



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
DOUTORADO MULTI-INSTITUCIONAL E MULTIDISCIPLINAR
EM DIFUSÃO DO CONHECIMENTO (DMMDC)**

**UFBA\LNCC\UNEB\UEFS\FBA\SENAI-CIMATEC\FACED\IHAC
Universidade Federal da Bahia
Laboratório Nacional de Computação Científica –
LNCC/MCT**

**Universidade Estadual da Bahia Universidade Estadual de Feira de Santana
Instituto Federal da Bahia
SENAI/CIMATEC
Faculdade de Educação – FACED – UFBA – Sede
de Humanidades, Artes e Ciências – IHAC – UFBA –
Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do
Conhecimento**

ÂNGELA MARIA RIBEIRO

**O JEITO QUE O CORPO DÁ:
A CAPOEIRA ANGOLA E A DIMENSÃO CORPORIFICADA DO
CONHECIMENTO**

Salvador
2018

ÂNGELA MARIA RIBEIRO

**O JEITO QUE O CORPO DÁ:
A CAPOEIRA ANGOLA E A DIMENSÃO CORPORIFICADA DO
CONHECIMENTO**

Tese apresentada ao Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Difusão do Conhecimento.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Costa Araújo

Salvador
2018

ATA DE DEFESA DE TESE DA DOUTORANDA ÂNGELA MARIA RIBEIRO NO DOUTORADO MULTI-INSTITUCIONAL E MULTIDISCIPLINAR EM DIFUSÃO DO CONHECIMENTO

Ao vigésimo sexto dia do mês de fevereiro de dois mil e dezoito, às 14:00h, reuniu-se no Quiosque principal Parque Metropolitano do Pituáçu, a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores: Rosângela Costa Araújo (Orientadora), Inaicyrá Falcão dos Santos, Eduardo David de Oliveira, Renata de Lima Silva e Leliana Santos de Sousa, para julgar o trabalho intitulado "O JEITO QUE O CORPO DÁ: A COPOEIRA ANGOLA E A DIMENSÃO CORPORIFICADA DO CONHECIMENTO", de autoria de **Ângela Maria Ribeiro**. Após a arguição e discussão, a Banca examinou, analisou e avaliou o referido trabalho, chegando à conclusão que este foi APROVADO. Nada mais havendo a ser tratado, esta Comissão Examinadora encerrou a reunião da qual eu lavrei a presente ATA, que após lida e achada conforme, vai assinada pelos presentes e encerrada por mim, Rosângela Janja Costa Araújo.

Salvador, 26 de fevereiro de 2018.

Comissão Examinadora:

Profa. Dra. Rosângela Janja Costa Araújo (Orientadora)
 Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos
 Prof. Dr. Eduardo David de Oliveira
 Profa. Dra. Renata de Lima Silva
 Profa. Dra. Leliana Santos de Sousa

SIBI/UFBA/Faculdade de Educação – Biblioteca Anísio Teixeira

Ribeiro, Ângela Maria.

O jeito que o corpo dá : a Capoeira Angola e a dimensão corporificada do conhecimento / Ângela Maria Ribeiro. – 2018.

209 f. : il.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Rosângela Janja Costa Araújo.

Tese (Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, Salvador, 2018.

I. Capoeira Angola. 2. Corpo. 3. Conhecimento. 4. Performance. I. Araújo, Rosângela Janja Costa. II. Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação. Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento. III. Título.

CDD 796.81 – 23. ed.

In memoriam ao Otum Alagbá José Felix, quem me orientou a seguir em frente, sempre, na fé e na paz. À minha mãe, dona Rosalva e minha família que me ensinaram o valor da simplicidade. E a meus filhos, Mimi, Dona e Dodô, por me fazerem ir além de mim.

AGRADECIMENTOS

Nada se faz sozinha. E esse doutorado é uma costura feita a várias mãos, uma trama tecida de feitos e desfeitos, com estampas diferentes recolhidas pelos caminhos. Agradeço a tanta gente que chega me dar preguiça de enumerar, mesmo porque sei que será impossível nomear tantos encontros e desencontros também. Por ordem de riscos assumidos e corridos nesse trabalho, agradeço primeiramente à mestra Janja, que acolheu esse projeto de pesquisa junto ao Doutorado em Difusão do Conhecimento – DMMDC. Obrigada mestra por ter me desafiado, sempre. Agradeço também ao professor doutor Eduardo Oliveira, cúmplice de mais de uma década de caminhada, desbravador nos territórios da Ancestralidade. Obrigada.

Aos professores doutores que aceitaram o convite para se debruçar- sobre minhas reflexões em torno da corporalidade, da Capoeira Angola e do conhecimento. Professora Leliana Santos Souza, por sua sensibilidade ao longo do doutorado; professora doutora Renata Lima, cujo primeiro encontro deu-se na roda de Angola; professora Inaicyrá Falcão dos Santos, pelo crédito de estar entre nós em um trabalho que ainda não conhecia. Agradeço também professora e amiga Guaraci Martins, pela dedicação durante o processo de qualificação e pela presença em minha vida. Professora Eliene Benício, que se propôs a discutir meu desafio artístico. Aos meus amigos do doutorado Adelmo, Peixe, Luiz, Dilson, Amanaiara e tantos outros... Estamos juntos nessa caminhada.

Depois, ao Grupo de Capoeira Angola Zimba, na pessoa de meu mestre de capoeira, mestre Boca do Rio, pela capoeira eu poder jogar e por ter me incluído na família Zimba, no Pituaçu com tanta vontade de ensinar. Por ter me desafiado a entender que a Capoeira Angola é mais que uma junção de movimentos, é filosofia de vida e jeito de levar a vida, “menos objetivamente”. Aos meus irmãos mais velhos de capoeira, todos que chegaram antes de mim e me ajudaram a entender que uma história se faz na coletividade; aos meus mais novos também que chegam para dar continuidade, como novos elos na transmissão dessa corrente que é a capoeira.

Falando nisso, a benção a minhas mães, Yás do Ilê Asipa: Mãe Nídia (Badabarawo); Mãe Cida (Iabasé) e minha mãe pequena, Kátia (Otum Badabarwo) por ter me conduzido até o território da Ancestralidade e à força dos Babás, que Oxóssi lhe ilumine, sempre. Olorum adupé pelos ensinamentos e pela presença em minha vida. Saúdo a elas em nome de toda a família Asipa, *in memoriam* ao Otum Alagbá José Felix, que me ensinou o dom da humildade e da serenidade diante da vida. Oloxodê e sua

família; Alabá Genaldo, pela capacidade de ser inteiro na dor e na felicidade, compartilhando a sabedoria com todos, sempre.

Faço um agradecimento especial à Isa Trigo. Omotundé, modupe, pelas manhãs, tardes e noites em seu estúdio de ensaio; pelo acolhimento e pela fé em minha pessoa. Que Oxóssi lhe guie e proteja.

Agora, penso em Ester, Ismine, Regina e Portela, parceiras/os de tantos sonhos. Ricardo Lima, angoleiro e amigo do coração. Obrigada por vocês comigo. Obrigada. Flávia Diniz, comparsa de tantas lutas e brigas; Paulo Silva e Fabrício, Lucas, irmãos do Bate-Facho. *In memoriam*, dona Helena e Eliana, à Dona Cilira, com as desculpas de termos conseguido tão pouco.

Obrigada a tantos irmãos e irmãs de Capoeira Angola. Sara, já pensou o que seria sem nossas conversas? Nem eu.

Agradeço profundamente à toda a comunidade do Pituaçu, a nossas crianças William, Darlan, Cauã, Lili, Taila, Eric, Ian, Cauã, Wonder Paulo, Danilo, Diogo, Diego, Guilherme, Jasmine, Xande pelos sonhos e risadas, pelas broncas e pelo amor angoleiro que transforma.

Meus filhos: Mimi, Dona Maíra e Dodô. Dizer o quê? Que a distância é fruto dessa utopia que nos empurra para frente, sempre. Obrigada por compreender tudo, sempre. Obrigada.

Obrigada meu pai e minha mãe, que plantaram em mim essa história que me trouxe até aqui. Meus ancestrais pela vida. Axé. Modupé todos, sempre.

RESUMO

O presente trabalho aborda a Capoeira Angola como expressão da experiência pretafricana no Brasil, representante do amplo legado de conhecimentos que se inscrevem nas Américas, cujo protagonismo está no corpo. Desenvolvida no Grupo de Capoeira Angola Zimba e na comunidade do Pituaçu, em Salvador, a pesquisa é um movimento, um trajeto entre o teatro e a capoeira, na tentativa de responder à seguinte pergunta: Como fugir a um corpo colonizado, como escapar a esse corpo determinista, carregado de representações de gênero, raça, tempo e lugar? Essa pergunta nasceu no universo do teatro, onde o corpo é o símbolo físico maior, pois representa tanto em aparência quanto em ações, e se voltou para a corporeidade da Capoeira Angola, em que o corpo é construído a partir de outras lógicas. Por isso, a experiência é o território do qual parte esta pesquisa, que dá voz a um sujeito encarnado, condição estratégica para a desconstrução das narrativas universais. A pesquisa propõe-se, portanto, a contribuir para a construção de uma ciência que seja capaz de gingar e incluir as experiências de nossos povos motrizes, que têm o corpo como seu patrimônio. O olhar sobre comportamentos performatizados pode mudar definitivamente os estudos sobre a história cultural das Américas, revelando outras memórias, lutas e tensões, em outros cenários e com outros protagonismos. São experiências incorporadas, como a Capoeira Angola, tratadas como resíduos no interior da nação, que negam a existência de uma perspectiva única de mundo, porque oferecem, na contemporaneidade, outras formas de organização social. A ideia, aqui, é propor uma reflexão sobre o quanto o conhecimento incorporado nega as narrativas que, ao apagar o corpo, esconderam a vítima e descaracterizaram o crime do projeto colonizador. Somente assim os espaços oficiais de produção e difusão do conhecimento deixarão de ser espaços disciplinadores de corpos e perpetuadores da exclusão socioeconômica e cognitiva, para serem espaços de luta contra todo o tipo de violência que ainda vitimiza a população afro-brasileira.

Palavras-chave: Corpo. Conhecimento. Capoeira Angola. Performance.

ABSTRACT

The present work approaches Capoeira Angola as an expression of the Black African experience in Brazil, representative of the wide legacy of knowledge that is inscribed in the American continent, which has the body as protagonist. Developed in the *Zimba* Capoeira Angola Group and at the Pituaçu community in Salvador/Bahia, the research is a movement, a path between theater and capoeira, in an attempt to answer the following question: How to escape from a colonized body, how to escape from this deterministic body, loaded with representations of gender, race, time and place? This question arose in the universe of theater where the body is the greatest physical symbol because it represents both in appearance and actions, and turned to the corporeality of Capoeira Angola, where the body is constructed from other logics. For this reason, the experience is the territory from which this research starts, giving voice to an incarnated subject, a strategic condition for the deconstruction of universal narratives. The research therefore proposes to contribute to the construction of a science that is capable of *gingar* and include the experiences of our descendant people who have the body as their patrimony. The look at performatized behaviors can definitively change the studies on the cultural history of the American continent, revealing other memories, struggles and tensions, in other scenery and with other protagonisms. These are embodied experiences such as Capoeira Angola, treated as waste within the nation, which deny the existence of a universal world perspective because they offer, in the contemporary era, other forms of social organization. The idea here is to propose a reflection on how much the incorporated knowledge denies the narratives that obliterate the body, hid the victim and mischaracterized the crime of the colonizing project. Only then, the official spaces of production and diffusion of knowledge will no longer be spaces for disciplining bodies and for perpetuating socioeconomic and cognitive exclusion to be spaces to fight against all violence that still victimizes the Afro-Brazilian population.

Keywords: Body. Knowledge. Capoeira Angola. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Roda do Grupo Zimba, no refeitório do Circo Escola Picolino- 2005	77
Figura 2 – Treino mestre Boca do Rio, no evento Internacional do Grupo Zimba: Escola Via Magia: ev. 2012	99
Figura 3 – Lagoa do Pituvaçu, beleza que gerou música e virou reduto do movimento hippie, na década de 1970	107
Figura 4 – Rio das Pedras, que foi canalizado na região do Imbuí, antiga área do parque	108
Figura 5 – Canalização do Rio das Pedras, no Bate Facho, comunidade do entorno do Parque, que sofre com enchentes frequentes	112
Figura 6 – Construção estratégica de defesa: falha tectônica vista de cima e de baixo	114
Figura 7 – Invasões continuam ameaçando o Parque Metropolitano do Pituvaçu	130
Figura 8 – Comunidade na luta pelo parque do Pituvaçu	131
Figura 9 – Campanha Viva o Parque contra a construção da avenida Atlântica sobre o parque, aprovada pelo PDDU - 2016	132
Figura 10 – Cartaz do projeto nas comunidades do Pituvaçu e Bate Facho	148
Figura 11 – Projeto Muleketu, com crianças da comunidade do Pituvaçu, no Parque. Dez.2016	150
Figura 12 – Crianças, na lagoa do Parque do Pituvaçu, na intervenção do dia 20 Nov. 2016....	156

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – CAPOEIRA ANGOLA E A (DES) CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS CORPORIFICADAS	39
1.1 DECORPORALIDADE AOS PÉS DO BERIMBAU	39
1.1.1 Da valorização do corpo dos bantos, incas e astecas ao anjo caído dos indo-europeus	41
1.2. NO JEITO DE CORPO BRASILEIRO, A DIMENSÃO CORPORIFICADA DO CONHECIMENTO	44
1.2.1 Afrografia e oralitura, as formas de inscrição de conhecimento da cultura brasileira	44
1.3 O ZIGNAU DA CULTURA PRETAFRICANA NO BRASIL	47
1.4. A NEGAÇÃO COMO PRINCIPAL FORMA DE RESISTÊNCIA BRASILEIRA ..53	
1.5. MANDINGA: QUANDO A BELEZA ESCONDE A VIOLÊNCIA	55
1.6. NA BANANEIRA, O ENCONTRO COM A INVERSÃO PERSPECTIVA DOS INDÍGENAS SULAMERICANOS	60
1.6.1 Outras relações de Vida e morte Com a cabeça no chão dos ancestrs	63
CAPÍTULO 2 – CAPOEIRA ANGOLA NO PI'TU WA'SU	67
2.1. A CHEGADA AO TERRITÓRIO DE ZIMBA	67
2.1.1 Mandinga no circo e o encantamento da capoeira	98
2.2. BOCA DO RIO: QUANDO A CAPOEIRA CORPORIFICA A HISTÓRIA	103
2.2.1 Segregação territorial e o apagamento da corporalidade africana	111
2.2.2 A luta por espaço da Capoeira Angola	115
2.2.3 Entre o Pituaçu e o Bate Facho, a Capoeira Angola como luta de resistência	119
2.3 O CENÁRIO DO COTIDIANO	127
2.3.1 A comunidade que tem no parque a sua natureza	127
2.3.2 Maria das Cabras, uma liderança do Pituaçu	133
2.3.3 Uma traumática ruptura na relação com a natureza	136
CAPÍTULO 3 – CIÊNCIA DO COTIDIANO NO COTIDIANO DA CAPOEIRA	139
3.1. A EPISTEMOLOGIA DA EXISTÊNCIA NO CENÁRIO DO PITUAÇU	139
3.1.1 De adolescente capoeira à mãe de capoeiristas: as meninas negras do Pituaçu	141
3.2 GRUPO ZIMBA E A PEDAGOGIA DO PARQUE	147

3.2.1 Capoeiralidade: o ensino no cotidiano	152
3.3 DESPERDÍCIO DE EXPERIÊNCIAS PRODUZIDAS NAS COMUNIDADES..	160
CAPÍTULO 4 – MARIA PILANTRA, MAIS PILANTRA QUE MARIA MICROPOLÍTICA DE UMA PALHAÇA CAPOEIRA	162
4.1 MARCAS DO CORPO, MARCAS DE PODER: SER E NÃO SER, EIS A QUESTÃO	162
4.1.1 Na Capoeira Angola, outras cenas e narrativas brasileiras	165
4.1.2 Seu Zé Pilintra – Malandragem que ganhou luta no sagrado	168
4.2 ERRÂNCIAS DE UMA PALHÇA NO TERRITÓRIO DA CAPOEIRA	171
4.2.1 Uma Pilantra entre as arruaceiras	173
4.2.2 De Nietzsche a Pastinha: o corpo é um sábio desconhecido	183
4.2.3 A palhaça que se perdeu na saudade	188
CONCLUSÃO: OU NÃO	191
REFERÊNCIAS	198
APÊNDICES	204

INTRODUÇÃO

Agô, assim eu inicio este trabalho, realizado junto ao Programa de Pós-Graduação de Difusão de Conhecimento, pedindo licença para interromper os mais velhos, seja para participar de um diálogo científico anterior, a partir do qual eu ouse inserir minha fala, seja para pedir passagem em caminhos já iniciados e nos quais pretendo enveredar, desvendando as razões e desrazões que me fizeram chegar até eles. Em seguida, o desejo é me abaixar, humilde, mas, desafiadoramente, aos pés do berimbau, para louvar e iniciar meu jogo no território no qual adentrei, há exatos 12 anos. Território de memória registrada na dimensão corporal, de lembranças encarnadas e histórias corporificadas. Foi na cocorinha¹ da capoeira que pude me reencontrar com *pai véio*, meu avô paterno, cujas lembranças remontam à primeira infância, quando, ao me carregar em seus ombros em direção à feira onde vendia canecos, direcionava meus olhos para o mundo das ruas e feiras. Era na cocorinha que ele aguardava os clientes para mostrar os canecos feitos de lata de óleo e machucadores de feijão, feitos com cabos de madeira, que levavam dois cortes na ponta, onde eram introduzidos dois pequenos pedaços de madeira em cruz. O dinheiro virava, para os netos, geleia de mocotó, que ele comprava ali mesmo na feira. E foi do alto de seus ombros, no lugar que parecia o mais alto daquela pequena cidade do interior do Paraná, que aquele baiano de Jacobina, região de onde viera toda a minha família materna e paterna, bem como minhas irmãs mais velhas, ensinou-me a ver o mundo. Visão povoada por andarilhos e ambulantes; por vendedoras e quituteiras; domésticas e biscates; por lavadeiras de roupa como minha mãe, dona Rosalva, que, nas horas vagas, também exercia a função, escondida de meu pai, de benzedeira.

