racial é para o olhar brasileiro uma questão ainda nacional, com referência nos Estados Unidos, e que aos poucos está começando a abrir o olhar para nossa América Latina. Minha colocação dentro do grupo como latino-americana ainda não chega a ser totalmente compreendida e aceita, talvez por serem questões que só atingiram o auge nos últimos tempos. Aqui me refiro aos processos colonizadores que envolveram toda nossa América Latina, porém, aqui no Brasil continua sendo muito difícil desconstruir esse imaginário de que há colonização, e os processos escravocratas foi uma questão meramente brasileira. Muitas vezes, eu me vi sendo comparada com outro(a)s estrangeiro(a)s como europeu(a)s ou asiático(a)s. Longe de fazer depreciações xenofóbicas, a comparação está colocada aqui como descrição para se compreender meu lugar dentro da diversidade do grupo. E como no interior, por exemplo, do grupo das mulheres, existe uma diferenciação “sobre quem é mais negra” sendo entre as brasileiras o cabelo crespo um claro marcador. (Figueiredo 2002).

A autora Figueiredo (2015) faz um aporte altamente significativo na análise das intersecções de raça, classe e gênero, quando analisa a inserção produtiva de homens e mulheres negra(o)s na economia brasileira, e que nos desafia a pensar além dos binarismos e as categorias e a repensar os lugares de aceitação social que as pessoas, “mais claras” têm na sociedade:

Importante aqui é também recuperar a diferença entre os termos mulato e mulata. Mariza Corrêa (1996), num instigante texto, mostra como os mulatos estiveram associados ao desenvolvimento econômico do nosso país: o mulato esteve associado ao progresso. Nesse sentido, poderíamos acrescentar que a categoria mulato é interceptada pelo gênero, pois, afinal de contas, o mulato no Brasil sempre esteve associado a incorporação dos homens negros-mestiços, ou mulatos, à estrutura produtiva. Do ponto de vista da narrativa da formação do Estado-Nação, a mobilidade social dos mulatos era a prova inconteste da não existência do racismo em nossa sociedade. De modo contrário, a mulher mulata foi discursivamente construída como um sujeito sexualizado, responsável pela procriação dos mestiços brasileiros. Quero com isso destacar como o Estado construiu não somente sujeitos racializados quanto sexualizados, reproduzindo, deste modo, as estruturas racistas e sexistas que caracterizam a nossa sociedade, ao invisibilizar, na sua narrativa, o fato de que as mulheres negras eram não somente reprodutoras, mas, em igual medida, eram também produtoras. (Figueiredo, 2015)

As corporeidades construídas segundo as subjetividades e significações que nossos corpos construíram são relacionais. A prática da capoeira, mais ainda, o jogo na roda, é exclusivamente relacional. Nessa relação são vários os conflitos, dualidades e tensões que se apresentam e nos desafiam. Pensar o patriarcado como um só tornam ocultas as diferenças hierarquizantes. Por exemplo, para nós mulheres não negras ou brancas, é importante entender que a condição do homem negro é diferente da condição do homem não negro ou branco na sociedade. Sobretudo no que respeita as condições de violência social, assim como também de condição socioeconômica. Porém, não podemos deixar de atentar ao sistema de opressão exercido contra nós mulheres, e assim as intersecções que aqui aparecem.

A masculinidade é também uma categoria construída, estabelecendo-se socialmente uma forma de ser homem. Essa consideração é fundamental para pensar nosso feminismo e nossas alianças na luta contra a opressão e a violência. Aqueles homens que não entram na categoria de homens heteronormativos esperada na sociedade também atravessam situações de violência, sem fazer comparações aqui com a violência contra nós mulheres, que infelizmente aumenta todos os dias.

Quando entendemos que a sexualidade de cada pessoa não é intrínseca ou o resultado de ações exclusivas de cada um(a) de nós, mas o resultado do meio em que vivemos, todas as sexualidades são “anormais” (Colling, 2017). Mesmo antes de nascermos, nossa heterossexualidade já nos é imposta, em especial as normas relativas aos gêneros, coisas de meninos, coisas de meninas: roupas, nomes, brinquedos, diferenças nas formas de tratar uns e outros. Caso não sigamos essas normas, seremos submetidos a qualquer tipo de violência física, moral, psíquica.

Aqui se estabelece então o que dentro do grupo chamamos como feminismo angoleiro, que está sendo construído no fazer cotidiano do grupo, na diversidade e em conteúdos sobre etnia, classe e gênero no interior, tendo a prática da capoeira como projeto político. Com alguns espaços de ação somente de mulheres, mas priorizando o trabalho coletivo entre toda(o)s.

Dentro da prática da capoeira, especificamente da roda, são vários os exemplos de homens “aliados”, que, tomando consciência do lugar social que ocupam e do grupo no qual estão (fundamentado no feminismo angoleiro), deixam espaço na bateria para as mulheres tocarem, e outros homens que não entram nas práticas socialmente esperadas por “serem homens”, acompanham e incentivam um bom desenvolvimento da(o) jogador(a) na roda, entre outras situações. A consciência de viver no estado patriarcal, portanto, faz entender que a luta não é individual, contra “fulano(a)”, mas contra o estado opressor que nos coloca em lugares subalternos.

Analisar o jeito que se constrói as diferenças é básico. Em situações de dominação a diferença se construiu como um mecanismo de práticas excludentes e discriminatórias; nas lutas pela justiça, a diferença se constrói como uma afirmação desde a diversidade. Podemos falar aqui de uma diferença que hierarquiza uma diferença horizontal. A democracia racial é uma fábula na qual se esconde o racismo e o machismo do estado, porém não pode deixar de ser um horizonte, onde possamos algum dia deixar de utilizar a palavra “privilégios” para usar direitos. Esses espaços afro-referenciados, por sua diversidade, seriam altamente propícios para colocar em tensão as questões étnico-raciais e de gênero. Parafraseando a autora Curiel:

Uma análise das relações de sexo/gênero deve conter as maneiras como a raça se instalou nesta região que hoje se chama América Latina e Caribe e como isso tem produzido um neocolonialismo, onde as maiores afetadas são as mulheres, sobretudo as racializadas e pobres, pois ambas as opressões, racismo e sexismo estão presentes em suas vidas e relações. Esta consubstancialidade nos dá ferramentas para entender, por exemplo, como a miscigenação, enquanto ideologia nacionalista e homogeneizante, teve como base fundamental o estupro das mulheres indígenas e negras por parte dos colonizadores, a partir de uma lógica heterossexual que faz com que os homens se apropriem dos corpos das mulheres, sobretudo daquelas cujos corpos são avaliados como mercadorias ou como meros objetos da natureza. Permite-nos entender o imaginário existente que entre povos indígenas e comunidades negras não devem existir lésbicas, gays ou trans porque se trata de uma herança ocidental. É assim como se produz a sexualização da raça ou a racialização da sexualidade, como bem explica a colombiana Mara Viveros (2009). Esta inter-relação destas categorias permite-nos compreender como o regime da heterossexualidade não só afeta as lésbicas ou as pessoas com sexualidade não normativa, mas também e, sobretudo, a todas as mulheres, pela sua dependência emocional, material, simbólica com os homens, e como este regime instalou-se desde a colonização e a construção de nações através da cidadania liberal, na qual uma



estrangeira, por exemplo, só pode conseguir ser uma nacional através do matrimônio ou em todo caso a união livre por meio do modelo heterossexual afinal, desconsiderando-se caso essa união seja de casais do mesmo sexo. O casal, a família nuclear como ideologia definem as categorias de cidadania e estão atravessadas pelas relações de gênero, de raça, de sexualidade e classe.<sup>105</sup> (Curiel, S/D tradução própria)

Desde o início, temos a presença de mulheres na capoeira de angola, na rua, aquelas consideradas mulheres-machos, que já no seu apelido podemos começar a ver os processos de desconstrução de essa figura de ser “mulheres” dentro da prática da capoeira e na vida. Aqui pretendo manifestar que principalmente as “mulheres” negras sempre estiveram na rua, trabalhando fora e dentro do âmbito doméstico, a diferenciação de âmbito público e privado, conseqüentemente, não se aplica a elas. (Figueiredo 2015). Por isso, esse termo *mulheres* está colocado entre aspas e não é estranho que elas sejam jogadoras de capoeira nesse momento escravista da história.

Vou fazer um giro de preparação<sup>106</sup> aqui para dizer: existem atualmente alguns preconceitos a respeito da performatividade<sup>107</sup> e bom desempenho dentro da capoeira, talvez por ser uma prática inicialmente executada por homens e por se desenvolver como

---

<sup>105</sup> Un análisis de las relaciones de sexo/género debe contener las maneras como la raza se instaló en esta región que hoy se llama Latinoamérica y el Caribe y cómo ello ha producido un neocolonialismo, cuyas mayores afectadas son las mujeres, sobre todo las racializadas y pobres, pues ambas opresiones, racismo y sexismo han estado presentes en sus vidas y sus relaciones. Esta consustancialidad nos da herramientas para entender por ejemplo cómo el mestizaje como ideología nacionalista y homogenizante, tuvo como base fundamental la violación de las mujeres indígenas y negras por parte de los colonizadores, desde una lógica heterosexual que hace que los hombres se apropien de los cuerpos de las mujeres, sobre todo de aquellas cuyos cuerpos son valorados o como mercancías o como meros objetos referidos a la naturaleza. Nos permite entender, el imaginario que existe que en los pueblos indígenas o comunidades negras no deben existir lesbianas, gays o trans porque se trata de una herencia occidental. Es así como se produce la sexualización de la raza o la racialización de la sexualidad, como bien plantea la colombiana Mara Viveros (2009). Esta interrelación de estas categorías nos permiten comprender cómo el régimen de la heterosexualidad no solo afecta a las lesbianas o a las personas con sexualidades no normativas, sino y sobre todo a todas las mujeres, por su dependencia emocional, material, simbólica con los hombres, y cómo éste régimen se instaló desde la colonización y la construcción de naciones a través de la ciudadanía liberal, en la cual una extrajera por ejemplo, solo puede lograr ser una nacional a través del matrimonio o en todo caso la unión libre cuyo modelo es finalmente heterosexual, sea que esta unión sea sobre parejas del mismo sexo. La pareja, la familia nuclear como ideología definen las categorías de ciudadanía y estas están atravesadas por las relaciones de género, de raza, de sexualidad y clase.

<sup>106</sup> Movimento de capoeira onde o jogador(a) vira sobre seu próprio corpo antes de dar o golpe.

<sup>107</sup> Termo utilizado no sentido da autora Judith Butler, que estabelece que o gênero é performativo pela repetição de atos, gestos e signos do âmbito cultural, que reforçariam a construção dos corpos masculinos e femininos tais como nós os vemos atualmente. Para Butler, o gênero é um ato intencional, um gesto performativo que produz significados.

uma prática de luta-dança. As mulheres que utilizam uma performatividade de “mulher” (colocam botão, penteiam o cabelo, entre outras questões aceitas socialmente) são altamente desconsideradas dentro do espaço da prática, ampliando o desafio para jogar e tocar na roda, já que delas nunca se espera um desempenho “bom” dentro da roda, assim como também daqueles homens que apresentam uma performatividade de “mulher”.

A valorização da capoeirista aumenta se ela escolhe uma performatividade masculina. Uma vez perguntei a uma das minhas colegas do grupo que utiliza uma performatividade de “homem” e que se identifica como mulher lésbica se ela sentia a mesma opressão das outras que me tinham narrado situações violentas por terem uma performatividade de “mulher”. Ela me respondeu que em menor medida; ela sentia um acolhimento maior de alguns homens, por exemplo, para tocar na bateria e na “cerveja” do final das rodas, onde as conversas e os lugares onde os homens a colocavam, de qualquer jeito, não a incluíam. Não me interessa aqui comparar se são as mulheres “machos” ou os homens “mulheres” que mais desestabilizam a inteligibilidade dos gêneros e das sexualidades dentro da capoeira, porém, pretendo deixar exposto que uma sociedade patriarcal se organiza através e em torno do falo, dando poder e autoridade ao homem. E, dentro da prática da capoeira isso está sendo cada vez mais problematizado.

A masculinidade feminina e a feminilidade masculina irrompem como um turbilhão de águas para retirar a feminilidade e a masculinidade de seus lugares, indicando a possibilidade de um leque muito grande de maneiras de experienciar os gêneros (Lima 2013, em Colling, Nogueira, 2017). As mulheres do grupo que performatizam a feminilidades combinam dentro da roda a colocação do botão para jogar, como uma prática reivindicativa da sua condição.