Menina, que vende aí?

Sentada nos ombros de meu avô, via através de seus olhos as feiras e as ruas, para as quais voltaria meus olhos ao longo de minha vida. Foi sobre os seus ombros que ganhei perspectiva da memória, encruzilhada de tempos e espaços, inaugurando as cenas de um teatro que me perseguiu pela vida afora. Desde a pequena feira de minha cidade natal, cuja fama e o aroma de suas coxinhas de mandioca mantêm-se até hoje, às longas feiras da zona sul de São Paulo, onde morei na juventude; até a Feira de Água de Meninos, de Salvador, a Feira de São

¹ Cocorinha é a tradicional posição, mas praticamente perdida, de abaixar-se sobre o corpo e ficar de cócoras, funcionando como um banco natural. Forma como antepassados se sentavam e que originou, inclusive, o nome para o parto de cócoras, das nações indígenas. Na capoeira, a cocorinha é o movimento com que se inicia o jogo, do qual se parte para o inusitado da roda, aos pés do berimbau. É ainda movimento de saída de um golpe.

Joaquim, onde 40 anos depois passei a circular no alvorecer do dia, como professora da Escola profissionalizante do Governo do Estado, localizada nas imediações. Ali, acompanhava a chegada dos produtos e o início das aberturas das barracas, perdendo-me nas conversas dos comerciantes, dos pequenos bares de café, dos carrinheiros descarregando mercadorias, das mulheres trocando bom-dia enquanto limpavam balcões, varriam becos e vielas que formam labirintos, num som que se confunde diante de tantas vozes. Mercado a céu aberto de frutas, músicas e risadas, nas brigas e piadas, nas fofocas e discussões, nas intrigas e conversas que tramam a rede dos fazeres e saberes.

O ator Carlos Petrovich afirma que “a realidade de uma feira dorme e acorda com os feirantes. A oralidade, na feira, é o espaço constituinte das trocas econômicas e afetivas que podem chegar até o culto religioso da entidade guardiã de feira e da cultura do lugar” (PETROVICH, apud MACHADO, 2000, p. 100). Entidades carregadas nos ombros de meu avô, de onde via, através de seus olhos, as feiras para as quais sempre voltaria os meus. E, assim, a partir de seus ombros ou ao lado de sua cocorinha, posição na qual permanecia para vender seus canecos espalhados no pedaço que lhe cabia do chão da feira, desenvolvi uma perspectiva de um mundo que não conhecia, mas que transformaria meu corpo em espaço de memória, de ancestralidade.

Nos ombros de *pai véio*, no colo de *mãe véia*, nos dizeres de meu pai, no diário costume de comer com as mãos de minha mãe, a Bahia sempre emergiu para nós, como um passado, como uma saudade, um banzo, como a *África mãe* emergindo como ancestral comum, para os negros. Esse ancestral comum, que propicia o que Vanda Machado (2000) aponta como – “a criação de grupos que se organizaram em torno da vida material, criando sociedades (grupos de trabalhadores autônomos) em torno da vida espiritual, cultivando juntos, histórias míticas e vivências como herança dos antepassados, cuja base é sempre a família, a ancestralidade e a terra” (p. 94). Ancestralidade que determinou meu encontro com a capoeira como uma espécie de família mais ampliada. Nos caminhos e descaminhos, anos depois, já mulher e mãe, atriz e professora, daria volta ao meu mundo, voltando para a mítica Bahia de meus pais e avós, em busca da capoeira, identificada, na rua, como espaço de pertença ancestral.

Na Capoeira Angola, continuei a caminhar como nos ombros de meu avô, em direção ao passado, adentrando a história dos vadios das maltas, de jovens que viam, na capoeiragem, a possibilidade de resistência diante de um ambiente adverso (SOARES, 2004). Na roda da capoeira, retomei o olhar a partir da cocorinha de meu avô, perspectiva que rompe com a

linearidade da história de um Brasil que conheci nas escolas. No movimento da volta ao mundo² da Capoeira Angola, encontrei-me com as personagens das ruas, com as histórias não escritas nos livros, mas corporificadas, encarnadas e perpetuadas na oralidade, no corpo tornado memória e estratégia de resistência. Reencontrei andarilhos, vagamundos, vendedores, o povo oprimido, os pobres e miseráveis, os sem-teto e sem-terra; os desempregados, os “invisibilizados” e refugiados; analfabetos de letras e mestres em fazeres e saberes, como minha mãe benzedeira.

Na roda da Capoeira Angola, vi a história de minha bisa materna, descendente indígena, e de meu avô materno, negro analfabeto das letras, como minha mãe, tocador de prato e contador de história. Na pequena roda, revi os aforismos e ditados com os quais fui educada, revisitei a Bahia que não conhecera, mas que fora o cenário de minha primeira infância com os alimentos que os parentes traziam da Bahia, como o licuri, que virava paçoca, farinha, leite e óleo; os doces de banana e goiaba na palha; o feijão andu plantado no quintal, a farinha, além do processo artesanal na feitura da carne de sol e de fumeiro, sempre presente, seja no varal sob o sol, ou sobre o fogão à lenha da cozinha velha, onde ficava o recanto de meus pais com o guarda-comida e móveis antigos; o ferro à brasa, o cilindro de amassar pão e a máquina Singer de minha mãe. A cozinha era um pedaço da Bahia frente à casa ao lado, mobiliada com móveis novos e modernos, comprados por minhas irmãs para substituir os antigos móveis dos quais mãe e papai jamais abriram mão, como da velha cozinha de madeira, do fogão e do forno a lenha.

A capoeira, instantaneamente, despertou em mim aquela saudade de algo que não vivemos. Saudade que é definida por Luís Ferreira Santos (2014) como ancestralidade. Saudade de uma Bahia que conhecera nas histórias de Lampião e Maria Bonita de minha mãe, as quais povoaram minha infância e, depois, a de meu filho; no banzo, melancolia relacionada à falta da terra natal, tão presente nos olhos de meu pai que partiu para o Orum, aos 54 anos³. Ao pé do berimbau, sentada na cocorinha, a cada início de jogo vejo os valores e princípios registrados a partir da vivência de cada ditado repetido por meus pais, cuja transcendência marca o território da ancestralidade. Território de inclusão que Eduardo Oliveira (2012) entende como um espaço difuso, em que se aloja a diversidade e onde dá-se a troca de experiências.

² Movimento em que dois jogadores na roda da Capoeira Angola, com os braços abertos, tocam suas mãos e giram em sentido horário, dando um tempo ao jogo. Momento de pausa e reflexão ou de preparação para novos golpes e para seguir o jogo.

³ Lembranças que eram traduzidas nas cantigas da Capoeira: *Eu não sou daqui, marinheiro só [...] – Adeus Santo Amaro, vou ver Lampião já vou!*; [...] “*Bahia, minha Bahia, terra boa e adorada[...]*” e que levavam à sensação de estar em casa.

Desse território demarcado pela vivência com minha família consanguínea, adentrei na família ampliada da capoeira, na qual cada história, parábola e provérbio foi o fio condutor tecido pela ancestralidade que me levou aos meus antepassados e, ao mesmo tempo, conectou-me às gerações futuras. Guiada pelas narrativas míticas das cantigas e ladainhas, pelas variações dos provérbios, cheguei, hoje, à capoeira de ontem, em que velhos aforismos de meus avós eram relidos na perspectiva de tempo não linear da memória, mas no território de pertença ancestral da Capoeira Angola. Ali, o ditado mais recorrente, o fundamento dito e redito pelo mestre: *devagar também é longe*, traduzia a fala dos meus pais: *quem corre, cansa, quem caminha, alcança*. Ditado que surge como conselho para “7 meses”, meu apelido na Capoeira Angola, em função da recorrente pressa no jogo, característica de alguém que demorou demais para voltar a um lugar do qual nem sabia que saía.

Além dos provérbios, as cantigas reportam-me às falas e à filosofia, como um exercício do pensar de minha mãe, lavadeira, que não de maré, como as cantadas na capoeira, mas lavadeira que, no tanque, ajudou no sustento de seus sete filhos, com o canto de trabalho que reencontrei e acolheu-me no território da Capoeira Angola.

Assim como os provérbios e as cantigas, tantas outras máximas do conhecimento oral com os quais passei a conviver revelam a pedagogia do cotidiano, espaço-tempo em que a Capoeira foi forjada, conhecimento do cotidiano pautado pela oralidade, tal como o benzer, um segredo vespertino da minha mãe. Após percorrer o quintal, que, agora, comparo a uma mata sagrada, repleta de plantas cuidadosamente cultivadas pela minha mãe, todas elas com fins medicinais, e aprender algumas de suas rezas, passei a compreender a sua fala ainda hoje aos 88 anos: “logo, logo, fia, não posso ensinar tudo, senão, perco a força”. Hoje, lhe conto que suas rezas fazem parte de um saber, um patrimônio, porque tradição e tradição traduz a sua ação de repassar às próprias filhas o seu conhecimento, conforme atenta Machado (2000, p. 106): “As rezas são passadas geralmente de mães para filhas, às vezes para filhos, como parte de um importante patrimônio imaterial utilizado ainda hoje por uma boa parte da população rural e até urbana, resistindo à hostilidade de vários segmentos religiosos”.

Obaluwaiê, levanta-te, já cumpriste a tua missão em teus sofrimentos, agora vais aliviar os sofrimentos daqueles que reclamam por ti... Assim pediu que todos usassem uma folha perêgum para proteger-se contra os males e doenças (MESTRE DIDI, 1981 p. 60).

Assim, conduzida pelos caminhos do mistério, já um pouco mais preparada pelos anos no território da capoeira, saúdo a todas Motumbá Mi, Mukuiu, Mojubá, Kolofé, e peço licença para seguir nos caminhos desconhecidos para trilhar o trajeto da pesquisa, demarcado pelo

território da ancestralidade, portanto iniciado muito antes de mim e que me transforma no próprio objeto de pesquisa. Tenho o meu corpo como roupa, barro de existência e condição para a vida na terra. Lama que me territorializa, matéria em movimento dançado por Èmí, o sopro da vida. Agô aos que me antecederam e me conduziram no caminho de novos saberes.

A benção, meus pais, avós e ancestrais, que me cuidam desde o Orum, em uma outra compreensão de tempo, da vida e da morte. Encaro e aceito, hoje, o seguinte desafio: promover a inclusão de conhecimentos, restabelecendo pontes ruídas pela imposição de um pensamento único que determina o apagamento de saberes registrados em outras dimensões, como a dimensão corporal da experiência; contribuir no processo de reflexão sobre a tecnologia que escapa a um sistema de conhecimento objetivado, para um sistema vivenciado, encarnado. Desta forma, navegar no profundo mar de tantos conhecimentos quantos necessários, com braçadas suficientemente firmes para entender o que Fróes Burnham definiu como: “transdução de tecnologias, numa experiencição que envolva o uso do corpo, de forma sinestésica e dinâmica, envolvendo sentidos, sentimentos e afetos” (2012, p. 187).

O caminhar de minha pesquisa, determinado pelo encontro com a Capoeira Angola e, portanto, nada linear, nada retilíneo, nada progressivo, revelou-se um andar que me leva a duas figuras mitológicas: a Caipora, da mitologia tupi-guarani, que anda para frente com os pés virados para trás e Sankofa, pássaro mítico africano de duas cabeças, uma, voltada para o passado e, outra, voltada para o futuro, e que, simbolicamente, significa a necessidade de resgatar a memória para continuar fazendo história no presente.

*Tava andando pelo mundo
 À procura de amor
 Mas a vida foi cruel
 Só mostrou tristeza e dor
 Cada canto que passava,
 Tinha muito sofredor.
 Vi o meu irmão caído
 Cheio de fome, ô lambedor
 Roubando,
 matando outro
 Em nome do desamor
 Só não é do meu espanto
 Que este irmão seja "de cor".
 Cada vez que eu caía
 Da minha luta eu recordava
 Capoeira é arma forte
 Quando aqui não diz mais
 Apesar de tanta dor
 Este mundo tem valor*

*Salve Tateto Mukumbi
Kaiongo que me
chamou, Camará.
(mestra Janja)*

O encontro com a Capoeira Angola, no ano de 2015, foi marcado por um olhar determinado por duas perspectivas: a primeira delas, a de uma pesquisadora – porque curiosa e a segunda, a da paixão pelo teatro e pela possibilidade que o exercício do ator trazia de exercer as várias possibilidades de ser, como um verbo, no infinitivo. Perspectiva experimentada no teatro amador das ruas, praças e circos, em paralelo ao Ensino Médio; depois, no teatro universitário de Maringá; posteriormente, com o teatro profissional em São Paulo, onde me formei atriz, em 1995, no Instituto de Artes e Ciências de São Paulo. O Indac era uma espécie de extensão do Centro de Pesquisa Teatral – CPT, dirigido pelo diretor Antunes Filho, no Sesc Anchieta, que se tornou referência por ter desenvolvido uma estética brasileira de teatro. Para isso, seus atores beberam das mais variadas fontes, em um exercício antropofágico que se inspirou do teatro oriental às práticas brasileiras, dialogando com a antropologia teatral e a arte da performance, as quais têm no corpo sua centralidade, objeto de estudo desta pesquisa.

Foi sob a perspectiva da antropologia teatral, que se pergunta em quais direções os atores-bailarinos ocidentais podem se orientar para construir as bases materiais de sua arte, que formulei uma das questões que fundamentam esta pesquisa: em quais princípios a atriz/o ator brasileiro pode se basear para uma prática teatral capaz de promover um diálogo efetivo com suas culturas motrizes⁴?

No território da antropologia e pela lente do teatro, percorri, então, os caminhos da Etnocologia, um campo epistemológico ideal, do ponto de vista metodológico, por mapear um lastro teórico abrangente e promover uma relação entre diversos campos do conhecimento, tais como os da antropologia, das ciências cognitivas, da estética, da filosofia, dentre outros diálogos possíveis. Neste cenário, adentrei no campo dos Estudos da Performance, um campo epistemológico também interessado em pensar a cena nas diversas línguas e culturas, mas em uma perspectiva para além das manifestações espetaculares, para pensar a própria realidade como cena e, mais especificamente, como performance.

⁴ O conceito vem de Zeca Ligiéro, para quem a definição de matriz cultural, válida para muitas áreas e contextos, não dá conta da complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais. Propõe, então, em vez de ‘matriz’, “uma definição/conceito e utilizado no plural ‘motrizes’ para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras” (2011, pág. 1)

Movida pelo interesse em aprofundar a compreensão do corpo na cena, encontrei a Capoeira Angola, no ano de 2005, em uma praça de Curitiba. Foi quando parei de pensar o teatro como palco e o corpo nesse palco para entender o corpo como a própria cena, palco e grafia. Aquela roda era delimitada por uma corporalidade própria, que, embora trouxesse um corpo aparentemente cotidiano, estava longe de ser espontâneo. Seus movimentos elaboradamente codificados em um jogo de pergunta e resposta trazia a história de um Brasil escrito nas veias, ou seja, uma outra cena do Brasil, dessa vez, escrita na esfera da corporalidade, no território do corpo.

Um espaço, então, abriu-se no chão em uma sensação que me lembra Fanon (2008), quando afirma ter se reconhecido negro e colonizado ao ser apontado por uma criança nas ruas de Paris. Mas, ao contrário da experiência do psicólogo da Martinica, não me identifiquei como tal pela cor de minha epiderme através de uma voz alheia, experimentando o abismo de sua negritude, que até então não reconhecera; e sim uma experiência vivida na dimensão corporal da pele para dentro, sem qualquer interpelação, no silencioso reconhecimento de um abismo particular determinado pela minha branquitude⁵.

Uma cortina se abriu aos meus olhos, a música invadiu minha memória e tudo passou a rodar no ritmo da roda de Angola, até que retomei minha caminhada, na vertigem e ao som do berimbau andando, a partir de então, para trás, sem nunca mais voltar a um caminho progressivo, linearmente construído a partir do que entendia como conhecimento de mim, dos outros e, de mim, a partir dos outros. Enveredava pelos caminhos da alteridade e da diferença, da Ancestralidade e da desconstrução, das margens, encruzilhadas, da terra e não mais do céu, do passado e não mais do futuro e no reconhecimento da morte, como dimensão da vida e não como oposição a ela. Inaugurava, obrigatoriamente, uma outra dimensão de tempo e espaço, o que me levou a colocar sobre suspeição todo o conhecimento positivista, consagrado a partir dos pilares da igualdade, do progresso, do futuro e da fraternidade; da vida e da morte, norteadores do pensamento capitalista e do projeto colonizador. De repente, parecia mirar o mundo sentada nos ombros de meu avô e rever as relações familiares de diferença, inclusive, com a família materna, marcadamente indígena e negra.

Vi, na rua, no jeito de corpo da Capoeira Angola, a possibilidade de pensar em minha pesquisa de doutorado esses Brasis que, destituídos de todas as demais alegorias encenadas na sua representação de nação, ainda não me foram apresentados. Diferentes da nação do

⁵ E avançamos num corpo a corpo com a própria negrura ou com a própria brancura, em pleno drama narcisista, cada um enclausurado na sua particularidade, embora, de tempos em tempos, com alguns vislumbres, ameaçados, contudo, pelas origens (FANON, 2008).

canibalismo dos indígenas, da minha terra com palmeiras onde canta o sabiá e dos heróis e das raras heroínas das cartilhas dos colégios públicos por donde passei. Mesmo que a própria capoeira tantas vezes tenha sido convidada a representar essa nação alegórica igualitária, cuja igualdade está mais para apagamento das diferenças do que para a assunção de todas elas, sua ginga desloca o olhar olhado das coisas (BARTHES apud DAWSEY, 2005, p. 65). A capoeira conta a história do Brasil sem locais fixos, heróis e datas decoradas e, automaticamente, reconhecida pelo meu corpo, antes mesmo que tenha se dado conta ou tomado consciência, apropriando-se dela. O Brasil, que parecia presente em mim, mas remoto, estava estampado na corporeidade daquele jogo, uma memória incorporada, uma saudade ancestral, algo que somente o som do berimbau, inicialmente, parecia traduzir.

Nesta pesquisa, no entanto, não me refiro à capoeira em geral, mas à Capoeira Angola praticada a partir do desafio dos que se comprometeram a ser as meninas dos olhos de mestre Pastinha e, mais especificamente, à Capoeira Angola do Grupo Zimba, na qual cheguei no ano de 2005. Grupo fundado em 1998, em uma escola pública, nas proximidades do parque, local onde vive toda a família de Marcelo Conceição dos Santos, mestre Boca do Rio, que leva o nome da região porque assim era chamado quando entrou no Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, em que se formou contramestre. O grupo Zimba tem uma história na luta por espaço e, entre idas e vindas, sempre dividiu suas atividades entre o Parque do Pituauçu e a Escola Circo Picolino, ambos localizados na orla oceânica da praia de Pituauçu; além da comunidade do Bate Facho, comunidade também localizada no entorno do parque. Assim sendo, falo da Capoeira Angola aprendida a partir do trabalho e visão do grupo Zimba, vivenciada desde meu corpo, o que determina minha lugaridade (SANTOS, 1996), que me constitui como pessoa no mundo.

Falo, então, desde meu território-corpo, minha roupa de existência em Ayé (terra), corpo-pessoa e de minha experiência como sujeito-objeto de pesquisa, atriz e angoleira. É desde esse lugar que penso a performance da Capoeira Angola como uma experiência que privilegia a dimensão corporal do conhecimento e o próprio corpo, que surge como arma no ambiente adverso da escravidão, da exploração e da negação à liberdade.

Experiência determinada pela visão de mundo proposta a partir da corporeidade advinda do território angoleiro, a partir, mais precisamente, da Capoeira Angola determinada pelo que se chama, entre os/as angoleiras de linhagem pastiniana e, no meu caso, a partir da família que surge como “descendentes” do Grupo de Capoeira Angola Pelourinho- GCAP. Mestre Janja Araújo (2017) explica que a Capoeira Angola organiza através de linhagens e que dentro dessas linhagens “você tem aquelas famílias que são os grupos de capoeira e que podem

ser facilmente comparados, ou representadas como uma família terreiro, como uma comunidade de santo, ou seja você identifica dentro da sua linhagem quem é irmão, quem é primo, quem é tio, então, a capoeira angola tem essa estrutura⁶ .

Mestra Janja, assim como mestre Boca do Rio, foram formados pelo Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, o GCAP, sendo dentro dessa concepção de família de angola, filhos de Pedro Moraes Trindade. Conhecido mundialmente como mestre Moraes⁷, mestre responsável, juntamente com outros mestres baianos, como mestre João Pequeno, por um processo de revalorização da Capoeira Angola e dos antigos mestres que vinham perdendo espaço para a chamada Capoeira Regional. Criada por mestre Bimba, a Capoeira Regional acabou sendo cooptada pela indústria do turismo e lazer para representar o que Bhabha chama de nação “alegórica”. (BHABHA,1998:207). É que, mais voltada para o caráter de luta da capoeira, com uma coreografia mais acrobática e de combate mais direto, a Capoeira Regional ganhou o caráter de prática genuinamente nacional num momento em que o país pensava em construir o que chamava de identidade própria.

A diferença determinante na linhagem desenvolvida por Vicente Ferreira Pastinha é que ela se volta para a capoeira mais como movimento cultural, artístico e filosófico do que como luta e esporte. Para Decânio Filho (1996), Pastinha foi o primeiro capoeirista popular a analisar a capoeira como “filosofia” e a se preocupar com os aspectos éticos e educacionais de sua prática (DECÂNIO FILHO, 1996). Ou seja, seu nome é conhecido, sobretudo, pela sua capacidade de sistematização da capoeira, que contava com outros mestres de relevada importância como mestre Waldemar, cujo barracão reunia a nata da capoeiragem baiana, num movimento de reconhecido valor histórico, entre outros mestres que compõem a tradição da “capoeiragem”.

Pastinha cunhou o termo Capoeira Angola na década de 1930, na intenção de diferenciá-la da Capoeira Regional criada por Manuel dos Reis Machado, o mestre Bimba. A intenção de mestre Bimba, num momento em que a luta era associada à criminalidade e proibida pelo Código Penal Brasileiro, era retirá-la de seu caráter marginal, mas também de torná-la mais combativa. Segundo mestre João Pequeno, Bimba julgava a capoeira angola “muito fraca” e estava interessado em criar uma luta mais combativa⁸. Para isso, introduziu

⁶ Entrevista de mestra Janja, dada para as organizadoras do evento Saberes: Capoeira Angola e Resistência, realizado pela contramestra Tatiana Brandão, grupo mestre Marrom, no Rio de Janeiro, em 2017.

⁷ Pedro Moraes Trindade, o mestre Moraes, é mestre do grupode Capoeira Angola Pelourinho (Gcap) e apontado como responsável pela formação de vários líderes angoleiros que atuam hoje espalhados pelo Brasil e pelo mundo. Ver anexo I

⁸ MURICY, Antonio Carlos. “Mestre Pastinha, uma Vida pela Capoeira”, Salvador, 1999.

golpes de outras lutas à capoeira e a levou para academias, inaugurando uma nova era para o “esporte” que, distanciado do estigma de marginalidade, em breve, chegaria à classe média. Em contraposição à epistemologia da capoeira angola, que não seguia uma linha evolucionista na formação de seus líderes, a Capoeira Regional criou os “batizados” para formação de seus participantes, cuja graduação é determinada pelas cores dos cordéis, como nas lutas orientais.

Para o pesquisador Frede Abreu, a Capoeira Angola é a reação frente à posição cada vez mais crescente da Regional. Ela foi entregue ao mestre Pastinha por “Amorzinho”, um guarda civil e capoeirista que freqüentava o que chama da “nata da capoeira” na Bahia. Foi ele quem delegou ao mestre a missão de tomar conta da capoeira, como seu guardião: “A capoeira foi entregue a Pastinha porque ele tinha essa capacidade de organização⁹.”

“...quem não tem pai nem mestre,
também não tem tradição”¹⁰.

É por isso que mestra Janja Araújo (2004) toma mestre Pastinha como referencial ancestral dos angoleiros, sendo sua capoeira a ponte para uma África mítica ou inventada, mas que serve de base para a reconstrução da visão de mundo africana no Brasil. Ela atenta para o fato de que a ancestralidade, no caso dos angoleiros, extrapola definições étnicas e/ou biológicas porque se pauta na manutenção dos valores e padrões culturais propostos pela escola pastiniana. Tal escola se propõe à manutenção de uma tradição que traduza no espaço simbólico da roda a filosofia africana. Tradição que se mantém porque é capaz de se transformar para se ressignificar no presente.

Conforme lembra mestra Janja, quando a capoeira sai do código penal em 1932, período do governo de Getúlio de Vargas, surge a Capoeira Moderna, chamada Capoeira Regional que é um projeto de criar a primeira ginástica brasileira, o primeiro esporte nacional e obviamente, codificada:

...quando a capoeira moderna entra, ela permanece atrelada durante muito tempo à Federação Brasileira de Pugilismo, instituindo, por exemplo, sistema de graduação com cordas e etc, estratifica as pessoas, cria espaço de criança e espaço de adulto e dentro desse espaço de adulto, espaço dessa/daquela graduação... então, toda a estrutura do que era a capoeira, ou melhor, o ethos da própria capoeira que é aquela arte bandida em defesa da vida, da dignidade humana se perde nesse projeto moderno. Por isso que a Capoeira Angola- e aí eu não generalizo porque você já tem resistência dentro da Capoeira Angola hoje- ela se apresenta nessa dimensão contra cultural e contra hegemônico exatamente por ela tirar do seu interior esses elementos que são segregadores, divisionistas, competitivos, etc. Ou seja, a gente sempre tá perguntando pras pessoas

⁹ MURICY, Antonio Carlos. “Pastinha, uma vida pela capoeira” (*Opus cit*).

¹⁰ Ver em CD: “**Brincando na Roda**” -Gcap (op.cit.) Ladainha “de mestre Moraes.

dentro da Capoeira Angola: Você sabe por que você está aqui? Você sabe identificar o que a capoeira te deu? E você sabe identificar o que você tem dado à capoeira?¹¹

Mestra Janja fala a partir da perspectiva de uma mestra angoleira, formada dentro da epistemologia da Capoeira Angola na qual o conjunto de conhecimentos materiais, espirituais, políticos, intelectuais e simbólicos é transmitido por mestres reconhecidos pela comunidade a que pertencem. Comunidade entendida aqui como o conjunto de pessoas que partilham um fazer comum, respeitando suas regras e dividindo as obrigações que tal conhecimento lhes impõe, numa organização característica da cultura popular. Na Capoeira Angola a pertença a um determinado grupo e o respeito às regras dessa unidade atende à necessidade de reconhecimento para pertencer à grande “família” que é a linhagem pastiniana. É, exatamente, o reconhecimento de tal mestre como um sucessor dessa linhagem que vai garantir a determinado grupo seu lugar de pertencimento nesse grupo maior. Epistemologia pautada por outros valores que acabam por formar o *ethos* angoleiro, formado, inclusive, por outras noções de hierarquia, conforme relata mestra Janja (2017), sobre sua experiência no GCAP:

... você tem aquelas famílias que são os grupos de capoeira e que podem ser facilmente comparados, ou representadas como uma família terreiro, como uma comunidade de santo, ou seja você identifica dentro da sua linhagem quem é irmão, quem é primo, quem é tio, então, a capoeira angola tem essa estrutura. Então a gente sabia se tratar de uma tradição vinculada entre outras coisas ao contato com os mais velhos e, portanto, ao tempo de iniciação dentro daquele lugar, ou seja, a gente sempre lidou com aquele referencial do tempo, ou seja, o mais velho é sempre o mais velho, o mais novo é sempre o mais novo e foi preciso com mais ou menos com cinco ou seis anos, como eu percebi que era tratada como uma mais velha, ou seja como uma capoeirista que deveria inclusive orientar os mais novos e os meus mais velhos já esperavam de mim o cumprimento dessas funções, dessas tarefas, o exercício desse lugar de mais velho que essa coisa vai ser despertada (p.64).

Essa relação, pautada a partir da Ancestralidade dentro da epistemologia da oralidade e da transmissão de conhecimento através do “menina quem foi tem mestre” é que determina o grau de parentesco entre mestra Janja e mestre Boca do Rio, ambos oriundos do GCAP. O Grupo de Capoeira Angola Pelourinho foi formado exatamente para ocupar um espaço, desde o território da Capoeira, que viria a ser determinante no processo de construção da identidade negra, na década de 1980. Segundo mestre Boca do Rio, os angoleiros antigos não tinham o

¹¹ Entrevista de mestra Janja, dada para as organizadoras do evento Saberes: Capoeira Angola e Resistência, realizado pela contramestra Tatiana Brandão, grupo mestre Marrom, no Rio de Janeiro, em 2017 (*Opus cit.*).

padrão de escolaridade que os mestres de Regional apresentavam e quando mestre Moraes chegou em Salvador, de volta do Rio de Janeiro, já veio com a intenção de fortalecer a Capoeira Angola, frente ao crescimento da Capoeira Regional, a qual já ganhara mundo na década de 1970. Ao lado de mestres como João Pequeno, deu início a um movimento de valorização dos mestres antigos, angoleiros que estavam esquecidos, o resultado é que acabou formando uma geração de angoleiros que está espalhada pelo Brasil e pelo mundo dando continuidade à “árvore genealógica” que compõe a linhagem pastiniana. Um processo marcado pelo cenário dos anos 80, quando a capoeira passa a se posicionar ética e politicamente, atrelando-se ao movimento de resgate à negritude, numa narrativa identitária de africanidade que marcou o período.

Nesse período o perfil dos/das capoeiras já era outro, num desdobramento de um movimento iniciado primeiramente pela academia de Manoel dos Reis achado, o mestre Bimba o qual levou para a Capoeira outro público e praticantes. Movimento seguido também por mestre Pastinha, salvaguardando as definitivas diferenças, já que a linhagem pastiniana desenvolvia um caráter mais cultural e filosófico que se contrapunha à visão mais atlética e evolucionista para a qual a Capoeira Regional caminhava desde os anos de 1960.

Celso Brito (2010), capoeira e pesquisador do Grupo de Capoeira Angola Zimba lembra a história do grupo Senzala para ilustrar a trajetória do referencial ancestral mais direto da linhagem do grupo baiano criado por mestre Boca do Rio, o Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, de mestre Moraes. Quando chegou ao Rio de Janeiro, na década de 80, mestre Moraes já teria encontrado um cenário marcado pela Capoeira Regional, através do Grupo Sens Criado no Rio de Janeiro ainda no início da década de 1960, o grupo Senzala reunia mestres que chegaram a treinar com mestre Bimba, em Salvador:

Mestre Moraes, natural da Bahia, fundou o GCAP no Rio de Janeiro, no ano de 1980, depois de quase uma década de sua chegada na cidade do Rio de Janeiro. Vindo da Bahia, mestre Moraes começa a dar aulas em um contexto onde já havia grupos de Capoeira. Um deles, formado por mestres que haviam tomado aulas com mestre Bimba durante viagens de férias em Salvador e, a partir dessas experiências, desenvolveram, em 1963, o grupo de Capoeira Senzala. Os mestres fundadores do grupo Senzala eram universitários e usaram conhecimentos da educação física, fisioterapia, biomecânica e pedagogia para desenvolver um método didático dinâmico com aquecimentos específicos utilizando uma sequência de treinamento da Capoeira Regional desenvolvida por mestre Bimba, além de terem criado um sistema de graduação em cordas coloridas para marcar o estágio de desenvolvimento dos praticantes (pág. 45)

Brito (2010) acredita que foi numa espécie de concorrência entre mestre Moraes e esse grupo de mestres do grupo Senzala que se desenvolveu o cenário mundial da Capoeira Angola atual. Desde o

ano de 1964, o Estado brasileiro tentava introduzir a prática da Capoeira como ginástica, inclusive na preparação dos soldados da polícia militar. Processo que teria se iniciado na Bahia, como mostra Santos (2005), e se espalhado para outros estados. O fato é que enquanto essa capoeira crescia, a Capoeira Angola caía no esquecimento, em resposta a um período marcado pela objetividade típica do modelo representado pela Capoeira Regional. Muitos dos mestres mais tradicionais, tais como Mestre João pequeno e mestre Moraes, fizeram capoeira Regional, chegando mesmo a usar cordas, numa tentativa de sobrevivência e estratégia de negociação com a realidade, conforme prefere pensar mestre Boca do Rio. Ele conta que mestre Moraes consegue se despontar nesse contexto exatamente porque se preocupou em resgatar os mestres angoleiros que estavam esquecidos ou tinha migrado sua prática para a Regional, como é o caso do mestre João Grande, por exemplo.

Quando retornou à Bahia, no início da década de 1980, mestre Moraes se uniu aos mestres mais antigos que estavam completamente distantes do mercado e da prática da vadiagem. Isso porque os mestres da Capoeira Regional, grande parte, eram homens mais esclarecidos, enquanto os angoleiros tinham um conhecimento mais voltado para a prática mesmo, não eram estudados e tal. Esse Moraes, como Cobrinha que são mais estudados, começou a chamar esses mestres para falar sobre a capoeira, tanto que no GCAP eram comuns os seminários e debates para falar sobre história do negro. Era um movimento cultural e a gente aprendeu a ver Capoeira Angola como corpo e mente porque a gente tinha obrigação de saber sobre a nossa história, valorizar a cultura negra e a Capoeira Angola de mestre Pastinha era isso, filosofia, história, arte (BOCA DO RIO, 2006)

¹².

Numa dimensão da cultura africana demarcada pela ancestralidade presente na epistemologia angoleira do: “Menina que foi teu mestre”, o Grupo Zimba desenvolveu uma história marcada pela linhagem pastiniana trazida pelo GCAP, sistematização que passa pela estética dos jogos e pela ética diante da capoeiragem. Assim é que, embora o zimbeiro pense a Capoeira Angola num diálogo com a sistematização que mestre Moraes desenvolveu desde os anos 80, já traz uma marca do “filho” mestre Boca do Rio e sua história demarcada por sua lugaridade, ou seja, lugar desde onde vê o mundo e pratica a capoeira. A Capoeira Angola do Grupo Zimba forjou em minha história como angoleira, como “filha” de mestre Boca do Rio e “neta” de mestre Moraes, um olhar sobre a Capoeira como um conhecimento “de corpo e mente”, como afirma reiteradamente mestre Boca do Rio. Isso quer dizer que fazer capoeira é uma transformação integral da pessoa porque a Capoeira Angola forma e prepara a pessoa para pensar a vida e o mundo através dela. Conhecimento que se dá e transmite na dimensão da corporalidade.

¹² Fala de mestre Boca do Rio em aula/treino do Grupo Zimba (2006).