Não existiria dentro da prática corporal um movimento de mulheres e outro de homens. Desde os ensinamentos do mestre Pastinha até nossas mestras e mestres, não existia diferença. Porém, sim, nossos caminhos para chegar a determinados lugares são bem diferentes entre homens e mulheres. Por exemplo, não é possível para as mulheres chegar a entrar na bateria para tocar o berimbau, nossa condição no mundo colonial patriarcal nos coloca em um lugar de provação se estamos fazendo certo ou errado. Em uma oficina que a mestra Janja realizou em Florianópolis durante 2017, ela colocava

muita ênfase na falta de investimentos que os mestres, ou professores dão para as mulheres ao momento das aulas ou das rodas, desacreditando nas possibilidades reais de aprendizagem por considerá-las menos capacitadas. Por serem nossos corpos produto de reprodução, objeto sexual e de trabalho, construir nossas corporeidades com liberdade é sempre um desafio, assim como nos impor nos espaços de hegemonia masculina heterossexual.

Dentro do Nzinga, através da minha prática percebo, por exemplo, que homens com o mesmo tempo que eu de capoeira alcançam rapidamente a ocupação de certos espaços, principalmente na bateria. Aqui poderia dizer que cabe a mim poder me apropriar mais dos lugares e ter mais confiança sobre minhas potencialidades. Só que não é tão simples, porque a estrutura social e minha constituição como mulher levam-me a caminhos mais difíceis e barreiras mais amplas para atravessar. Para além de estar dentro de um grupo onde a prioridade é a mulher, as colegas com mais tempo na capoeira comentam como foi difícil atravessar esses obstáculos. Para algumas alunas com mais tempo de capoeira, por exemplo, a Bruna, que foi durante muito tempo quase a única entre os meninos, e hoje formada como treinela do grupo, foi muito difícil trabalhar suas potencialidades, e ela sempre fala que ficou muito tempo tocando o reco-reco sem chegar a tocar o berimbau, apesar das mestras e mestres insistirem muito nas potencialidades dela. Hoje ela é uma referência muito importante do grupo e principalmente da nossa bateria nas orquestras de berimbaus. Porém, se compararmos a trajetória da Bruna com a de outros meninos da mesma condição social, ela, como mulher negra, sempre tem uma barreira maior para atravessar, no que se refere ao que se espera dela, os preconceitos e as cargas sociais que ela deve enfrentar na vida cotidiana.



Figura 31 - Mestre Pastinha ensinando capoeira a mulheres. Foto: <http://nzinga.org.br/pt-br>



Figura 32 - Bruna Ferreira tocando berimbau, no evento Chamada de Mulher, 2017, São Paulo, Nzinga. Foto disponível na internet.

### **3.2 “Sou filha da cobra verde, neta da cobra coral, quem quiser saber meu nome, meu veneno é de matar”<sup>108</sup>**

O feminismo angoleiro, aquele que se gesta dentro da prática da capoeira angola é pensado e difundido dentro do grupo Nzinga e principalmente pelo trabalho acadêmico e militante das mestras Paula Barreto (Mestra Paulinha) e Rosângela Janja Costa Araújo (Mestra Janja). Esta última nos diz:

Sendo o território declaradamente heteronormatizado, podemos afirmar, portanto, que o sexismo (misoginia, lesbofobia, homofobia, transfobia) impede que a capoeira conclua sua missão libertária, e que da mesma forma, encontramos nas disputas entre as representações dos gêneros (e sempre atentas às implicações interseccionais aos debates sobre etnias e raças e da diversidade sexual) novas dimensões discursivas ao estabelecimento de práticas segregadas, decisivas nas reestruturações das relações de poder em meio à economia da capoeira, emergirem cada vez mais vigorosas. (Araújo 2016).

Aqui vemos a necessidade de repensar nossos espaços dentro da cultura popular, desfossilizar<sup>109</sup> aquelas práticas que excluem, segregam e impedem a libertação dos corpos.

O projeto político do grupo Nzinga ultrapassa a construção de corporeidades libertárias no interior, procura estabelecer rupturas sociais com os preconceitos raciais e de gênero na sociedade, com as tensões e contradições inerentes a todos os grupos sociais.

Retomando aqui uma frase da autora Curiel (2015):

Acredito que é mais importante ser anti-racista do que ser orgulhosamente preto, acho mais importante ser feminista do que reconhecer-nos como mulheres, acho mais importante ser um ativista do movimento lésbico-feminista e anti-racista e eliminar o regime da heterossexualidade do que ser lésbica, que o importante são os projetos políticos de transformação, que surgem dos movimentos sociais, mas também da academia crítica.<sup>110</sup> (Curiel, 2015, tradução própria)

---

<sup>108</sup> Cantiga de domínio público.

<sup>109</sup> Faz referência a prática arqueológica de descobrir restos fósseis.

<sup>110</sup> Creo que es más importante ser antirracista que ser orgullosamente negra, creo que es más importante ser feminista que reconocernos mujeres, creo que es más importante ser activista del movimiento lésbico-feminista y antirracista e eliminar el régimen de la heterossexualidad, que ser lesbiana, creo que lo importante son proyectos políticos de transformación, que surgen desde los movimientos sociales pero también de la academia crítica.

Como mulher capoeirista, a luta implica o compromisso todos os dias com a própria libertação e a de toda(o)s. Ultrapassa o espaço da capoeira, é um projeto político, de luta contra a violência, discriminação e opressão, não só de quem se identifica como mulher, mas também é um projeto de homens, crianças, jovens, lésbicas, transexuais, homossexuais, heterossexuais não normativos, que sofrem as cargas sociais da heterossexualidade normativa e da divisão sexual do trabalho, junto com o racismo, impedindo as possibilidades infinitas de ser e estar sexualmente neste mundo.

Dentro do Nzinga vamos construindo esse ser feministas angoleras nas trocas intensas, por exemplo, a existência de momentos de treinamentos só de mulheres, antes do treino regular do grupo, onde se percebe, através da observação e nos relatos das integrantes no momento da roda de conversa que acontece no final, uma possibilidade das mulheres encontrarem espaços de empoderamento. Continuando com as conversas e a recuperação das falas durante o trabalho de campo: “É diferente esse momento de treino entre as mulheres, chego logo no treino com os outros integrantes mais confiantes, segura, sobretudo na hora de tocar e cantar na bateria”, relata Darlene. Dentro da roda, na voz de alguns integrantes que não são do grupo (a roda é aberta para outro/as capoeiristas): “A roda do Nzinga é especial, é só aqui que posso jogar livremente sem ter medo de receber uma agressão verdadeira”, conta Gabriela. No meu caso particular, foi durante o treino das mulheres, pela paciência e dedicação das mais velhas, como a Joana e a Bruna, que consegui tocar de forma confiante o berimbau durante a roda. Fato que foi cedido por elas também durante uma roda de sexta-feira, diante dos olhares atentos dos companheiros do grupo, que esperavam para ver como eu iria tocar e, mais ainda, cantar, porque quem toca berimbau na roda deve também estar preparado(a) para puxar um canto.