E foi nesse olhar determinado pela Capoeira Angola que transforma o corpo em território de memória e de luta, que atentei para o quanto o corpo, ao longo dos tempos, tem sido alvo privilegiado de demarcação, hierarquização, classificação e, conseqüentemente, dominação. Não se pode negar que é a partir de características físicas vistas como diferenças, às quais se atribui significados culturais, que os sujeitos são definidos, afinal, o corpo é capaz de definir, através de sua simples aparência, ideias de raça, gênero, classe, etnia e nacionalidade.

Em um jogo de oposições, característico do universo de angoleiras/os, dei-me conta de que esse corpo-capoeira, forjado no cenário escravagista da opressão e da violência se tornou subversivo, porque era o próprio veículo de memória e defesa da visão de mundo de um povo cujo direito à palavra e à liberdade havia sido retirado. Perseguido e criminalizado, porque treinado para escapar, gingar diante das amarras deterministas da cultura imposta pelo colonizador, explicitava uma outra relação com a corporalidade, a qual se configura no legado dos povos africanos e indígenas, os quais têm, na corporalidade, o centro de sua produção e difusão de conhecimento, registro de memória e arma de luta. Foi a capoeira que me fez perceber o corpo como arma contraestratégica no processo de descolonização, obrigando-me a mergulhar em outras perspectivas para pensar a noção de corpo.

Como angoleira, comecei a revisitar meu corpo, a partir da centralidade que ele tem na esfera de uma prática, cuja epistemologia parte da vivência e da dimensão corporificada do conhecimento, desde o território da experiência. Uma questão epistemológica que se colocou ao longo da prática da Capoeira Angola junto ao Grupo Zimba e a vivência no Pituaçu e que me levou a entender o protagonismo do corpo, principalmente junto às camadas menos atingidas pelo pensamento eurocêntrico, ou seja, menos atingidas pelos reflexos da modernidade, porque alijadas do sistema capitalista, moldador de corpos para o trabalho.

Partir, então, desde o território da Capoeira Angola, que tem a Ginga como um de seus principais fundamentos, conforme atenta Janja Araújo (2004), e, por conseqüência, a negação a posições fixas, exigiu o constante movimento de entrada e saída nos vários campos teóricos, não como ações antagônicas, mas como extensão de um mesmo movimento, porque, no território de angoleiras/os, sair pode ser a ação mesma de entrar no jogo. E foi na ginga, no *tira daqui bota ali*¹³, que adentrei o universo de angoleira, em um movimento contínuo entre a pós-

¹³ Referência a um tradicional corrido de capoeira: “tira daqui bota ali Dalila, tira de lá bota cá...” que pode significar muitas coisas a depender do contexto da roda, do jogo ou das angoleiras. Pode ser um aviso para pensar no jogo, ou para propor um jogo mais acirrado, mas representa, sobretudo, a capacidade de articular pensamentos de dentro e de fora da roda; ou de uma situação para outra tão comum à filosofia angoleira acostumado à analogia entre a roda de angola e a roda da vida.

graduação em Artes Cênicas e o Grupo Zimba, para pensar, inicialmente, o jeito de corpo da capoeira para a cena, ou seja, para o exercício do ator.

Inicialmente, minha pesquisa partia do mesmo pressuposto, hipótese, do trabalho da atriz e pesquisadora Evani Tavares Lima, cuja dissertação, intitulada *Capoeira Angola como Treinamento para o Ator* (2002), dialoga com a Antropologia Teatral para pensar a Capoeira Angola como fonte para o desenvolvimento de um trabalho técnico para o ator, no nível de sua preparação, ou seja, sua pré-expressividade.

Em seu trabalho, Tavares (2002) identifica, na capoeira, elementos técnicos e simbólicos importantes para o treinamento do ator, sobretudo por propor um treinamento a partir da corporalidade negra e da história africana no Brasil. Para isso, retirou um conjunto de elementos da capoeira para o treinamento do ator, como a exploração de equilíbrio, oposição e possibilidades de dilatação do corpo, os quais representam alguns dos fundamentos que a Antropologia Teatral aponta como comuns à prática do ator no mundo. Tavares (2002) trabalha ainda com a mitologia pessoal para desenvolver um trabalho que incluía a tradição como elemento de inspiração e criação artísticas.

Tal olhar, no entanto, foi sendo abandonado ao longo do meu trabalho, à medida que me tornava angoleira e abandonava a lente do Teatro e ganhava o olhar invertido da Capoeira cuja perspectiva da cabeça para baixo voltou a lente para a realidade, como cena. Tal mudança problematizava meu projeto inicial de pesquisa, mas revelava que tinha uma intuição/inquietação, muito mais do que uma hipótese, forjada no campo: ia descobrindo que a capoeira é uma filosofia, entendida, aqui, como uma forma de ver e ser no mundo.

A capoeira Angola passava a ser um amplo campo de conhecimento, marcado pela complexidade e multirreferencialidade do corpo. Interessava, então, a mim, a “capoeiralidade” como um jeito de ser e estar no mundo, determinado pelo contexto histórico em que ela surgiu e a outra cena do Brasil que ela traz. A inclusão dessa perspectiva é que incluiria outras personagens em uma história não contada e que pode redefinir todas as esferas de poder, da política à científica, porque é a partir da exclusão que elas se legitimaram. A descolonização de um país forjado no pensamento escravagista passa por entender essa capoeiralidade.

Enquanto Evani Tavares (2002) focava o olhar para o corpo organizado para a cena, a espetacularidade, como propunha a Etnocologia, no trabalho de formação de artistas comprometidos na inclusão da mitologia afro-brasileira e em uma outra corporalidade, eu tentava entender como pensar a própria realidade como cena, lendo nas entrelinhas do corpo, um outro roteiro, de uma cena subjacente, mas forte o suficiente para questionar a realidade tida como “real”. Foi assim que cheguei aos Estudos da Performance, um campo de pesquisa

que funcionava como uma rede interdisciplinar para articular uma vasta produção intelectual em torno da dominação cultural. O campo destacava ainda o potencial político da performance em combater ideias fixas de identidade do outro, seja ele racial, sexual, étnico ou de classe (BROWNING, 2000). E com uma particularidade: tomava as práticas corporais como cerne da pesquisa.

Mas o que é mesmo essa palavra *performance*, vinda de outra língua que nunca pareceu caber em minha boca? Como toda angoleira, iniciei um jogo miúdo para desvendar o que significa essa palavra e devorá-la antropofagicamente, para torná-la menos estrangeira a mim, garantindo-lhe sentido, mais do que significado. Performance deriva do francês antigo, *parfournir* – completar ou realizar inteiramente –, e que, etimologicamente, refere-se ao momento da expressão de uma experiência, configurando-se como parte mesma dela. Ou seja, performance significa expressão de uma experiência. Aquilo que é vivenciado, experimentado e que, ao ser experimentado, expressa essa experiência (DAWSEI, 2005, p. 01).

Afeita a rasteiras e movimentos de dentro e de fora que a Capoeira Angola propõe, percebi que se tratava de um campo surgido nos Estados Unidos e, portanto, um olhar desde o centro da produção do que se configura e legitima como conhecimento. Desconforto que levou Diana Taylor (2013), por exemplo, mexicana responsável pelo departamento de Estudos da Performance na Universidade de Nova York, a pensar como os estudos da performance poderiam ajudar a desestabilizar as maneiras como o campo de estudos latino-americanos têm se constituído e, ao mesmo tempo, como a inserção da dimensão corporificada do conhecimento era importante para incluir toda a história cultural da Mesoamérica.

Se, contudo, fomos reorientar como se tem estudado tradicionalmente a memória e a identidade cultural nas Américas com ênfase disciplinar em documentos literários e históricos, para olhar através das lentes de comportamentos performatizados, incorporados, o que saberíamos então que agora não sabemos? De quem seriam as histórias, memórias e lutas que se tornariam visíveis? Que tensões poderiam ser mostradas pelos comportamentos em performance que não seriam reconhecidas nos textos e documentos? (TAYLOR, 2013, p. 20).

Vendo a performance como uma episteme capaz de transmitir memórias e fazer reivindicações políticas, além de manifestar o senso de identidade de um grupo, Taylor (2013) trazia questões emergenciais para o enfoque latino-americanista, destacando o quanto tais estudos permitiam “também conectar as histórias de conquista, colonização, escravidão, direitos indígenas, imperialismo, migração e globalização (para citar apenas algumas questões) através das Américas” (p. 18).

Acredito ser imperativo continuar reexaminando as relações entre a performance incorporada e a produção de conhecimento. Poderíamos examinar práticas passadas, consideradas por alguns como desaparecidas. Poderíamos examinar práticas contemporâneas de populações geralmente rejeitadas como “retrogradadas”

(comunidades indígenas e marginalizadas). Ou poderíamos explorar a relação da prática incorporada com o conhecimento ao estudar como os jovens de hoje aprendem por meio de tecnologias digitais. Caso se diga que os povos sem escrita desapareceram sem deixar rastros, como podemos pensar sobre o corpo tornado invisível on-line? É difícil pensar sobre a prática incorporada no interior dos sistemas epistêmicos desenvolvidos no pensamento ocidental, em que a escrita se tornou avalista da própria existência (Idem, 2013).

Percebi que minha intuição levava-me a responder às inquietações inscritas em meu próprio corpo, como pessoa/artista latino-americana, marcada pelo dilema do apagamento que a cultura afro-indígena sofreu ao longo dos séculos e que permanece nos desafiando. Pensar a performance, ou seja, a dimensão corporificada de nossa história, até então alheia à história registrada na escrita, era parte de uma busca, uma curiosidade inscrita na alma, que teria de delinear, ao longo de um caminho, um trajeto e processo que denomino como pesquisa.

Conforme atenta Ligiéro (2011), batucar/tocar/dançar foi a forma encontrada pelo povo africano de trazer sua cultura para o Brasil, em uma reconstituição de sua história para além-mar. Era sua dança, seu canto, seus toques os responsáveis por manter a liberdade e história roubadas. E isso me levou a pensar o corpo como cena e não mais o corpo para a cena. Porque, conforme atenta Ligiéro (2011), “sua dança possui o corpo, que possui o Deus, que é música e se expressa em ritmo, percussão e canto, na festa de fé e esperança na beleza da nossa humanidade reencontrada, expressão máxima da individualidade de quem celebra como parte de um coletivo harmônico” (p. 145).

Passei a pensar, então, no universo da Capoeira Angola, o corpo como local privilegiado de inscrição e, ao mesmo tempo, construção de conhecimento, um palco de representações anunciadas e rupturas negligenciadas em um cenário colonizador. Isso me obrigou a pensar a corporalidade brasileira e a performance de manifestações como a própria Capoeira, inserida em uma outra dimensão de corporeidade, determinada por nossos povos matrizes. Daí nasceu o que seria o objeto dessa pesquisa: a dimensão corporificada de conhecimento e a Capoeira Angola, tendo o grupo Zimba como meu *locus* de pesquisa.

A Capoeira Angola apresentou-se como expressão da experiência pretafricana no Brasil, nascida dos deslocamentos determinados a partir da violência e da exploração. Estratégia de resistência que marca a performance da América afrolatina na luta para a manutenção da memória de seus povos, tendo o corpo como centro de sua produção e transmissão de conhecimento. Por consequência, a pesquisa, literalmente, toma corpo a partir do pressuposto de que aprendemos e transmitimos o conhecimento por meio da ação incorporada e, como atenta Taylor (2013), da agência cultural e das escolhas que fazemos.

A prática de 12 anos na capoeira me tornou gente em um campo de conhecimento com epistemologia própria, pautada em uma concepção de mundo que inclui outros corpos, porque modifica a própria concepção de corpo. Não me interessava mais pensar seu acervo técnico, objeto de minha pesquisa de mestrado, mas pensar que tipo de abordagem o olhar de capoeira impunha sobre a realidade, sobre conhecimento e sobre a corporalidade, uma vez que eu mesma fora formatada a partir de uma única abordagem de conhecimento, descorporificado, e que me parecia único e inquestionável.

Minha visão, no exercício diário da capoeira angola, saía do palco para a roda e, como toda angoleira, da pequena roda para a grande roda, porque no universo angoleiro é comum a analogia entre a roda e a vida. Para além de pensar que corpo era aquele sob o olhar de uma atriz, passei a pensar que sujeito, que pessoa aquele jeito de corpo representava, que história era escrita naquela grafia que se contrapunha à grafia aparentemente única em que se registrara a História oficial. Não se tratava mais de pensar o corpo para a cena, mas do próprio corpo como cena, já que, ao ser nominado, constitui pessoas. Ao mesmo tempo, no entanto, que encenam histórias, esses corpos são capazes de promover rupturas para fugir às amarras da própria cultura, sendo excluídos pela sua cor, através dos estereótipos de raça, ou se tornando os corpos abjetos por escaparem aos padrões de gênero e sexualidade¹⁴.

Percebi que seria necessário encontrar um campo crítico-teórico que permitisse escapar às armadilhas da própria linguagem. Como, por exemplo, falar sobre o corpo, foco de minha pesquisa, sem torná-lo objeto, porque, ao nominá-lo, já estamos lhe substantivando, tornando-o instrumento distante de nós mesmas e, portanto, caindo nas clássicas abordagens dualistas e dicotômicas que são fruto do pensamento binário, classificatório e hierarquizante que divide, por exemplo, corpo e espírito; natureza e cultura; que determina e nomina homem e mulher; que classifica e hierarquiza negro e branco? Correspondências que permanecem como base epistemológica, em uma abordagem reducionista, que determina ao corpo o lugar de substrato onde tudo se inscreve, dos símbolos aos valores culturais, receptáculo de representações sociais e da produção simbólica. Espaço de inscrição de representações, produzidas na e pela cultura. Dualidades que minha inserção e permanência no território de Angola problematizou, sobretudo porque vinha da escola do teatro, onde o corpo é o espaço mais carregado de representações.

¹⁴ Judith Butler denomina como abjetos corpos que escapam às normas culturais que regulam as noções de sexo e que determinam o gênero de uma pessoa a partir da materialidade de seu corpo. “É um menino”, “é uma menina”, a partir de tais regulações forjadas já no berço, a criança é convocada a performar gênero e sexualidade como corpos que são chamados a existir a partir da inteligibilidade cultural. Tais corpos, abjetos, são os que importam porque colocam em questão a própria norma heteronormativa (BUTLER, 1999, p. 156).

Por isso é que essa pesquisa, de cunho interdisciplinar, retrata um trajeto, elemento comum nos trabalhos que se inserem no campo das Artes Cênicas, no qual sujeito/trajeto/objeto fundem-se em uma perspectiva epistemológica que permite a conformação do objeto a partir do olhar do sujeito, característica própria dos Estudos da Performance. Pretende a pesquisa, então, pensar esses corpos em sua capacidade de significar, construir e desconstruir narrativas.

Como contribuir para a descolonização a partir de uma abordagem epistêmica focada nos comportamentos incorporados, como a Capoeira Angola, que representam o amplo legado de conhecimento deixado pelos nossos povos matrizes e, no caso mais específico dessa pesquisa, o povo africano no Brasil?

Nesse contexto, surge o objetivo geral desse trabalho, que é investigar como a corporalidade da Capoeira Angola pode contribuir para o (re) conhecimento da dimensão corporificada do conhecimento e para a descolonização que teve no corpo alvo privilegiado.

A Capoeira Angola funciona, então, como uma episteme e, para além de um objeto de análise, torna-se um modo de conhecer o que me coloca muito mais como um ator social na pesquisa, com investimento pessoal e teórico na argumentação. Uma angoleira que fala desde dentro do território de “angola”. E é dentro desse desafio de pensar o corpo em performance da Capoeira Angola como um modo de ser e produzir conhecimento que surgem alguns objetivos específicos inerentes à pesquisa:

- Contribuir para a inclusão de outras epistemes, ancoradas no e pelo corpo, possibilitando uma relação equânime com a produção intelectual.

- Propor, ao longo da pesquisa, uma intervenção cultural no território do Pítuaçu, comunidade eminentemente negra e de tradição afro-brasileira marcada pela exclusão sociocultural, onde o Grupo Zimba nasceu e atua até hoje.

- Realizar uma performance, a partir da corporeidade da Capoeira Angola, para pensar outras possibilidades de abordagens corporais e questionar a própria realidade como cena que exclui e legitima a partir da performatividade de categorias, como classe, gênero e raça.

Narrativas corporais são discursos contraestratégicos na reinscrição de culturas apagadas pela narrativa escrita, principalmente no caso de manifestações de tradição oral. A Capoeira Angola, sendo uma manifestação brasileira, porque surge no Brasil a partir da chegada dos negros africanos, mantém, em sua performance, uma narrativa específica, promovendo, na sua capacidade de se reinventar e negociar com o cotidiano, um corte na perspectiva eurocêntrica da história. E isso porque registra no corpo um sistema de códigos de longa data, fundamentos responsáveis pela transmissão de toda uma visão de mundo que é

representante do amplo legado de conhecimento latino-americano, forjado a partir do fenômeno da diáspora escravagista.

A questão, para mim, passa, então, pelas dimensões históricas e culturais da corporalidade, em uma inclusão política do conhecimento encarnado que a Capoeira Angola mais do que revela, desvenda e denuncia. Desafio advindo do campo, ou seja, da imersão em um universo que privilegia o corpo, como o universo angoleiro, tornando-o agente de memória e preservação da identidade cultural, além de principal arma frente ao projeto colonizador que constrói corpos a partir de sua nomenclatura, classificação e hierarquização.

Por isso, a dimensão corporificada do conhecimento é o território de onde parte esta pesquisa de participação-observante, o que determinou a narrativa que dá voz a um sujeito encarnado, condição estratégica para a desconstrução de narrativas colonizadas, forjadas a partir do projeto colonizador, que, ao apagar o corpo, escondeu a vítima e descaracterizou o crime.