Então, seria durante a roda do Nzinga um dos momentos onde acontecem os espaços de negociação e tensão que permitem o expressar do feminismo angoleiro, com a presença das mestras Janja e Paulinha, em maior medida, e do mestre Poloca e treineis

do grupo, como também dos mais velhos (contando o tempo de capoeira e não a idade). Mestre Pastinha nos diz: "Não é permitido, por mestre nenhum, se ele for conhecedor das regras da capoeira, não consentir jogar em roda, ou grupo sem fiscal, se não tem como poder ter controle, quem ajuda o campo?"<sup>111</sup> O acompanhamento das mestras e do mestre nas rodas faz toda diferença para os iniciado(a)s e visitantes, por ser o espaço de aprendizado em tempo de ritual, onde tudo pode acontecer, e onde aparecem também as contradições e disputas.

Dentro da performance, o respeito pelo corpo, principalmente pelo corpo da mulher, é alcançado na negociação que permite a desconstrução de lógicas machistas e misóginas, deixando lugar para corporeidades criativas, inovadoras e sobretudo libertárias. Para Araújo (2016):

Sendo um espaço de trocas intensas, é na roda que valores são negociados, que estratégias são refeitas/desfeitas, atribuindo sentido e significados aos processos comunicacionais que estruturam pela oralidade, os acervos dos tempos que aí se funde, se interpenetram. (Araújo 2016)



---

<sup>111</sup> Fontes: <http://nzinga.org.br/pt-br/Sobre-os-mestres>. Angelo A. Decanio Filho. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Angelo A. Decanio Filho. A herança de Pastinha. 2 ed. 1997.

Figura 33 - Duas alunas aguardando para jogar na roda do Nzinga; mestra Janja na bateria. Foto: Jon Lewis.

No momento da roda, nota-se certa cumplicidade entre as integrantes, que se observam nos olhares e nas práticas, como também na ação direta da(o)s mestres para dirigir o ritual. A participação frequente de mulheres na bateria, a não violência e o cuidado do próprio corpo e com o corpo do(a) outro(a), chamando sempre ao pé do berimbau<sup>112</sup>, em caso de ação violenta por parte de alguns do(a)s jogador(a)s. Situação que, para nós mulheres que vivem em uma sociedade machista patriarcal e opressora, torna-se espaço de cuidado e respeito fundamentais para a libertação de nossos corpos e até mesmo de nossas vidas.



Figura 34– Regina e Joana jogando na roda. Foto: Jon Lewis

---

<sup>112</sup> Estou me referindo quando o tocador que está no berimbau maior denominado Gunga (na maioria das vezes o que tem mais tempo na prática de capoeira) chama ao jogador para recomeçar, parar o jogo ou simplesmente dar indicações.



Os espaços de trocas vão colocando em tensão as questões de gênero e étnico-raciais no interior. O fato de existir múltiplas diversidades dentro do grupo gera incômodo e questionamentos por parte dos homens, das pessoas não negras e de quem ainda não percebe os lugares que ocupa na escala social - conflito que tem sido muito produtivo na possibilidade de desconstrução de alguns machismos e racismos instalados no interior. A partir da prática da capoeira vão se tecendo possibilidades dialógicas sobre as dificuldades que enfrentamos não só na roda de capoeira, mas também na grande roda da vida. Aqui, é preciso chamar a atenção para as dificuldades que a própria capoeira traz como prática, como organização hierárquica onde muitas vezes nos vemos na contradição de ter que optar por ficar ou não em uma roda, vendo que, mestres, por exemplo, com alto grau de compromisso e sabedoria com a prática da capoeira, estabelecem relações de abuso de poder e opressões com nossas companheiras. Situações onde muitas vezes precisamos optar por não compartilhar esses espaços, fundamentadas desde o feminismo angoleiro, não só como projeto de capoeira, mas também como projeto de vida, de nós capoeiristas e dos espaços que nos convocam para além da capoeira na luta antirracista e antipatriarcal.

Percebo uma abertura por parte das mulheres brancas ou não negras (aqui me incluo) para a tomada de consciência sobre o lugar da mulher negra do setor popular nas questões étnico-raciais e de gênero, construída a partir de tensões, porém de um lugar dialógico, horizontal, e que procura dar espaço para a diferença em procura da igualdade. Em várias oportunidades, em conversas dos treinos de mulheres, tem se manifestado as dificuldades de ter que entrar em uma roda, a exposição do corpo nesse momento da performance, sobretudo aquelas onde a prática corporal não teve protagonismo na sua história de vida, produto das opressões familiares, sociais, raciais.

É importante e notório no grupo a percepção dessas situações, porque se demonstra o cuidado pelo desfrute corporal no momento da roda, a cumplicidade que se observa nos risos e olhares durante o acerto de algumas angoleiras nas movimentações, a superação dos obstáculos e como isso vai se traduzindo para a grande roda da vida, gerando mais confiança, determinação e, sobretudo, consciência que se leva à prática, dos lugares que cada um(a) ocupa na escala social.

Outro espaço de trocas intensas entre as integrantes são os cafés da manhã, que se realizam uma vez por semana na casa de alguma das angoleiras, o que inclui outras mulheres de outros grupos. Aqui compartilhamos os comentários sobre situações e as tensões dos grupos, como também o fortalecimento que o encontro significa em si mesmo, onde o riso é o maior protagonista. Aqui aparecem experiências importantes das mais velhas, sobretudo das mestras, visibilizando hoje o marco propício para colocar em tensão as questões de gênero, o que no tempo delas era muito mais dificultoso. Por exemplo, as referências corporais que hoje nós mulheres temos, dificilmente elas tiveram, porque não tinham a quantidades de mulheres jogando capoeira que hoje podemos ter como referência de um corpo que não seja o masculino.

Conversar sobre nossos lugares na prática da capoeira angola é pensar e nos desconstruir para compreender como aparecem os corpos mais invisibilizados e oprimidos na sociedade com maior protagonismo dentro do ritual. Como eles negociam, trocam e resistem para existir. Como geramos espaços libertadores, para toda(o)s, abrindo possibilidades para a diferença em horizontalidade. Fortalecemo-nos entre *nos'outras*, somos outras dentro desse espaço, porque sabemos que dentro de nossas diferenças há uma opressão que nos iguala. A luta antirracista e antipatriarcal, e a possibilidade de criar dentro de nossos espaços oportunidades que nos habilitem a pensar a partir de nossas próprias escolhas também nos fortalecem. Construindo nossas corporalidades na contradição, na luta para reexistir, na autoconfiança, na autoestima e no encantamento próprio, como nos diz nosso Tata Mutá Imê.