Metodologia da ginga: Nem aqui, nem ali, um passo para trás

A pesquisa, portanto, parte da dimensão corporificada da experiência e, inevitavelmente, de um sujeito de pesquisa estratégica e politicamente encarnado. Metodologia engendradora na ideia de que o processo de descolonização passa pela emergência de redefinir o papel do corpo na construção e difusão do conhecimento e que sua centralidade na cultura afro-brasileira contribui para a revisão de um corpo objetivado, substantivado e apagado pela ciência universalista determinada pelo homem, branco, hétero e, ainda, uma ciência etérea por ser desencarnada.

Sonia Weidner Maluf (2002) cita a experiência transgênero, as novas religiosidades, grupos de jovens que compartilham de uma mesma estética corporal e práticas como a Capoeira, forjadas em movimentos diaspóricos de resistência cultural e que têm a centralidade na experiência corporal como fenômenos que levam a repensar se a clássica abordagem de um corpo passivo como mero objeto de inscrição cultural ainda é viável:

[...] a experiência ritual e religiosa brasileira; a transformabilidade corporal no fenômeno transgênero; a violência urbana e a banalização da morte; o culto ao corpo, “o *body building*”, e a idealização de um certo estilo corporal nas grandes cidades brasileiras; a utilização do corpo como arma de guerra no caso do martírio islâmico e dos atentados; as câmeras de segurança em *shopping centers*, *hall de condomínios*, empresas, escolas, na rua, filmando corpos que circulam; as novas tecnologias reprodutivas e o estatuto dos embriões construídos fora do corpo da mulher. É do mesmo corpo que se trata em cada um desses exemplos ou em muitos outros que poderíamos enumerar? Em todos eles, o corpo é simplesmente o objeto de uma ação cultural ou há algo mais a dizer sobre ele? (MALUF, 2002, pp.87/88).

A negação a esse tipo de ciência tem, inclusive, determinado o foco sobre uma série de fenômenos contemporâneos cuja investigação colocou o corpo no centro da produção acadêmica mais recente. Alguns fenômenos têm ganhado maior visibilidade, determinando o questionamento de alguns paradigmas teóricos no que se referem à construção do sujeito e da subjetividade.

O desafio de pensar a capoeiralidade, esse corpo que ginga, exigiu uma metodologia forjada nele próprio, ou seja, a metodologia da ginga para tornar esse trabalho mandinga que ludibria o lugar legitimado do conhecimento, colocando foco em outras experiências, determinadas por outros protagonismos. Nesse caso, o cenário é o Grupo Zimba de Capoeira Angola, grupo fundado em 1998, por mestre Boca do Rio (Marcelo Conceição dos Santos), cujo nome já revela o quanto sua história mistura-se à história da região onde fundou o grupo, há vinte anos, localizada na zona leste de Salvador, onde o grupo nasceu e permanece até hoje, mais precisamente, na comunidade do Pituauçu.

Na metodologia da ginga, esse jogo-investigação traz uma abordagem qualitativa e associa a pesquisa teórica à pesquisa de campo desenvolvida no cotidiano do Grupo de Zimba, no qual treino há 12 anos. Trata-se de uma pesquisa de participação-observante que se registra em uma narrativa-relato, construída pelo fio da memória, além de dados retirados de um caderno de campo. Mas é muito mais uma escrevivência¹⁵, porque surge a partir de uma experiência, propondo uma angoleira-pesquisadora que fala desde dentro da roda, ao pé do berimbau, mas, também, de fora, onde a luta se instaura. Jogo proposto desde o doutorado em Difusão do Conhecimento, em um diálogo interdisciplinar para pensar a performance da Capoeira enquanto um campo de conhecimento formador de identidades. Nessa perspectiva, assumi o papel do analista cognitivo sob a lente de Fróes (2012), que o aponta como um mediador na luta pela inclusão das várias formas de experiências de grande parte da população que permanece alijada dos espaços oficiais de produção e difusão, bem como do que se entende ou que ainda pode vir a ser entendido como conhecimento:

[...] É trabalhar com a – renúncia à prioridade epistemológica das categorias de simplicidade, ordem e regularidade, a favor de categorias como as de complexidade, desordem e caoticidade, sem abandonar as primeiras, mas incorporando-as – a uma moldura epistemológica mais larga... É trabalhar, também, com um ser humano que se transforma continuamente, em vínculo estreito com as mudanças de seu ambiente – cultural sócio econômico-científico-tecnológico – cada vez mais complexo e para cujas relações sistêmicas necessita equilibrar antagonismos e complementariedades [...] É trabalhar, ainda, com as diferentes configurações de comunidades nas suas relações com o conhecimento / saber, quiçá de uma maneira parceira, colaborativa,

¹⁵ “Nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ninar os da casa grande e sim para incomodá-los em seus sonhos injustos” (Conceição Evaristo).

compartilhando sentimentos, afetos, sensações... No ombro a ombro, sem que alguns sejam mais – equânimes do que outros um desafio... (FRÓES, 2012, p. 191)¹⁶.

Foi nessa atuação que, ao longo da pesquisa, além de angoleira, tornei-me produtora e mediadora cultural, através da escrita e produção de projetos de intervenção cultural. Foram sete projetos culturais escritos na tentativa de garantir à população da capoeira o acesso às políticas públicas, em uma preocupação e demanda surgidas no campo, local onde as emergências apresentam-se. Até então, nunca tinha escrito qualquer projeto cultural, aprendizado feito no cotidiano coletivo, na troca de experiências e responsabilidade, na diluição de papéis e protagonismos que a prática coletiva da capoeira ensina. E isso, a despeito da minimização e apagamento que um universo masculino como o da capoeira determina à ação e atividade das mulheres angoleiras, como reflexo do universo patriarcal e sexista que circunda a pequena roda da capoeira e que nela reproduz-se.

Dos sete projetos, três foram escritos durante minha permanência no núcleo Zimba de Curitiba, onde fiquei dos anos de 2009 a 2013, sendo que dois deles foram aprovados junto à Fundação Cultural de Curitiba, através de editais propostos ao Fundo Municipal de Cultura. Foram projetos voltados para o ensino da Capoeira Angola como prática divulgadora da cultura afro-brasileira, em uma região colonizada por europeus e determinada pelo apagamento histórico da cultura negra. Desenvolvidos com recursos municipais e estaduais, tinham como objetivo central a luta contra a exclusão sociocultural de grande parte da população e o incentivo à efetivação da implantação da lei nº 10.639 de 2003, para a inserção efetiva das culturas indígenas e africanas nas escolas.

A partir de 2013, quando retornei a Salvador, minha atuação voltou a focar a prática do Grupo Zimba matriz, do qual participei diretamente da escrita de outros quatro projetos, um deles aprovado junto à Fundação Palmares/MEC. Esses projetos foram escritos e desenvolvidos com participação autoral e direta, em uma prática de intervenção forjada pelo sistema de conhecimento da Capoeira Angola, que nos ensina a lutar da roda para dentro e da roda para fora. Dentro da roda, uma luta-jogo simbólica com os malungos¹⁷ e da roda para fora, em uma luta real e esquiva contra o sistema capitalista que exclui e mata. Mediação cultural,

¹⁶ FRÓES BURNHAM. A Emergência da Análise Cognitiva - Revista Autopoiésis – UNISUL, v. 5, n. 9, p. 173-195, Jan./Jun. 2012. Disponível em: www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/download/970/849. Acesso Set/2014.

¹⁷ Do [kikongo](#) *m'alungu*, contração de *mualungu* – locativo para “no barco”, “no navio” quer dizer, na gíria falada pelos negros brasileiros durante a escravidão, “companheiro”, pessoa da mesma condição (Wikipédia/acesso out./2017).

portanto, determinada pela emergência/urgência de ações que a realidade de um país com um histórico escravagista como o Brasil ainda nos exige.

Quadro 1 – Projetos culturais escritos no campo: 2005/2017

01	Projeto Grupo Zimba nas Regionais de Curitiba – aprovado	Fundação Cultural de Curitiba	Aprovado/2010
02	Projeto: Angoleiros na Corrente Cultural – não aprovado	Fundação Cultural de Curitiba	Reprovado/2013
03	NOME DO PROJETO Curitiba no VI Encontro Internacional dos Núcleos Zimba em Salvador	Fundação Cultural de Curitiba	Aprovado/2013
04	Projeto Ideias Criativas, Evento da Consciência Negra nas comunidades do Pituaçu e Bate Facho ¹⁸	Fundação Palmares	Aprovado/2014
05	Projeto Zimba Muleke na Comunidade do Pituaçu-Bahia-Brasil	Financiamento privado Europa	Parcialmente aprovado 2015
06	Projeto Inclusão de jovens e crianças da comunidade do Pituaçu através da Arte da Capoeira Angola	Itaú Cultural	Reprovado/2016
07	A Capoeira Angola do Grupo Zimba como política identitária na comunidade do Pituaçu	Secretaria Estadual de Cultura de Salvador	Reprovado/2016
08	Projeto de Extensão Cultural: Treinos do Grupo Zimba junto ao Doutorado de Difusão do Conhecimento/Faced-UFBA	Projeto de Fomento à pesquisa Fapesb	Reprovado/2017

Fonte: Elaborado pela autora, 2017.

A pesquisa traz, em destaque, o projeto *Evento da Consciência Negra nas comunidades do Bate-Facho e Pituaçu*, escrito em parceria com a capoeirista e pesquisadora Flávia Diniz, então integrante do Grupo Zimba, e aprovado pela Fundação Palmares/MEC. Um dos pilares do projeto era a atuação da comunidade na comemoração do dia 20 de novembro, data que marca o mês da consciência negra, além da manutenção dos recursos do projeto nas mãos da própria comunidade da capoeira e do seu entorno.

¹⁸ O vídeo-documentário, disponível no sítio: <<https://vimeo.com/116804107>>, produzido com recursos da Fundação Palmares – MEC, previsto no orçamento do projeto pelas angoleiras e pesquisadoras Ângela Ribeiro e Flávia Diniz, mostra as ações nas comunidades.

Outros recursos utilizados foram as entrevistas, dando voz a antigos moradores da comunidade; integrantes do grupo Zimba e outras referências da Capoeira Angola. Entrevistas que são distribuídas ao longo do segundo capítulo, como depoimentos que fortalecem o aporte teórico utilizado para o desenrolar da pesquisa, em um jogo de pergunta e resposta que dilui o espaço entre teoria e prática, como no território da Capoeira Angola e na metodologia da ginga.

Uma alternativa para falar desde nossa experiência, numa resistência ao epistemicídio (MIGNOLLO, 2008), o que leva ao aporte teórico, através do qual dialoguei com pesquisadores do trânsito, ou seja, do movimento porteira para dentro/da porteira para fora, como Janja Araújo, Eduardo Oliveira, Frede Abreu, Pedro Abib, Sara Abreu Mata Machado, Renata de Lima Silva, Flávia Cachaneski Diniz, Evani Tavares, além de mestres da porteira para dentro da Capoeira Angola, como mestre Boca do Rio, mestra Janja; mestre Curió, mestre Felipe de Santo Amaro e tantos outros que, se não citados diretamente, fazem parte de meu trajeto e formação como angoleira e pesquisadora. Conduzida pelos caminhos e descaminhos da espiritualidade imanente à capoeira do grupo Zimba, minha pesquisa dialoga ainda com pensadores e artistas ligados à tradição e religiosidade de minha casa espiritual, o Ilê Asipá¹⁹, tais como Inaicyrá Falcão dos Santos, Paulo Sant'anna Sobrinho e Isa Trigo.

Da porteira para dentro da Academia, recorro a teóricos dos Estudos da Performance, em um olhar que constitui o campo como uma rede de intelectuais oriundos de diversas áreas, como minha pesquisa propõe-se. Trago, então, Diana Taylor, Leda Martins, Zeca Ligiéro, dialogando ainda com alguns teóricos da antropologia, tais como Marcel Mauss, Eduardo Viveiro de Castro, Sônia Weidner Malluf e Kabenguelê Munanga; da Filosofia da Ancestralidade, com Eduardo Oliveira, através da qual cheguei à Filosofia da Libertação, em uma aproximação com Henrique Dussel e Fournet Bittencourt, para pensar uma outra forma de filosofar e promover um diálogo com o filósofo da capoeira, Vicente Ferreira Pastinha.

Jogo ainda com Judith Butler, Guacira Lopes Louro, na teoria de Gênero e, inevitavelmente, falando desde o território do teatro, trago pensadores como Antoin Artaud, Plínio Marcos, Margo Bertold, Richard Schecner, Bertold Brecht, Fernando Peixoto e Nelson Rodrigues.

Trago algumas categorias, como a Ancestralidade (OLIVEIRA, 2012) e a Encruzilhada (OLIVEIRA, 2012; MARTINS, 2015), chaves para lidar com a experiência pretafricana que,

¹⁹ Comunidade Cultural e religiosa Ilê Axipá, fundada em 1980 por mestre Didi, supremo sacerdote do culto aos Egúns, da qual é o Alapini. A comunidade-terreiro reúne eguns das linhagens dos Asipa (África), zelados pelos antigos mestres de Didi da família Theodoro Pimentel, Marcos e Arsenio, respectivamente, além dos Eguns zelados pelos descendentes de Miguel Santana Ojé Orepê.

desterritorializada, aprendeu a instituir territórios, tendo o corpo como sua própria embarcação. Ancestralidade surge como categoria de relação e de organização, cuja linha epistemológica traz, por exemplo, a experiência de mãe Eugênia Anna dos Santos, yalorixá obá Biyi, que queria seus filhos “de anel no dedo e aos pés de Xangô” (LUZ, 2007, p. 53), numa metodologia de liderar sua comunidade herdada por mãe Senhora, responsável por as fronteiras ao no ensinar como porteira para fora/da porteira para dentro, demarcando novos territórios e os ressignificando.

A Encruzilhada surge como o local de passagem que marca o trânsito da diáspora escravagista, em que a experiência da Capoeira Angola se formou, mas também da experiência da angoleira e pesquisadora, em um deslocamento permanente de dentro e fora da roda. Conforme atenta Oliveira (2017)²⁰, encruzilhada é local de passagem, ideia fortalecida por ser o local de excelência de Exu, o orixá do movimento. Encruzilhada é lida ainda sob a lente de Leda Martins (2015), que a entende como uma chave epistemológica para entender fenômenos advindos dessas experiências que não se concluem e que se determinam, grande parte das vezes, pela opressão e violência, como a história pretáfricana no Brasil. Um lugar terceiro de natureza dinâmica, marcado pelos saberes que, nesse movimento, constituem-se.

É aí que a metodologia da ginga irrompe, como um deslocamento necessário para lidar com a pesquisa a partir de nossa experiência. Somos brasileiros e, portanto, afroameríndios, latinoamericanos e ainda constituídos pelo próprio colonizador de cuja língua falamos. É desse local, desse solo, dessa lugaridade (SANTOS, 1996), determinada pela nossa corporalidade em trânsito, que falamos. Ser e não ser, eis a nossa questão. Enquanto brasileiras/os, caracterizamos-nos nessa encruzilhada enigmática, exatamente no ponto de encontro das várias etnias que nos compõem.

O texto encontra-se dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “Capoeira Angola e a (des) construção de narrativas corporificadas”, faço uma reflexão crítica-teórica sobre o processo de apagamento do corpo como parte do processo colonizador que criou o Sujeito humano universal, a partir do modelo homem/branco/hétero e, por consequência, todo aquele que não correspondesse a esse padrão europeu, tornava-se o Outro, inumano, selvagem e primitivo, passível de dominação. O capítulo traz, então, a Capoeira Angola como uma performance que representa o amplo legado de conhecimento corporificado de povos como os bantos, que têm, no corpo, sua centralidade. Utiliza de fundamentos da Capoeira, como a Cocorinha; a Negativa; a Bananeira e a Mandinga, como chaves para pensar a capacidade que

²⁰ Fala proferida durante qualificação dessa pesquisa junto ao Doutorado em Difusão do Conhecimento, em 20 de junho de 2017.

o corpo tem de buscar linhas de fuga para fugir ao determinismo que incide sobre ele, tornando-o objeto.

O segundo capítulo, intitulado “Capoeira Angola no Pi’tu Wa’su”, traz reflexões retiradas do campo pela voz de *7 Meses*, nome recebido no cotidiano dos treinos e rodas e na vivência de 12 anos junto ao Grupo Zimba de Capoeira Angola. Apelido que resulta daquela pressa de quem voltava atrasada para um local onde nunca entrara, mas que sabia, de onde nunca deveria ter saído. O capítulo utiliza-se da fonte Monotype Corsiva, que lembra à escrita à mão, como recurso estético que remete ao relato e memória, mais próximos da epistemologia da Capoeira Angola, representante de um legado que traz a oralidade como a principal forma de difusão de conhecimento. Traz um pouco da história da região da Boca do Rio e do Pituaçu, onde o Grupo Zimba foi criado, há 20 anos, e continua atuando até hoje. Utilizo de relatos de moradores mais antigos da comunidade do Pituaçu, além de integrantes do universo da Capoeira Angola, como mestre Boca do Rio, em um jogo com autores, como Muniz Sodré (1988) e Milton Santos (1996).

O terceiro capítulo, **Ciência do cotidiano no cotidiano da capoeira**, traz cenas do trabalho com as crianças, que o Grupo Zimba tem desenvolvido desde 2014, a partir da oficina de Capoeira Angola criada para o projeto *Semana da Consciência Negra, nas comunidades do Bate Facho e Pituaçu*, aprovado junto à Fundação Palmares/MEC. Retrata a pedagogia, ao exemplificar como se dá esse processo de aprendizagem da Capoeira Angola, a partir de paradigmas que partem da vivência coletiva, da oralidade e da transdisciplinaridade. Epistemologia forjada no cotidiano de uma comunidade, revelando-se como uma prática formadora de identidade. O capítulo aborda ainda o protagonismo e o apagamento de experiências, como a da Capoeira Angola, no interior de um sistema que se pretende hegemônico.

A pesquisa incorporada traz, portanto, na própria estética da narrativa, a proposta de um sujeito encarnado, por narrar um processo, um trajeto feito no jogo, na ginga, no movimento, no desequilíbrio. Revela, ainda, uma concomitância de tempos, em contraposição ao tempo linear que a própria prática da capoeira propõe.

Essa pesquisa, diria, é uma vadiação feita toda no desequilíbrio da ginga, cujo equilíbrio está exatamente no constante movimento entre os opostos e o pé sempre atrás; no deslocamento do olhar da bananeira, que propõe outras perspectivas e, na contradição da negação que sai ao entrar e entra ao sair de um movimento, mas também em um silêncio-reflexão que se faz agachada, ao pé do berimbau, antes do jogo que nunca se encerra, porque o aperto de mão já deixa os caminhos abertos para a próxima roda de vadiação.

CAPÍTULO 1 – CAPOEIRA ANGOLA E A (DES) CONSTRUÇÃO DE NARRATIVAS CORPORIFICADAS

*[...] se valentia
fosse corage,
ter grande corpo,
documento,
seu Pastinha não existia,
tava no (des)conhecimento[...]²¹*

1.1. DECORPORALIDADE AOS PÉS DO BERIMBAU

A cocorinha foi o movimento inicial que permitiu pensar o próprio corpo como cena e entender como o apagamento da dimensão corporificada do conhecimento foi a mais determinante e cruel estratégia do colonialismo. Ao desencarnar toda e qualquer experiência e conhecimento, no ideal do sujeito e da narrativa científica universal, que apaga o Sujeito tornado Outro dele mesmo, destituído de corpo, apagou-se a violência que representou o projeto colonizador e suas vítimas. É o desaparecimento do Outro tornado vítima pela própria ciência que legitimou a invasão, o saque, o massacre e a apropriação colonizadora, porque quando não há corpo, não há crime. Homicídio e epistemicídio (MIGNOLO, 2008) desqualificados pela invisibilização dos corpos-pessoas representantes de outras formas de estar no mundo, experiências encarnadas.

A experiência da Capoeira Angola leva a adentrar uma outra cena de nossa história que surge das margens, dos ruídos, da ruptura da cena principal, mesmo que a componha. É a experiência da capoeira e seus elementos estruturalmente arredios, como performance que coloca foco de luz aos atos falhos, elipses e hesitações, para os erros e avessos, para o instável e a memória de uma outra história, que me levou a pensar como uma analista cognitiva, por ser mediadora interessada em dar visibilidade, quando não, voltar a lente da produção acadêmica, espaço legitimado de produção de conhecimento, para o *limen*, para frestas que se abrem em torno de universos sociais e simbólicos outros, como é o caso da experiência pretafricana no Brasil e sua capacidade de inaugurar territórios para se reterritorializar, sendo o corpo seu principal vetor cultural.

²¹ Ladainha de mestre João Pequeno, doutor Honoris Causa, UFBA.

No território das religiões de matriz africana e da Capoeira Angola, o próprio corpo é ressignificado porque não parte de noções de polaridades como mente/corpo, corpo/espírito, cultura/natureza, sendo ele o próprio território no qual cada gesto perde o significado comum, sendo releitura dele mesmo, reconfigurado em arma, defesa, estética, que parte de uma ética forjada na luta pelo direito de não Ser. Pelo menos, não dentro da ideia de Ser como Totalidade que fundamentou a noção de sujeito do Ocidente, na qual tudo que não seja Eu é o Outro e, conseqüentemente, estrangeiro a mim, podendo existir somente, portanto, a partir de mim mesma, do que lhe denomino e, então, domino. Noção que movimenta da produção de conhecimento aos aspectos geopolíticos ainda na Modernidade, responsável, inclusive e, principalmente, pelo apagamento do corpo, criando uma episteme desencarnada.

A Capoeira Angola pode ser vista como um território de desconstrução dessas representações sobre o corpo, tornado metáforas dele mesmo. Desconstrução, porque passa antes pelo sentido do que pela representação, principalmente, porque, conforme chama atenção Oliveira, parte da experiência em detrimento à explicação verbal, da vivência frente à sistematização e do improvisado e programa do que da repetição e esquema. Promove uma leitura de corpo a partir de seu próprio regime de signos, em contrapartida à leitura da sociedade contemporânea. Oliveira contrapõe o etnocentrismo do corpo cultural transformado em signos, cujas significantes transformam o corpo em metáfora do próprio corpo, propõe sua abordagem a partir do que chama signo flutuante, pois ao mesmo tempo em que teve sua existência própria destituída de significado pelo excesso de definições, invade os sentidos produzidos sobre ele. “É a luz branca que está presente em cada uma das matizes que colorem a arquitetura do corpo e, paradoxalmente, não se confunde com nenhuma delas, ainda que as façam aparecer” (OLIVEIRA, 2005, p. 134).

É neste ambiente adverso à diferença, à alteridade que o corpo em performance da Capoeira Angola ressignifica uma história que promove o apagamento do corpo, destituindo-lhe de sentido em um processo histórico e cultural no miúdo do cotidiano corporal, pela imposição de um caráter disciplinador do trabalho.

1.1.1 Da valorização do corpo dos bantos, incas e astecas ao anjo caído dos indo-europeus

Volta ao mundo para ganharmos tempo e, na mesma roda, dar novo rumo ao jogo, dessa vez com o filósofo argentino Henrique Dussel (2002), que chama atenção para dois tipos de éticas ao analisar as culturas antigas: de um lado, temos o Egito africano-banto, os semitas do Oriente Médio e o mundo mesoamericano asteca e inca, que valorizam a vida e a corporeidade, como algo positivo – daí a mumificação dos corpos e a fé na ressurreição da carne – gerando uma ética com normas concretas, carnais, históricas e comunitárias:

Não cometi iniquidade contra os homens... Não empobreci um pobre em seus bens... Não fiz padecer fome... Não acrescentei peso à medida da balança... Não roubei com violência... Não roubei pão... Satisfiz a Deus cumprindo o que ele desejava. Dei pão ao faminto, água ao sedento, veste ao que estava nu e uma barca ao naufrago... (DUSSEL, 2002, p. 27)

De outro lado, a cultura do mundo indo-europeu, do império chinês ao romano, incluindo a Índia e a Grécia, em que a vida é considerada negativamente. De modo geral, para essa cultura, o nascimento de alguém é “queda” da alma por uma falta cometida antes do nascimento e a morte física como um verdadeiro “nascimento” para a verdadeira vida. “Libertação significa, então, libertação da alma do corpo – matéria que lhe aprisiona, da pluralidade da dor e do – pecado original” (DUSSEL, 2002, p. 33). Para ilustrar, traz o pensamento de Plotino para quem o homem (universal do gênero masculino) é essencialmente alma:

A purificação consiste em isolar a alma, não a deixando se unir às coisas; não olhá-las mais; não ter mais opiniões estranhas à sua natureza (divina). Quanto à separação, (o êxtase) é o estado da alma que não se encontra mais no corpo, como a luz que não se encontra mais nas trevas (PLOTINO, 205-270 d.C., Enéada II, 6,5 apud Dussel, 2002).

Esses dois modos diferentes de olhar para a corporeidade e a vida acarretaram em duas éticas distintas, sendo, inclusive, tal discussão, a base para a afirmação de um caminho que fundaria a Filosofia da Libertação. Parece inevitável que o modo positivo de olhar para corporeidade e a vida, forma de pensamento do Egito africano-banto, dos semitas do Oriente Médio e do mundo mesoamericano asteca, determinasse uma maior sensibilidade diante da dor do pobre, do estrangeiro e excluído. A forma negativa de ver a vida, sendo o homem o próprio “anjo caído” das culturas do mundo indo-europeu, valorizando apenas o espiritual (a alma), terminou por ignorar a interpelação ética da vítima que tem fome, submetida à escravidão física ou dominada e colonizada.

A Filosofia da Libertação fala da exterioridade encarnada, abandonando a via tradicional helenista de elaborar filosoficamente a ética e vai se inspirar nas normas éticas das culturas do Egito africano-banto, dos semitas do Oriente Médio e do mundo mesoamericano e inca, e nos autores que compartilharam da preocupação de dar corpo ao outro, assumindo a exterioridade encarnada em sua produção de conhecimento²².

Deixamos de falar, então, do Ser universal e abstrato para falar da exterioridade encarnada em um corpo, dando vida ao outro que tem fome, frio, sede, medo, porque nasce e morre. A corporeidade surge, deste modo, como um conceito complementar da exterioridade e que já estava presente em várias éticas primitivas (no que diz respeito aos povos primeiros); nas quais vigia a noção de corpo que tem espírito. Falamos, então, de vida humana, corporificando a ciência vigente até então impessoal e abstrata, afinal, admitia a vida e o pensamento para além do mundo europeu e norte-americano.

As noções de exterioridade e corporeidade tornavam sujeitos, visíveis, permitindo pensar a partir das primeiras vítimas da modernidade primitiva que, segundo Dussel (2002), já teria começado em 1492, com a – descoberta da Ameríndia pelos europeus e o início da ocultação do outro. Início da representação da América, da caracterização de seus habitantes, como índios, e do saque transformado em épico de formação da riqueza de Portugal, Espanha e Inglaterra, de onde florescerá o *Deus ex-machine*²³ da Revolução Industrial, segunda parte do épico patrocinado pelo ouro e outros recursos naturais das próprias vítimas concretas e reais do grande espetáculo colonizador.

Nas voltas que o mundo dá²⁴, joguemos um pouco com Muniz Sodré (1999) para entender o quanto a moderna cultura ocidental dá-se a partir de um ordenamento espacial centrado na Europa, de maneira que o – ser humano universal, criado a partir de uma concepção cultural que refletia as realidades do universo burguês europeu criava, por extensão, seu referencial oposto, um – inumano universal, com os atributos que lhe caracterizam como não-homem: bárbaros, negros, selvagens:

Considerar as diferenças (os índios, por exemplo) como seres fora da Humanidade, proscritos pela própria natureza, era inclusive, uma atitude perfeitamente coerente num humanista como Francis Bacon. A vitória do humanismo e do conceito de cultura a partir do século dezoito agudiza as posições discriminatórias (e

¹⁵ O conhecimento ainda em processo acerca da Filosofia da Libertação advém de duas fontes, a primeira do curso realizado na Pontifícia Universidade Católica de Brasília, organizado pelo professor doutor Max Basso, e a participação no III Congresso de Filosofia da Libertação, realizado em 2016, na UFBA, pela Rede Africanidades e o DMMDC.

²³ Expressão latina de origem que significa “Deus surgido da máquina”, utilizada para indicar uma solução inesperada, improvável e mirabolante para terminar uma obra ficcional.

²⁴ Expressão comum no território da Capoeira Angola e que é imanente à sua filosofia numa alusão à roda, ao tempo. Existe, inclusive, o movimento chamado Volta ao Mundo, quando as/os capoeiras giram em sentido horário dando um tempo ao jogo antes de recomeçá-lo.

escravagistas), fundadas numa concepção espacial destinada a reprimir todas as manifestações ditas – primitivas (SODRÉ, 1999, p. 54).

Continuando em um jogo de dentro²⁵, com Muniz Sodré (1999), ele afirma que “do século dezesseis até o século dezenove, o descobrimento e a ocupação foram títulos jurídicos suficientes para as tomadas das terras “livres” (p. 55). Constituiu-se, então, a linha de amizade que podemos chamar na linguagem das/dos capoeiras do jogo de compadre que delimitou as áreas de ocupação e conquista. Pronto, nascia então uma identidade que forjaria o ser Europa que não contava com espaço geográfico definido por noções sólidas de fronteiras – a não ser para delimitar a entrada de estrangeiros; nem de uma substancial base étnica; nem de definida identidade religiosa. A identidade europeia seria muito mais um jogo dramático, encenado ao longo da História, reencenando, dando nova roupagem e atualização dramática ao império romano. Uma história concebida como um drama teatral para a transmissão de um império (1999):

Deste modo, seria o continente uma espécie de teatro para as metamorfoses do império, materializado no cristianismo, como o poder de tudo crer; na técnica como o poder de tudo fazer; na ciência como o poder de tudo conhecer e na filosofia como o poder de tudo saber. O *Imperium* seria, assim, a ideia principal da fantasia política da Europa, seu paradigma imperdível, a princípio concebido como máquina de guerra da Igreja e depois, já na Modernidade, como império colonial com a igreja a seu serviço (SODRÉ, 1999, p. 55).

Europeu tornou-se, por conseguinte, todo aquele implicado na transmissão do império, tendo como protagonistas os alemães, austríacos, espanhóis, ingleses e franceses, com papéis também distribuídos para italianos e russos e, no que diz respeito a nós, brasileiras(os), uma das personagens principais, por que não a principal na invenção da América: os portugueses.

Foi assim que o advento heroico do projeto colonialista tornou-se mais do que uma imposição política, militar, jurídica ou administrativa, sobrevivendo apesar da descolonização ou da emancipação das colônias latino-americanas, asiáticas e africanas nos séculos XIX e XX, uma vez que se constituiu na subjetividade dos povos colonizados. Fenômeno que Quijano (2010) chama de colonialidade, revelando o quanto o discurso e estratégia de implantação do império-colonialista tiveram alvo concreto para a instauração do pensamento colonizador, em uma invasão do território geográfico, mas também da subjetividade desses povos, através do extermínio de suas línguas, apropriação de bens naturais e simbólicos e o apagamento da cultura²⁶.

²⁵ O jogo de dentro, como o próprio nome revela, é um dos estilos de jogo na Capoeira Angola, no qual os/as jogadoras/es jogam coladinhos, num jogo apertado e miúdo, mais circular e muito perigoso porque não dá espaço para o adversário se movimentar. É também um dos ritmos de toque de berimbau.

²⁶ A colonialidade seria a instauração do sentimento de inferioridade na intersubjetividade dos povos colonizados e tem provado nos últimos 500 anos que suas raízes são muito mais profundas e duradouras do que o

A invasão geográfica e a subjugação política e econômica não teriam sido tão eficientes, não tivesse o processo de colonização centrado suas ações no apagamento de uma história registrada em um outro território: o corpo. A soberania de uma nação sobre outro povo deu-se através, mas, sobretudo, do massacre do Outro, corpo destituído de alma e, portanto, passível de dominação e extermínio, para a construção do Sujeito universal e abstrato europeu. Daí a importância do conceito de exterioridade encarnada criado pela filosofia, que se voltava para o legado de conhecimento desses povos colonizados.

1.2 NO JEITO DE CORPO BRASILEIRO, A DIMENSÃO CORPORIFICADA DO CONHECIMENTO

1.2.1 Afrografia e oralitura, as formas de inscrição de conhecimento da cultura brasileira

Leda Martins (2015) chama atenção para a dificuldade de reconhecer o extenso acervo de conhecimento que os povos indígenas e o povo africano nos legaram. Chama de afrografia a característica da cultura africana de grafar memória em outros ambientes, tais como a voz e o corpo, verdadeiro acervo de memória, em uma relação equânime de conhecimento, porque reconhece a oralitura.

O graphen grego é muito mais expansivo e inclusivo do que as seculares seleções semânticas, eleitas pelo ocidente nos fazem crer, pois os locais de memória não se restringem na própria genealogia do termo, à sua face de inscrição alfabética, à escrita. O termo nos remete a muitas outras formas e procedimentos de inscrição e grafias, dentre elas à que o corpo, como portal de alteridades, dionisiacamente nos remete (MARTINS, 2015, p. 02).

Martins (2015) chama atenção ainda para o fato de que os verbos dançar e escrever de uma das línguas bantos do Congo derivem da mesma raiz *ntanga*, o que reitera variantes “sentidos moventes a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento, práticas, procedimentos ancorados no e pelo corpo, em performance” (p. 02).

A experiência africana no Brasil, bem como a visão de mundo dos povos indígenas, obriga-nos a repensar outras formas de produção e transmissão de saber. Falar sobre Capoeira Angola, uma prática que tem, no corpo, sua centralidade, desafia-nos a admitir outras fontes

colonialismo, projeto que a fundou. O capitalismo teria se tornado mundial num mesmo momento e movimento histórico em que se deu a fundação da América e os centros hegemônicos localizados sobre o Atlântico, que posteriormente se denominaram Europa, instalaram a colonialidade e a modernidade como eixos centrais do seu novo padrão de dominação (QUIJANO, 2010, p.85).

possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento (MARTINS, 2015, p. 04).

[...] o corpo em performance é não apenas expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. (p. 04).

Fica claro, portanto, porque narrativas corporais são discursos contraestratégicos na reinscrição de culturas apagadas pela narrativa escrita, principalmente no caso de manifestações de tradição oral. A Capoeira Angola, sendo uma manifestação brasileira, pois surge no Brasil a partir da chegada dos negros africanos, mantém em sua performance uma narrativa específica, promovendo na sua capacidade de se reinventar e negociar com o cotidiano, um corte na perspectiva eurocêntrica da história. E isso porque registra, no corpo, um sistema de códigos de longa data, fundamentos responsáveis pela transmissão de toda uma visão de mundo, forjada a partir do fenômeno da diáspora escravagista.

Ao falar sobre a diáspora, estamos falando do movimento que uniu, traumáticamente – não podemos esquecer o compromisso de corrigir esse trauma –, a história dos povos africanos à história da América Latina, mudando, decisivamente, os rumos do que somos, porque somos afro-brasileiros, como o é nossa filosofia, ou seja, nossa forma de ver e pensar o mundo.