Figura 35 - Thaila tocando atabaque durante a roda. Foto: Jon Lewis.



Figura 36 - Duas alunas do Nzinga fazendo uma “chamada”, com a mestra Janja na bateria, durante a roda. Foto: Jon Lewis.

A luta pelos espaços de libertação, se construir dentro e fora da capoeira, como dizem a(o)s angoleira(o)s “da pequena roda para a grande roda”. Para nós, a rua é um

espaço de resistência, porém, de existência, porque podemos nos fortalecer para dentro e para fora do próprio espaço da capoeira.

Outro acontecimento de grande encontro e reivindicação é a marcha do dia 8 de março<sup>113</sup>. É relevante porque nos últimos anos ela deixou de ser “o dia da mulher” e passou a ser o dia de luta, de greve, de paralisação da produção, e o dia de nos encontrarmos todas mesmo com nossas diferenças, porém a partir de nossas possibilidades do encontro coletivo. Para nós dentro do grupo, esse dia gera várias tensões, ambivalências e incômodos. Depois da marcha sempre fazemos uma roda no espaço, onde percebemos certos mal-estares e incômodos por parte dos homens heteronormativos, que se traduz no desconforto corporal como ficar próximos à bateria, como sempre fazem, porém, nesse dia parece que a empolgação é maior. Para nós, mulheres do grupo, a data nos fortalece, nos dedicamos com força e atitude. Para dizer “nem uma a menos”. Espaço que também nos encontramos com outras companheiras de outros grupos, de outros espaços sociais.



---

<sup>113</sup> O dia 8 de março comemora o Dia Internacional da Mulher, porém, há tempos que já foi decretado como um dia de greve e de luta, onde os movimentos feministas saem para fazer suas reivindicações econômicas, políticas, sociais e culturais. Quebrando o lugar figurativo da mulher na sociedade e se colocando como ser político.

Figura 37 - Marcha de 8 de março de 2017. Foto: Kosuke Arakawa.



Figura 38 – Capoeiristas do grupo Nzinga e parceiras na Marcha de 8 de março de 2016. Foto: Kouske Arakawa.

### 3.3 Vem jogar mais eu minha *hermana*<sup>114</sup>

Como construímos a inter-relação na roda da capoeira a partir da diversidade? Como fazemos para que em nossos espaços caibam todos os corpos? Uma possibilidade poderia ser estar junta(o)s a partir de nossos fundamentos. Espaço de disputa, de contradição, mas também de desconstrução, propondo uma revisão sobre o que é normal, natural e o que não é.

Dentro da roda do Nzinga, contamos sempre com a visita de pessoas de outros grupos, sobretudo de crianças e mulheres, por ser uma roda de acolhimentos desses grupos majoritariamente. Em vários momentos, eu pude observar e até jogar com mulheres de outros grupos que precisaram de jogos muito ofensivos, subindo a perna no alto, quase na altura do rosto. Dentro dos ensinamentos aprendi que não é necessário utilizar a violência entre camaradas, no espaço, não entrar no jogo violento da outra pessoa requer equilíbrio emocional, respiração profunda, olhar atento e pés sempre firmes no chão. Aqui novamente a palavra do mestre Pastinha: "É o controle do jogo que protege aqueles que o praticam para que não descambe em excesso do vale tudo,

---

<sup>114</sup> Cantiga de domínio público.

note bem, estou falando em sentido de demonstração, e não de desafio, porque sempre traz consequências, às vezes desastrosas; tira toda a beleza e o brilho da capoeira, e o capoeirista perde a sua capacidade por falta de explicação."<sup>115</sup> A ética da capoeira que aqui o mestre Pastinha expõe, nos lembra que a prática é mais um fortalecimento das minhas possibilidades, uma demonstração do que sou capaz para mim mesma do que um jogo violento ou de luta contra a(o) outra(o).

Especificamente no jogo da capoeira, principalmente na roda, os ensinamentos das mestras e do mestre radicam em evitar violências que nos oprimam, sair do jogo violento da(o) outra(o). Nossa força e violência são voltadas para nós mesma(o)s, portanto devemos superar nossos próprios obstáculos e abrir mais ainda nossa percepção. Esse outro(a) que joga comigo, e que dialogando através da brincadeira, da dança, da ginga, me possibilita ou não alcançar novos desafios corporais. A inter-relação que estabeleço durante o jogo permeia minhas formas de ser e estar no espaço, dentro e fora da prática mesma. O mestre Poloca sempre nos diz que um jogo circular, dançado, sem cortes no sentido de envolver um movimento com outro, seria o jogo propício para um diálogo de encontro, de diálogo possível entre os dois corpos. Esse tempo propício de encontro com a(o) outra(o) jogador(a) seria possível na conexão de ambas(os), que poderia dar-se ao ficar atenta(o) aos movimentos, deixando ao balanço do corpo encontrar os caminhos de encaixar meu corpo no espaço da(o) outra(o). Ocupar o espaço da(o) outra(o) através dos movimentos circulares estabeleceria um jogo harmonioso, circular e constante. Essa inter-relação, às vezes não necessariamente se dá na presença dos corpos que já se conhecem, pelo contrário, muitas vezes nunca joguei com a pessoa e sinto que posso dialogar perfeitamente, ser livre para propor, escutar e ser escutada corporalmente.

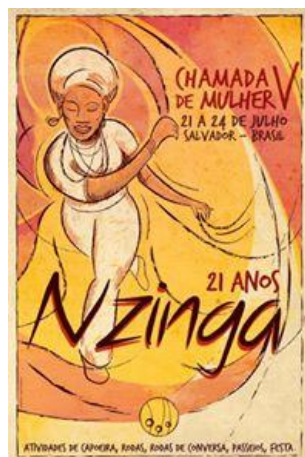
---

<sup>115</sup> Fontes: <http://nzinga.org.br/pt-br/Sobre-os-mestres> Ângelo A. Decanio Filho. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Angelo A. Decanio Filho. A herança de Pastinha. 2 ed. 1997.