O filósofo congolês busenki Kia Fu-Kiau, responsável por difundir a cultura banto ao pensar o fenômeno da diáspora escravagista, afirma:

Se você encontrar um amigo que você não viu há dez anos, o que você faz? Dá um abraço. Essa aí é a chave da vida. Quando nós encontramos amigos forníamos um V(<), para cumprimentá-lo. Isso significa que a pessoa que você vai encontrar também vai formar um V(>). Então as duas juntas formam um diamante (<>). Cada um leva a sua energia para o centro do diamante, e se tornam um. Hoje a América não é mais só. Tampouco a África. Nos tornamos um, porque nós nos encontramos. Ou pela comida que nós comemos; ou então viajando; ou nos livros que lemos da África e da América; ou porque nos encontramos numa festa... nos tornamos Um. Esta forma (formato), na vida, é a chave principal para a vida e para viver. Temos que tentar viver para formarmos esta forma de diamante (FU-KIAU, 1997) ²⁷.

A fala de Fu-Kiau é significativa, nesse contexto, por trazer à tona a necessidade que senti de entender a Capoeira Angola como o que chamarei de “épico”, a partir da noção de épico como uma narrativa que registra feitos heroicos de determinado povo. O desejo épico de

²⁷ Fala retirada da palestra do Dr. FU-KIAU no Terreiro Catendê. Festa de TEEMPO Salvador, 17/08/97. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com.br/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html> Acesso em 12/2017.

construir um império além-mar é parte do orgulho e da história dos nossos colonizadores registrados em *Os Lusíadas*. Tal epopeia foi produzida aos moldes do clássico grego *A Odisseia* que, por sua vez, registrou a história daquele povo. Mas em se tratando do legado de conhecimento dos povos afro-ameríndios, como é o caso do povo brasileiro, destituído de sua língua-mater, a inscrição de sua epopeia dá-se na dimensão de seu próprio corpo, tornado território e memória. É assim que ousou chamar a Capoeira Angola de epopeia brasileira incorporada, uma espécie de épico corporificado que relata uma história inscrita no movimento, no trânsito da diáspora escravagista, escrita em canto, dança e batuque.

Para Fu-Kiau, o estudo da performance africana deve ser feito a partir de um movimento *continuum*, que une o “batucar-cantar dançar”, visto como um só movimento, capaz de sintetizar a performance africana na sua reinvenção de território no Brasil. Basta observar que, em quase todas as religiões africanas, os espíritos dos principais ancestrais, quando venerados através do transe, voltam à terra para dividir sua sabedoria com seu povo, através desses três elementos, do batuque, do canto e da dança (FU-KIAU apud LIGIÉRO, 2011, p. 135). Para ele, sempre que há o toque de um atabaque, ou qualquer outro instrumento, uma linguagem espiritual está sendo articulada:

O canto é percebido como a interpretação dessas linguagens para a comunidade presente no aqui e agora. Dançar seria a “aceitação das mensagens espirituais propagadas” através de nosso próprio corpo, bem como o encontro dos membros da comunidade nas celebrações conjuntas, sob o perfeito equilíbrio (Kinenga) da vida. “Batucar-cantar-dançar permite que o círculo social quebrado seja religado (*religare*), de forma a fazer a energia fluir novamente entre os vivos e mortos.” Dessa forma, podemos entender que a clássica separação entre religião e entretenimento também não se aplica no caso das performances africanas, que são formas complementares dentro do mesmo ritual (LIGIÉRO, 2011, p. 135).

Canto, dança e luta misturam-se na Capoeira Angola. Mas que história ela conta? Trata-se de uma narrativa que faz ascender uma outra história do Brasil, cujo próprio nome se faz revelar, trazendo com ele toda a visão de uma das culturas motrizes²⁸ de nossa história, conforme afirma o filósofo do Congo:

Congo-Angola foi a terra da origem da capoeira, e então no caso o Brasil ter conhecido a capoeira não foi errado, não foi mal conduzido. Achou seu caminho. Temos que entender as crenças e a visão de mundo destes povos. O povo bantu acredita que existem quatro níveis na vida. O início de tudo, que nós conhecemos 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. Esta aí é a etapa 2. É nesta etapa 2 que a vida começa no seu nível mais baixo. E aí vem a etapa 3 onde os animais começam a surgir. É na etapa 4 que os

²⁸ O conceito vem de Zeca Ligiero, para quem a definição de matriz cultural, válida para muitas áreas e contextos, não dá conta da complexidade dos processos inter-étnicos e transitórios verificados nas práticas performativas ou performances culturais. Propõe, então, em vez de ‘matriz’, “uma definição/conceito e utilizado no plural ‘motrizes’ para conceituar a complexidade das dinâmicas das performances culturais afro-brasileiras” (2011, pág. 1)

seres humanos surgem (Anne: eu falei vida no 2, mas eu acredito que seja vida vegetal). E aí a vida é (se) completa na face da Terra. É nesse esquema que o povo bantu-congo tem como bases 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. E esse processo continua através do Universo (FU-KIAU, 1997)²⁹.

Épico corporificado, responsável por trazer a visão de mundo de todo um povo, através de seu canto e dança, que, na hora da dor e perigo, tornou-se luta. Precisei ler a Capoeira Angola, grafá-la em meu corpo, entender sua gramática, experimentar suas frases em sequências de movimentos escritos no corpo, para entender que sua grafia é o gesto que desenha cada movimento, tornado fundamento. A Capoeira Angola é uma performance que encena, como as religiões de matriz africana, a experiência do povo pretafricano no Brasil, conforme revela Makota Valdina Pinto:

[...] é da cultura bantu, e dar a ela o lugar que ela merece, ao lado da cultura iorubá e da cultura ewê-ewê fon. Entre nós, a cultura tem sido deixada, tem sido transmitida através da oralidade, quando nós nos iniciamos num terreiro. E nós aprendemos com os mais velhos, através dos exemplos, através das repetições, através da participação, traços de culturas tradicionais. O jeito como nós fazemos, aqui, no Brasil, pode estar distante da África tradicional, mas é o que nos liga e o que nos dá identidade africana, é o que nos é passado através da religião. Então, uma língua africana que foi impedida de se falar, o nome, que dá identidade a um ser humano, e que também foi proibido de se ter, nós resgatamos no candomblé. Então, o candomblé é muito mais do que uma religião *pra* nós. O candomblé é o espaço onde a gente afirma, onde a gente resgata uma identidade que nos foi tirada. Eu acho que é muito mais... (PINTO, 1997)³⁰

A Capoeira Angola é, portanto, épico corporificado de um povo cuja filosofia é grafada em movimento e transmitida de geração em geração, uma filosofia com o pé atrás. A Cocorinha é uma forma de pensar o mundo; a Negativa, uma forma de estar no mundo; a Bananeira, uma forma de ver o mundo e gingar, veja bem, a Ginga é uma forma de ser no mundo. Mas o que significa dizer que a Ginga, movimento base da capoeira, de onde todo movimento começa e termina, é uma forma de ser no mundo?

1.3. O ZIGNAU DA CULTURA PRETAFRICANA NO BRASIL

Nem aqui, nem ali, mas sempre um pé atrás, o que é a ginga? Um triângulo, um x, uma encruzilhada? Acho que é um beco, uma esquina. Olha de um lado, olha de outro e segue em frente, mas devagar. Um olhar sempre para trás, mas com o olho da nuca, que é para não chamar

²⁹ Fala retirada da palestra do Dr. FU-KIAU, no Terreiro Catendê. Festa de TEEMPO, Salvador, 17/08/97. Disponível em: <<http://terreirodegriots.blogspot.com.br/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html>>. Acesso em: 12/2017.

³⁰ Fala de participação de Makota Valdina Pinto, na palestra do Dr. FU-KIAU, no Terreiro Catendê. Festa de TEMPO Salvador, 17/08/97. Disponível em: <<http://terreirodegriots.blogspot.com.br/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html>>. Acesso em: 12/2017.

atenção. E devagar, quanto mais devagar, melhor, como dizem sempre os mais velhos. “Ginga, meu fio, *pra dibrar* das garras do agressor”, disse mestre Pastinha³¹. Um jeito de caminhar, uma volta no corpo e o olhar pra trás. A ginga é o jeito que o corpo dá, mais ou menos como quando se escorrega, quando o corpo se reequilibra, acha seu jeito, porque escorregar não é cair.

Mestre Cobra Mansa falou: “A ginga inicia e termina o jogo da capoeira, nesse meio tempo, aprendemos muito com seus equilíbrios e desequilíbrios”³². É esse meio tempo que interessa, é nele que se aprende a gingar, no cotidiano, no dia a dia, no treino, nas ruas, isso é a ginga, é o drible que tornou o futebol, jogo bretão, em um esporte mais brasileiro, garantindo à seleção nacional o título de melhor do mundo, a ponto de, tantas vezes ser cooptado para encenar a nação alegórica, ideal e eurocentrada³³.

Mestre Boca do Rio tem uma técnica dentro dos treinos para ensinar a ginga, através da repetição incansável do movimento, até que se desenhe na ginga particular do aluno. Essa é a primeira fase, a segunda é levar os/as alunos/as, principalmente os/as estrangeiros/as, para uma visita ao centro da cidade, à Feira de São Joaquim, ao mercado Modelo para comprar beribas. No meio da multidão, adianta-se no passo para que todos tenham de segui-lo, no afã de não o perder de vista, nas ruas e becos da feira:

[...] isso é ginga. É aprender a andar na multidão, subir as ladeiras, sair de um lado, sair de outro. Por isso é que pra você aprender capoeira tem de vir pra Salvador. Entender como é que essa luta se formou. Com neguinho correndo da polícia, subindo morro, trabalhando de pedreiro, no porto, na rua de vendedor, na praia. Capoeira é malandragem, se aprende nas ruas e se não conhecer essa realidade, não vai entender a capoeira. Ela é corpo e mente. É um jeito de pensar rápido, de correr atrás (BOCA DO RIO, 2007)³⁴.

A ginga é o jogo de corpo de grande parte da população que aprendeu a viver no fio da navalha. Sabedoria de quem sabe que o corpo se reorganiza para subir e descer a ladeira, jogando o torso para frente ou para trás, em um novo eixo que no desequilíbrio descobre outros

³¹ Angelo A. Decanio Filho. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Angelo A. Decanio Filho. A herança de Pastinha. 2. ed. 1997.

³² Fala de mestre Cobra Mansa durante disciplina Pensamento Social Brasileiro, ministrado pelo professor doutor Eduardo Oliveira, no doutorado em Difusão do Conhecimento, onde essa pesquisa se insere.

³³ Hommi Bhabha (2001) chama atenção para experiências derivadas do cerne dos dramas sociais, ao mesmo tempo que rompem o fluxo linear e excludente da história, acabam por ser cooptados pela sociedade, tornando-se parte dela, perdendo sua função inicial de rompimento e, conseqüentemente, a capacidade de denunciar sua estrutura. Isso acontece, sobretudo, nas culturas declinantes posteriores à Revolução Industrial, responsável por distanciá-las de seu sentido simbólico. Tais experiências são cooptadas para representar, por exemplo, a nação alegórica da Modernidade, localizada num tempo vazio e homogêneo e que acaba por perder espaço para a Nação Performativa marcada pelas experiências das minorias destituídas.

³⁴ Fala recorrente de mestre Boca do Rio durante treinos do grupo Zimba, 2007.

apoios para o equilíbrio do corpo. Corpo é memória, instinto e é daí que a visão determinista de um corpo eminentemente cultural se dilui na prática da capoeira.

Aqueles/aquelas que, no dia a dia, correm atrás dos ônibus, equilibram-se nas conduções lotadas; que negociam a conta atrasada; que pagam a conta da luz e deixam a de água para o próximo mês; que compram no final da feira para pegar produtos mais baratos; que carregam roupa na bolsa, porque não sabem onde vão dormir; que andam a pé ou de bicicleta para economizar na condução; que massageiam os pés de turistas para tirar uma grana na praia; que ganham hoje para comer ontem. Por isso é que a capoeira pode ser comparada a um épico, porque narra o feito de heróis do cotidiano, heroínas, cujas ações transformaram a história de um povo.

Enquanto os gregos têm *A Odisseia* e os portugueses têm *Os Lusíadas*, é na dimensão corporificada que nossa épica se inscreve no corpo território do amplo legado de conhecimento de nossos povos motrizes. A capoeira é capaz de fazer ascender personagens coadjuvantes das tramas, quando não omissos da trama. Geralmente, esses personagens estão nas páginas policiais ou são os vilões estereotipados nos folhetins e tramas alegóricas que encenam histórias de uma nação branca.

Aprendemos a ler e a escrever a partir da cartilha dos portugueses; nossos jogos cênicos foram reduzidos aos autos dos Jesuítas, responsáveis pela catequização de negros e índios (CAFEZEIRO, 1996). Abandonamos, pois, todo o acervo técnico-corporal que marcou os jogos cênicos, as representações de caça e dos cantos, jogos, danças, rituais de passagem e celebrações míticas com as quais os povos matriciais relacionavam-se com a natureza.

O fato é que os Jesuítas perceberam que a linguagem dos povos indígenas era fortemente marcada pelas dimensões corporais, afeitos aos jogos de guerra, aos rituais de passagens, aos cultos aos ancestrais, às danças e comemorações, às experiências místicas e religiosas e às brincadeiras, todas consideradas manifestações pagãs e sem valor estético.

E foi assim que os africanos trouxeram suas culturas para o mundo desconhecido para onde foram levados, exportando para além do oceano, grafados em seus corpos e gravados em suas mentes, através da dança e do canto, elementos basilares de uma luta forjada num cenário adverso como o da escravidão.

Ligiéro (2011) afirma que os africanos trouxeram para o Brasil suas práticas celebratórias, a dança/canto/batuque, utilizando a performance das mesmas para “recuperar um comportamento” (p. 136), o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria condição de escravos longe de sua cultura. Performances que passariam a ser “toleradas” pelas autoridades brasileiras somente a partir do começo do século 19, como estratégia econômica

para garantir sanidade e saúde dos escravizados. Foi no século 20, a exemplo da capoeira, que tais práticas começaram a ser descriminalizadas³⁵.

Mestre Pastinha, pensa a Capoeira, como parte dessas manifestações africanas também consideradas lutas:

A capoeira é a segunda luta? Porque a primeira é a dos caboclos, e os africanos juntou-se com a dança, partes do batuque e parte do candombrê, procuraram sua modalidade. Em cada freguizia um africano com uma responsabilidade de ensinar, para fazer dela sua arma contra o seu perseguidor... (MESTRE PASTINHA; DECÂNIO FILHO, 1997)³⁶.

E o que é que a ginga tem com tudo isso? É que a ginga está para o batuque como está para o candombrê – como dizia mestre Pastinha – como está para o samba, como está para o futebol e para o jeito de levar a vida do brasileiro. Podemos descrever, como um dançarino, o movimento que constitui a ginga, como o faz Ligiéro (2011):

Quando os dançarinos entram na ginga, eles giram o torso e o quadril, em sincronizados e opostos movimentos, de uma forma que a perna direita fica em frente do corpo, em conjunção com o braço esquerdo, e, então, a perna esquerda se move para frente, enquanto o torso se move para a direita e o braço direito avança (p. 143).

Prefiro descrever a ginga como um jeito que o corpo dá, própria escrita/encenação de um corpo forjado nas ruas, na fuga, no jogo do corpo ligeiro para fugir ao inimigo; para ludibriar o sistema, para fugir de um corpo mecânico/industrial, colonizado pelo *modus operandi* do sistema de trabalho.

O/a capoeira sabe que não pode parar, o desequilíbrio da capoeira é o equilíbrio no jogo, porque é fuga permanente que impede a rasteira, que está sempre na iminência de acontecer. É na ginga que o/a capoeira pensa, descansa, engana e ludibria o adversário. Mestre Pastinha explica:

A palavra “ginga”, em Capoeira, significa uma perfeita coordenação de movimentos de corpo que o capoeirista executa com o objetivo de distrair a atenção do adversário para torná-lo vulnerável à aplicação de seus golpes. Os movimentos da ginga são suaves e de grande flexibilidade – confundem, facilmente, a quem não esteja familiarizado com a capoeira, tornando-o presa fácil de um agressor que conheça esta modalidade de luta. Na ginga se encontra a extraordinária malícia da Capoeira além

35 Basta ver a história da capoeira e de seu caráter marginal, associada à criminalidade e proibida pelo Código Penal Brasileiro, através do Decreto 847, de 11 de outubro de 1890, com pena prevista no Capítulo XIII, denominado “Dos vadios e capoeiras”. O Art. 402 rezava como crime: “[...] fazer nas ruas e praças públicas exercício de agilidade e destreza corporal conhecida pela denominação ‘Capoeiragem’: andar em carreiras, com armas ou instrumentos capazes de produzir lesão corporal, provocando tumulto ou desordens, ameaçando pessoa certa ou incerta, ou incutindo temor de algum mal. A pena prevista era prisão celular por dois a seis meses, sendo que o artigo 96 considerava agravante pertencer o capoeira a alguma banda ou malta e previa pena em dobro para o que a lei considerava chefes e ‘cabeças do grupo’. Estrangeiros seriam deportados depois do cumprimento da pena.

³⁶ Fontes: Angelo A. Decanio Filho. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Angelo A. Decanio Filho. A herança de Pastinha. 2. ed., 1997.

de ser sua característica fundamental. A ginga da Capoeira tem, ainda, o grande mérito de desenvolver o equilíbrio do corpo, emprestando-lhe suavidade e graça próprias de um bailarino (PASTINHA, 1964, p.16).