O evento Chamada de Mulher,<sup>116</sup> há sete anos está nos propiciando um espaço de intercâmbio entre mulheres de diferentes grupos de capoeira e das artes em geral. Uma vez por ano, os diferentes núcleos do Nzinga, se organizam para levar adiante o evento, onde através da prática dos treinos liderados por mulheres, rodas, mesas de debates, conversações, oficinas de dança, se discutem diferentes temas em torno do lugar do gênero na capoeira, especificamente, o feminismo angoleiro. Espaço de trocas, desconstruções, onde em cada relato das companheiras se percebe o antes e o depois do evento, sobretudo aqueles em que o tema de gênero não era problematizado, porém, sempre, pela condição de mulher, padecido nas práticas sociais. O evento é um espaço de reflexão sobre as situações de desigualdade às quais estamos expostas e que muitas vezes naturalizamos. Espaço de fortalecimento para o dia a dia, porque o evento é um espaço único de protagonismo inclusivo das mulheres, que nem sempre atravessa os outros espaços do Nzinga. As contradições próprias da prática diária da capoeira nos submetem à vigilância constante para não reproduzirmos e naturalizarmos violências encobertas por parte de nossos companheiros. Particularmente na falta de confiança sobre o que, como capoeiristas, podemos dentro da prática.



<sup>116</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=A7UwxSqvvXI>



Figuras 39 - Imagens das publicidades do evento Chamada de Mulher, do Nzinga.

Outro espaço de partilha e fortalecimento importante foi uma apresentação da orquestra de Berimbau do Nzinga, só de mulheres, onde as mestras do Nzinga abriram a convocatória para outras capoeiristas próximas ao grupo, no evento feminista “Foro internacional AIWID”<sup>117</sup>. Como proposta de fortalecimento não só do grupo, mas sim do feminismo angoleiro. Dessa vez, a responsabilidade de armar, afinar e tocar foi nossa. O que nos colocou no desafio de ter que ocupar o espaço da orquestra, o que para vários companheiros do grupo é uma prática muito comum. Evento importante também para outras angoleiras que dificilmente têm acesso a esses momentos por pertencerem a

<sup>117</sup> <http://www.forum.awid.org/forum16/pt-br/log%C3%ADstica/local>



grupos liderados por mestres homens e até por não terem esse espaço da musicalidade tão fortemente cotidianizado como para nós nzingueiras<sup>118</sup>. A confiança de tocar entre colegas, amigas, companheiras, sem ter a pressão de ser “a melhor” tocadora de berimbaus, produz uma sensação de desfrute corporal pelo momento compartilhado, como também, ocupar espaços de palco diferente da roda, o que para muitas que não vêm do lugar da arte profissional são espaços pouco vivenciados e que nos colocam em outro momento corporal de exposição. Esse evento teve um momento especificamente do movimento negro feminista, no qual foi convocado o grupo, só com a presença das mulheres negras. O que gerou certas tensões no sentido “de quem é a mais negra” e aqui me refiro a mulheres de pele mais clara, que muitas vezes apresentam dificuldades para se colocar nos espaços de reivindicação política sobre a negritude. No meu caso, essa situação aqui dentro do contexto brasileiro, me coloca em uma situação de escuta, aceitação e de colaboração como esses espaços que precisam existir para colocar em tensão, ocupar e possibilitar desconstruções necessárias.

Percebo, com a minha própria experiência, a forma que os espaços afro-referenciados como o Nzinga possibilitam esse tipo de conflitos, que nos desafiam a repensar nosso aqui e agora. É por isso que considero que a capoeira angola desde seus fundamentos, principalmente o feminismo angoleiro do grupo Nzinga, tem muito para contribuir no que se refere a enegrecer nossa América Latina a partir da diversidade, e não por meio das diferenças que hierarquizam e desigualam. A desconstrução se faz com a prática diária, com o movimento constante, com a ginga, com o balanço e principalmente com a mandinga.

---

<sup>118</sup> Uma característica muito marcante do Nzinga é seu forte investimento na formação musical.



Figura 40-Apresentação da orquestra no evento AWID. 2016, BAHIA. Foto: Mestre Poloca

Outro momento importante foi a visita na sede de um grupo de capoeiristas mulheres provenientes de vários grupos de capoeira regional. Foi um dia de encontro, organizado por uma das capoeiristas, na sede do Nzinga. Esse encontro foi possível pelo chamado constante das mestras, para nos aproximar das mulheres da capoeira regional, por serem em sua maioria mulheres negras que ocupam lugares nas zonas periféricas da cidade. Realidade que muitas vezes as expuseram a vivenciar várias situações de violência machista e racista. Também há a possibilidade de cortar essa brecha existente entre os tipos de capoeira, é preciso atentarmos para a forma que o projeto político do feminismo angoleiro também reside em fazer frente aos valores individualistas e competitivos do sistema capitalista e permeia todas as capoeiristas, não só as angoleiras.

Nesse dia, a prática da capoeira foi o que nos convocou. A primeira coisa que uma delas comentou foi “quantos berimbaus, tem um para cada uma!”. Várias delas comentaram não saber armar os berimbaus porque no grupo ao qual pertenciam só os homens e com cargos hierárquicos dentro da capoeira (mestres, contramestres, graduados) tocavam. O treino foi impulsionado por nós, alunas do Nzinga, principalmente aquelas com mais tempo, aqui fazendo referência ao grau de confiança das mestras e do mestre conosco, e com o trabalho dele(a)s no que respeita ao ensino dos fundamentos da capoeira.

Durante o momento das movimentações corporais, pode-se perceber a importância da dança no jogo da capoeira Angola, soltar o corpo nos desafia ainda mais a ficar atentas ao outro(a). Esses movimentos dançados, gingados, quebrados geram possibilidades de distrair a(o) adversária(o) e conseguir ocupar os espaços da(o) outra(o).

No momento final da conversa com as mulheres, as dificuldades apresentadas para ocupar espaços de poder dentro dos grupos são muito significativas, porém, são os obstáculos que levam adiante os projetos políticos dos grupos aos quais elas pertencem. A nós Nzingueiras, com certeza nos faz rever nossos importantes lugares dentro de nosso grupo, porém, também é preciso preocupar-se em expandir ainda mais o feminismo Angoleiro, para além de nossos círculos. Para além dos espaços da capoeira Angola, mas ainda nos espaços da capoeira, porque acredito que através da prática afro-referenciada é possível descolonizar nossos corpos, através da música, do canto e da dança que a capoeira nos traz.



Figuras 41- Imagens do encontro de capoeiristas no Nzinga ano 2016. Foto: Mestre Poloca.

Existe também o espaço Rede de Mulheres Angoleiras (RAM), criado pelas mestras Janja e Paulinha a partir de conferências internacionais de mulheres nos Estados Unidos da Federação Internacional de Capoeira Angola (FICA) e com o objetivo de ser um lugar para o fortalecimento, o intercâmbio e a comunicação das mulheres capoeiristas.

Como expus no Capítulo 1, as questões de gênero aparecem hoje também da mão do estado ou dos capitais privados, como espaços que reproduzem uma inclusão condicionada, como o desenvolvimento de políticas públicas sem a inclusão real e ativa das protagonistas. Outros eventos de reivindicação dos direitos das mulheres ou de não violência contra a mulher dentro dos grupos de capoeira, por exemplo, liderados por homens, porém alertando de forma teatralizada a participação principalmente das mulheres. Com cartazes, camisetas, ou seja, campanhas, *lobbies*, sobre a importância da não violência contra as mulheres em contradição com as práticas diárias às quais muitas de nós somos submetidas dentro do próprio grupo. O que dentro do Nzinga, com o acompanhamento das mestras, estaria mais condicionado e limitado.

### **Considerações parciais**

Existem corporeidades afro-ameríndias latino-americanas? É possível pensar na desconstrução corporal a partir do feminismo na prática da cultura popular? É a capoeira angola uma referência negra para América Latina?

A etnopesquisa desenvolvida aqui me leva ao desafio de não poder trazer respostas fechadas e oferecer esta escrita como um possível caminho de desconstrução e construção decolonial dos corpos. A implicação na pesquisa é real, já que eu faço parte do grupo e escrevo a partir do meu corpo, da minha presença que continua acontecendo até agora. As questões apresentadas são parte de meu desenvolvimento na prática, das minhas vivências, das significações e subjetividades possíveis de objetivar nesta escrita, deixando muitas coisas no nível do invisível, do inconsciente, impossíveis de trazer aqui.

Os espaços afro-referenciados, como a capoeira angola na contemporaneidade, poderiam nos permitir vivenciar, a partir da prática, os fundamentos ancestrais e suas

adaptações atuais, dentro das contradições, disputas e tensões geradas na inter-relação social do próprio grupo. Viver é movimento, entrar na roda é movimentar nossos pensamentos, estruturas, valores, ideias, práticas e saberes. Construimos nossas corporeidades neste aqui e agora, construindo uma estética da improvisação no tempo presente, circular e espiralado.

Desconstruir e descobrir o caminho possível que encontrei para entrar no mundo enegrecido da capoeira angola em Nzinga, abrindo espaço ao desconhecido, com resistências e aberturas, com espaços de escuta, de olhares intensos, mas, sobretudo de saber esperar o momento propício para entrar ou sair dos espaços, dos momentos. Como processo de construção constante, nossas corporeidades são produto de nosso ser e estar no mundo, de nossas identificações e escolhas. De nosso tempo e espaço. Dentro das rodas de capoeira, esse espaço vai desenhando as possibilidades, conflitos, tensões, acordos e desacordos que vamos traçando a partir das negociações dentro dos espaços de roda. O que existe, por enquanto, são possíveis desconstruções corporais e novas formas não estabelecidas dentro da normalidade. Tento criar construções próprias, desde o que se vive no aqui e agora do espaço ritual da roda, da inter-relação com o(a) outro(a), que sempre é única e não repetível. Essas corporeidades denominadas aqui de latino-americanas afro-meríndias aparecem nessa tentativa de desconstrução e reconstrução do corpo livre de preconceitos, não sujeito às normas sociais estabelecidas e que disputam o lugar social de visibilidade e aceitação. Se o branqueamento consistiu em culpar ao herege, a descolonização radicaria nesse ser pagão(ã) partir das práticas negadas, proibidas, imorais, subversivas. Partir de nossa negritude latino-americana negada para criar formas humanizantes de ser e estar no mundo.

O exemplo do Nzinga é um dos tantos espaços onde a disputa pela existência de práticas não machistas, não racistas e não misóginas torna-se um desafio cotidiano que no decorrer da disputa de poder entre gêneros, sexos, classes sociais e etnias vão construindo possibilidades emancipatórias. O feminismo angoleiro se constrói a partir do fundamento da capoeira e as reivindicações feministas das angoleiras que dentro das práticas disputam espaços, formas, colocando em tensão e negociando uma nova forma de ser e estar dentro da capoeira angola e se expande para outros espaços. Optar por estas práticas dentro do grupo Nzinga significa pensar em

construção permanente, em luta constante utilizando a ginga, a mandinga, nossa ancestralidade como estratégia feminista de luta, para nosso cuidado corporal, nossa liberdade, nossa possibilidade de ser quem queremos ser.

O horizonte é o projeto político antirracista e antipatriarcal, que vai além da prática da capoeira. O caminho é o compromisso político na prática diária como artistas, educadora (e)s, estudantes, trabalhadore(a)s, cidadã(o)s.

## REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Os velhos capoeiras ensinam pegando na mão**. Cad. Cedes, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 86-98, jan./abr. 2006. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Capoeira angola, cultura popular e o jogo de saberes na roda**. VIII Congresso Luso Afro-brasileiro de Ciências Sociais. Coimbra, 2004.

ABREU, Federico Jose. **Nagé, o homem que lutou capoeira até morrer**. Editora Barabó. Bahia, 2017.

ABREU Sara da Mata Machado; ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. **Corpo, ancestralidade e africanidade: por uma Educação Libertadora no Jogo da Capoeira Angola**. Universidade Federal da Bahia, 2011.

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. 2009. Disponível [https://www.ted.com/talks/chimamanda\\_adichie\\_the\\_danger\\_of\\_a\\_single\\_story/transcript?language=pt-br](https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br).

AMOROSO Daniela Maria. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira**. Edufba. Salvador, 2017.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Capoeira é tudo o que a boca come**. In: FREITAS, Joseania Miranada. **Uma coleção biográfica. Os mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no museu afro-brasileiro da UFBA**. EDUFBA: Salvador, 2015.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **Elas “Gingam”**. In: PIRES, Antonio Liberac Cardoso Simões. **Capoeira em Múltiplos olhares. Estudos e pesquisas em jogo**. Uniafro: Salvador, 2016.

ARAÚJO, Rosângela Costa. **É preta Kalunga**. EDUFBA: Salvador, 2015.

ARAÚJO, Rosângela Costa; ABREU, Sara da Mata Machado. “Jogo de Muleke na capoeira Angola: Educação para a diversidade”. *In: Capoeira em Múltiplos olhares. Estudos e pesquisas em jogo*. Uniafro: Salvador, 2016.

BARRETO, Paula Cristina da Silva. Evitando a “esportização” e a “folclorização”, a capoeira se afirma como cultura negra. **Revista Palmares**.

BARRETO, Paula Cristina da Silva. A ética e a moral da Capoeira Angola, segundo Mestre Pastinha. *In: FREITAS, Joseania Miranada. Uma coleção biográfica. Os mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde*. Salvador: EDUFBA, 2015.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo**. Buenos Aires: Paidós, 2010

CASTRO GÓMEZ, Santiago. **Decolonizar la universidad: la hybris del punto cero y el diálogo de saberes**. *In: CASTRO GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramón. (org.) El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos & Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007, p. 79-91.

CHARTIER, Roger. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. 1992. Estudos históricos Rio de Janeiro. vol. 8, Dº 16, 1995, p. 179-192.

CITRO, Silvia. “La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico”. Ponencia en VII Congreso Argentino de Antropología Social, Córdoba, Argentina. 2004.

CITRO, Silvia. **Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la etnografía**. Buenos Aires: Letra Viva, 2006.

CITRO, Silvia. **Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos**. Buenos Aires: Biblos, 2010.

CITRO, Silvia. **Cuerpos en Movimiento. Antropología de y desde las danzas**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

COLLING, Leandro; NOGUEIRA, Gilmaro. **Crônicas do CUS, cultura, sexo e gênero**. Edufba. 2017.

COLOMBRES, Adolfo. **Literatura oral y popular de nuestra América**. Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC. 2006.

CURIEL, Ochy. **La descolonización desde una propuesta feminista crítica en Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala. Feministas siempre.** Editorial UC. 2015.

CURIEL, Ochy. **Género, raza, sexualidad debates contemporáneos.** S/D.

DA ROSA, Allan. **Pedagoging, autonomia e mocabagem.** Livro. São Paulo, 2013.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Plataforma gueto. São Paulo, 2016.

DOS SANTOS PINTO, Monilson. **Nego Fugido: O Teatro das Aparições.** UNESP. São Paulo, 2014.

DORING, Katharina. **Cantador de Chula, o samba antigo do recôncavo.** Pinaúna. 2016.

FERREIRA, Elizia Cristina. **Umbigo do mundo – subjetividade na encruzilhada temporal.** Unilab – Campus dos Malês, Ponencia Unilab. 2017.

FIGUEIREDO, Ângela. **Carta de uma ex-mulata à Judith Butler.** Revista Periodicus 2015.

FRIGERIO, Alejandro. **Cultura negra en el cono sur. Representaciones en conflicto.** Biblos. Argentina, 2000.

FU-KIAU, Bunseki K Kia. A Powerfuk Trio: Drumming, Singing Dancing. To Have One's Ees opened in Bulwa Meso. **Master's voice of Africa**, V1, Inédito, 1996.

FU-KIAU, Bunseki K Kia. **A visão bântu kôngo da sacralidade do mundo natural.** Tradução portuguesa por Valdina O. Pint. 1996. Disponível na internet.

GALINDO, Maria. **Mujeres Creando La revolución feminista se llama Despatriarcalización en Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala.** Editorial UC. Feministas Siempre, 2015.

KUSCH, Rodolfo G. **America Profunda.** Buenos Aires: Biblos, 2012.

KUSCH, Rodolfo G. **Indios, porteños y dioses.** Buenos Aires: Biblos, 1994.

LOPES, Nei. **A presença africana na música popular brasileira.** Revista espaço acadêmico. São Paulo, 2004.

LOPES, Nei. **Bantos, Malês e identidade negra.** Autentica. Belo Horizonte 2011.



LIGIÉRO, Zeca. O conceito de “motrizes culturais” aplicado às práticas performativas afro-brasileiras. **Revista Pós Ciências Sociais**, v.8 n.16, São Luis/MA, 2011.

LUGONES, Maria. **La descolonización desde una propuesta feminista crítica em Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala**. Editorial UC. Feministas siempre, 2015.

MATURANA, Humberto. **Conversações Matrísticas e Patriarcais**. Texto disponível em: <http://escoladeredes.net/group/bibliotecahumbertomaturana/page/conversacoes-3-culturamatristica-e-cultura-patriarcal>.

PASTINHA, Vicente Ferreira. **Capoeira Angola**. 1976. Editora desconhecida

PIRES, Gilsamara Moura Robert. **Macunaíma Somos Nós. Mário de Andrade: da literatura para a dança**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2000.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Capoeira e Filosofia. *In*: FREITAS, Joseania Miranada. **Uma coleção biográfica. Os mestres Pastinha, Bimba e Cobrinha Verde no Museu Afro-Brasileiro da UFBA**. EDUFBA: Salvador, 2015.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Filosofia da ancestralidade: Corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Curitiba: Editorial Gráfica Popular, 2007.

OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Número 18: maio-out/2012, p. 28-47.

QUISPE CHIPANA, Sofia. “Feminismo, descolonización e interculturalidad”. *In*: **Teologías Contextuales, género e interculturalidad**. Centro de intevestigacion del ISEAT. La Paz, Bolívia, 2015.

RIBERA CUSICANQUI, Silvia. “Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores”. Tinta Limón. Buenos Aires, 2010.

RIBERA CUSICANQUI, S.; DOMINGOS, J; ESCOBAR, A; LEFF, E. **Debate sobre el colonialismo intelectual y los dilemas de la teoría social latino-americana**. Cuestiones de Sociología.

Disponível: <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSn14a09>

ROSAS, Yolanda. Comunidades educativas bíblicopastorales. *In*: **Teologias Contextuales, género e interculturalidad**. Centro De investigación del ISEAT. La Paz, Bolivia 2015.

SEGATO, Rita. **La descolonización desde una propuesta feminista crítica en Descolonización y despatriarcalización de y desde los feminismos de Abya Yala.** Editorial UC. Feministas siempre, 2015.

SIDNEI MACEDO, Roberto. **A etnopesquisa implicada.** Livro. Brasília, 2012.

SILVA, Renata de Lima. **Corpo que ginga.** Goiânia, UFG. Ponencia em ABRACE, Porto alegre 2012.

SODRÉ, Muniz. **Cultura, corpo e afeto.** Manati, Rio de Janeiro. 2014.

SPINOZA Baruch. **Ética.** Tradução: Tomas Tadeu Da Sila. Autentica 2009.

TASAT, J. A.; BONFIM, C. **Pensar América.** Pensadores latinoamericanos en diálogo. Universidade Nacional de Três de Febrero. Buenos Aires, 2015

WALSH, Catherine, *In*: CASTRO GÓMEZ, Santiago & GROSFUGUEL, Ramón. (org.) **El giro decolonial:** reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos & Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007

ZONZON, Christine Nicole. **Algumas versões da malícia.** Revista de Humanidades e Letras. UFBA, Salvador, 2014.