Olho para trás de um lado, olho para trás do outro, recuo para pensar o caminho, em um andar desconfiado de quem caminha, mas não abandona o chão que já pisou. Talvez, por isso, Oliveira (2016)³⁷ afirme que a ginga é um X e, quem sabe, uma pequena encruzilhada, morada do grande senhor dos caminhos, aquele que volta antes de ir e que já foi, sem nunca ter saído do lugar.

Mestre Moraes costuma fazer uma analogia da Capoeira Angola como uma forma de luta que sai da pequena roda em seu caráter simbólico para ensinar a lutar na grande roda, onde se encontra o principal opressor:

Eu falo muito dos dois mundos, o micro e o macro. Jogar capoeira dentro do mundo micro é fácil, porque eu conheço a sua linguagem como capoeirista, mas, no mundo macro, você não conhece a linguagem do seu, esse sim, adversário. No mundo micro, você tem companheiros, amigos, malungos, mas, no mundo macro, você tem adversários mesmo. Eu diria: você tem inimigos e essa guerra é social (MORAES, 2016)³⁸.

É por isso que mestre Cobra Mansa lembra que seu mestre (Moraes) costumava dizer que era preciso gingar na roda para aprender a gingar na vida. Para ele, a ginga é o próprio movimento da vida: “Dizem que o mundo gira, eu não acredito. Penso que o mundo ginga, tudo ginga, a vida ginga, a gente ginga e a vida ginga com a gente, ela mandinga e, quando menos se espera, ela vem e derruba joga no chão duro, sem dó nem piedade³⁹”.

Sara Mata Machado (2016) afirma que a ginga na Capoeira Angola, embora seja o movimento mais básico da capoeira, já que ensina os primeiros passos para um iniciante, simboliza essa epistemologia de matrizes africanas, na forma como é constantemente (re)construída aqui no Brasil: “...traz toda a complexidade do movimento dinâmico, que vai sendo, aos poucos e constantemente, incorporado por cada um(a), formando, talvez, a maior marca identitária da singularidade do capoeirista” (p. 25).

Para Mestre Augusto Januário, não é possível mensurar a importância da ginga e se pergunta: “como ela saiu daqui gingando e foi parar no Japão e na China (cultura fechada)?

³⁷ Fala de Eduardo Oliveira, durante aula no Doutorado em Difusão do Conhecimento, no primeiro semestre de 2016.

³⁸ Entrevista concedida por Mestre Moraes, em dezembro de 2016, no terreiro Ilê Asipá.

³⁹ Fala de Mestre Cobra Mansa, durante aula de Pensamento Social Brasileiro, do Doutorado Multi-institucional e Interdisciplinar em Difusão de Conhecimento, ministrada pelo professor doutor Eduardo Oliveira, semestre 01/2016.

Gingando aqui, gingando ali, a capoeira chegou nesse extremo”. Ao mesmo tempo, aqui e ali, como todo angoleiro, tenta explicar:

A ginga foi o artifício que o homem usou para evitar o conflito direto, você, quando ginga, está negociando, está negando, está negociando no seu jogo de corpo *pra* evitar o conflito direto e, na ginga, você vai construir seu movimento para aplicar seu ataque e sua defesa. Então, a ginga é o jeito que você utiliza seu corpo para aplicar o movimento de ataque e de defesa, que nada mais é que a impressão digital, cada um ginga de um jeito. (...) A ginga tem essa finalidade: negociar com outro para que você possa aplicar seu movimento, possa sair do movimento. É a negociação da capoeira para evitar o conflito direto, bater, senão a capoeira seria igual ao boxe ou a outras artes, se ginga sempre negando, aí que vem a negaça, aí que vem a mandinga, o seu jeito de fazer essa negociação (Mestre Augusto Januário)⁴⁰.

Um episódio ocorrido durante o Seminário para Construção do Plano de Salvaguarda e do Conselho gestor da Capoeira na Bahia, realizado pelo IPHAN, em abril de 2016, em Salvador, ilustra a forma de luta da comunidade angoleira diante do poder público, que os convoca a se posicionar diante de políticas para a capoeira. A representante do órgão público exigiu da comissão formada exclusivamente por capoeiristas a decisão sobre uma política de remuneração para mestres de capoeira. Diante do fato de que após dois dias de trabalho a comissão questionava várias questões propostas pelo próprio IPHAN e pedia maior prazo de tempo para entregar um documento, recuando diante das alternativas apresentadas até então, a representante do órgão vaticinou: “Mas vocês não são objetivos, vocês não se posicionam, dão um passo para frente e dois para trás [...]”. Foi quando a plateia formada exclusivamente por capoeiras foi representada pela fala de mestre Cobra Mansa: “Mas isso é a capoeira, isso tem nome, moça, a gente dá dois passos *pra* frente e um *pra* traz, isso é a ginga. Prazer, a senhora acabou de descrever o capoeirista” – gargalhadas.

Essa cena resume a capoeira, uma luta que negaceia com o sistema para escapulir dele, em uma ética da sobrevivência, forjada dentro da grande roda e que chega na pequena roda de forma simbólica, através do jogo indireto, da variação de ginga e da mandinga, para iludir e esperar o melhor momento para o golpe, ou guardá-lo para uma próxima roda. Assim é na grande roda, na negaceação com o sistema, ludibriando o poder acostumado a se apropriar das práticas das majorias desfavorecidas, para destituir-lhes de sentido.

⁴⁰ Mestre Augusto Januário apud FONSECA, Mariana Bracks. GINGA: História e memória corporal na capoeira angola. Revistas Rascunho, Uberlândia, vol.4, nº05, p. 124-138 jul/dez, 2017. Minas Gerais.

A capoeira é uma luta formatada no cenário da violência, então, pergunto: que tipo de ética é forjada na iminência da morte? É nesse estado de emergência que emerge a forma de luta da Capoeira Angola constituída na falta de espaço; através do disfarce, do engano e erro; do avesso; na ética da falsidade e no segredo, que garante existência; na esperteza, que protege a si, para proteger ao outro; no lugar da desvantagem, da vulnerabilidade social, econômica, cultural, política, na luta pela sobrevivência na esfera da vivência, do dia a dia no território do outro, que o ameaça, porque é armado pelo aparelho ideológico que o legitima. Luta forjada na consciência da desvantagem e cuja vantagem era a consciência das impossibilidades do confronto direto, consciência determinante para o nascimento da ética dos desvalidos: a ética do negaceio.

1.4 A NEGAÇA COMO PRINCIPAL FORMA DE RESISTÊNCIA BRASILEIRA

A capoeira tem negativa, nega. A capoeira é positiva, tem verdade. Negativa é fazer que vai, não vai, e, na hora que nego mal espera, o capoeirista vai e entra e ganha, quando ele vê que perde, então, ele deixa a capoeira na negativa, no camarada pra depois então ele vir revidá. O capoeira corre, e aí daquele que correr atrás do capoeirista. O camará corre atrás dele, e o que que deu ali pra guardar? Tem alguma coisa ali na mão dele? O capoeirista corre porque não quer matar (PASTINHA, 1998, 15'09'')⁴¹.

A Negaça se tornou um dos fundamentos de grande parte do que se pode entender como luta de resistência no Brasil, quando não a principal arma de estratégia que as maiorias desfavorecidas do Brasil utilizaram contra o sistema armado no Brasil, já que as armas no Brasil sempre estiveram contra o povo brasileiro e a serviço da opressão. Basta ver da colonização à Ditadura Militar⁴², quando o braço armado nacional sempre esteve contra o povo brasileiro. Processo histórico, violento, escondido sob o manto de uma gente cortês e passiva, num relato não legitimado pelo longo processo de extermínio que a história do Brasil revela, sobretudo das populações negras e indígenas que permanece até hoje.

Oliveira (2016) destaca a negaça como a principal forma de sobrevivência, de luta e resistência do Brasil ao longo dos séculos. Oliveira faz uma sucessão de perguntas, então, que aparecem em dobras:

⁴¹ Depoimento extraído do filme: MURICY, Antonio Carlos. —Mestre Pastinha, uma Vida pela Capoeira, Salvador, 1999 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=z3NoliRhGVc>>. Acesso em: 01/2017.

⁴² O Brasil viveu sob regime militar durante 21 anos, de 1964 com o golpe que derrubou o governo de João Goulart, a 1985, quando se instaurou a Nova República. A ditadura militar no Brasil acabou por inspirar o modelo de ditadura na [América Latina](#), justificando as ações militares calcadas em atos institucionais que puniam qualquer ato de expressão contra o regime, em nome da “segurança nacional”. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ditadura_militar_no_Brasil_\(1964%E2%80%931985\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ditadura_militar_no_Brasil_(1964%E2%80%931985))>. Acesso em: 12/2017.

Por que isso não aparece em nossas narrativas? Por que, como é possível sobreviver no período escravocrata se eu não tenho direito a meu corpo? Eu não tenho direito a uma família que eu constitua; eu não tenho direito a um modo de produção que eu tenho com os meus pais – que eu trazia dos meus pais. Eu não tenho direito a minha língua. Eu não tenho direito a nenhuma a minha religião. Eu não tenho direito a quase nada. E ainda que isso sobreviva? E agora é a população, que é a maior parte da população brasileira, cinquenta e um por cento? Não foi com enfrentamento direto (OLIVEIRA, 2015)⁴³.

Estratégia que faz com que essa população não só permaneça como sobreviva e contamine todas as esferas da chamada cultura brasileira, sem exceção. Visão que permeia da música ao futebol, da culinária à moda, indo até a política e a economia. E se pergunta: “Porque isso não aparece em nossas narrativas? E qual é a sintaxe, a gramática existente na esfera da capoeira, mas não da ordem do significado?” (OLIVEIRA, 2015).

Não se trata de uma sintaxe que diga o que é a capoeira, mas aos sentidos que produz e que podem ou não agenciar a produção de subjetividades como um fenômeno coletivo. Consequentemente, isso nos leva a pensar que subjetividades são agenciadas a partir das experiências vivenciadas pela gramática da capoeira, grafada no corpo. Grafia determinada pelo período de total adversidade à cultura africana, sendo a mistura de etnias trazidas para o Brasil uma das principais formas de impedir a comunicação entre eles. Presas, subjugadas, transformadas em peças e instrumentos de trabalho, destituídas de alma e, portanto, passíveis de dominação e domesticação, os/as pretos/as tornaram o mesmo corpo alvo privilegiado de colonização, em arma estratégica de libertação. Sendo alvo das mais cruéis formas de violência, o corpo tornou-se, também, a principal arma contra os senhores.

Um modo dessa resistência é você se tornar, por exemplo, nos engenhos, um funcionário de alto prestígio como mestre do açúcar – e só era mestre do açúcar quem estava par e passo com o dono do engenho ou que morava na Casa Branca, senão você não tinha esse posto. Era um posto de alto comando. É o capataz intelectual não é o capataz de chicote. Essa artimanha de você também olhar seu lado jogando no time do adversário é uma coisa que aconteceu com muita frequência. Eu diria até com maior frequência (OLIVEIRA, 2015)⁴⁴.

Para Oliveira (2015), as estratégias de resistência são muito variáveis e devemos pensar isso de forma contextualizada. Chama atenção para o fato de que não se pode imaginar, em um período de escravidão, no início ou no meio do período escravocrata, que a população africana no Brasil podia sair matando o senhor de engenho a torto e a direito. O que se vê,

⁴³ Fala proferida durante aula da disciplina de Pensamento Social Brasileiro, do Doutorado em Difusão do Conhecimento, dia 28-04-2015, FAGED-UFBA, programa no qual a pesquisa se insere.

⁴⁴ Fala proferida na disciplina “Pensamento Social Brasileiro”, do doutorado Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento, no semestre 02/2015.

ao longo da história, e pela própria condição de desvantagem da população negra, é o inverso:

Centenas de milhares de escravizados e de ex-escravizados, de um modo ou de outro tentando sobreviver, inclusive do lado onde estava a sobrevivência. O lado onde estava a sobrevivência, quer dizer o capital do giro de dinheiro, do reconhecimento, não era na senzala. Então, não é incomum você encontrar inclusive delações de quem faz essa resistência, dos seus próprios irmãos. Todos os grandes heróis negros foram traídos por um irmão negro. Praticamente todos (OLIVEIRA, 2015).

É por isso que Eugênio Líbano Soares (2001) afirma que a capoeira foi gerada por africanos no Brasil, como uma luta urbana, que traz, em sua história, vida e morte dos negros que foram obrigados a assumir o Brasil como pátria, com tudo que ela lhes impôs de um sistema patriarcal, fálico e colonizador. Soares retira o caráter heroico e romântico da capoeira, lembrando que, no Rio de Janeiro do século XIX, ela funcionava como a maior arma na luta de domínio territorial, na briga pelo poder nos bairros. O historiador “borra” as posições estanques de oprimidos contra opressores, quando revela o espaço de negociações entre senhores e escravos, negando uma posição totalmente servil do negro no período escravagista.

Sendo assim, a capoeira, teria sido um instrumento de negociação nas relações entre senhor e escravo, estabelecendo, em um determinado momento, o entendimento de ambos, em contraposição à força do Estado, que tentava tirar os capoeiras das ruas. Isso marca o surgimento da polícia como coibidora da prática da capoeira, mas que também deslocava o lugar fixo do poder oficial contra o oprimido, uma vez que era exatamente o fato de, inclusive, policiais praticarem a luta que contribuía para sua manutenção no espaço urbano. Tal visão urbana da capoeira está embasada nos primeiros documentos encontrados sobre ela, restritos aos boletins policiais, no momento em que a capoeira já era confundida com o indivíduo que a praticava e que, geralmente, era responsável por problemas nas ruas das recém-criadas metrópoles coloniais.

Frede Abreu (2006) chama atenção para o caráter marginal da capoeira, reiterando uma ética forjada nas ruas, responsável, inclusive, por incluir a história daqueles heróis excluídos pela narrativa histórica oficial, narrada a partir de feitos heroicos que legitimam o sistema. A traição, o engano, a falsidade, surgem como fundamentos dentro do universo da Capoeira Angola, em uma história de estratégias e contraestratégias, necessárias à sua sobrevivência. Zumbi eternizou-se como o maior exemplo de luta antiescravagista no Brasil, porque consegue escapar de todos os cercos promovidos pelos portugueses e/ou holandeses contra o Quilombo de Palmares, fugindo de quase tudo, menos da história da recorrente traição, responsável pelo

fim de várias revoluções e revoltas, tais como a Inconfidência Mineira, a Sabinada e a Revolta dos Malês.

Cria-se, diante desse fato histórico, a dicotomia do bem e do mal, regida pela ética dos que veem de fora e acima da cartografia dos deslocamentos, dos destituídos de terra, dos foragidos do sistema capitalista, por serem regidos por outros deuses que não o ouro. Noções fixas, posições estanques demais para quem aprendeu que mudar de lado pode ser estratégia de resiliência, deslocamento e desequilíbrio, tornados arma e corporificados, fundamento na gramática da capoeira, através da ginga, através da negaça, em uma mistura e engendramento que delinea a mandinga.

1.5 MANDINGA: QUANDO A BELEZA ESCONDE A VIOLÊNCIA

Capoeira Angola, mandinga de escravo em ânsia de liberdade, seu princípio não tem método e o seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista. (MESTRE PASTINHA apud DECÂNIO FILHO, 1996).

O termo “mandinga” é designativo dos Malês, negros mulçumanos de etnia mandinga, da região norte da África. Os mandingas eram temidos pelo seu alto grau de espiritualidade e por sua capacidade de organização política, tendo sido responsáveis pela organização da maior rebelião dos negros no Brasil, em 1835. Devotos de Maomé, eles traziam, amarrados ao pescoço, trechos do Alcorão guardados em pequenos invólucros de pele de animais. A expressão “*quem não pode com mandinga não carrega patuá*” e que se tornou uma máxima que traduz a ética capoeirista é remanescente da prática de escravos fugitivos que, quando queriam fugir da senzala, penduravam ao pescoço um patuá comumente usado pelos mandingas. Os foragidos queriam ser confundidos para não serem perseguidos, já que os mandingas desfrutavam de maior trânsito entre os senhores. Acabavam descobertos quando um mandinga legítimo os abordava em árabe.

Dentro da roda, as cantigas trazem essa frase como forma de avisar o/a capoeira que, caso ele não tenha conhecimento do jogo ou do jogador com o qual está jogando, não deve provocar. Um alerta para os mais afoitos que querem vencer o jogo em uma perspectiva objetiva de vitória existente para além da roda de Angola. A experiência e o respeito aos mais velhos pode significar vitória maior, por exemplo, do que uma rasteira na hora e na pessoa errada. Nada é tão lógico na complexidade da Capoeira Angola que não traga o seu contrário: é sim, sim, sim e não, não, não.

Os “mandingas” eram conhecidos ainda como feiticeiros e temidos pela capacidade de realizar “mandingas”, atribuição que resulta muito mais do fato de saberem ler e escrever, o

que lhes conferia maior prestígio e capacidade de organização e trânsito entre os senhores. O fato é que a palavra “mandinga” ficou registrada em nosso léxico como bruxedo, feitiço. E é sob a simbologia do feitiço que a mandinga aparece como um elemento determinante no universo da capoeira, sobretudo da Capoeira Angola.

Conforme atenta a historiadora Adriana Albert Dias (2006), a mandinga chega no espaço da roda como ato de iludir, enfeitiçar, de enganar o parceiro no jogo, conferindo um aspecto mítico, sagrado e, ao mesmo tempo, lúdico à luta (p. 26). Atribui à mandinga algumas das principais características do capoeirista, desde o jeito peculiar, que vai da simples maneira de andar, à sua forma de fingir, de falsear, que remonta ao caráter da “esperteza” e “malandragem”, tão associadas à imagem arquetípica do brasileiro. Corporeidade e arte retirada das ruas que, para as camadas populares, eram espaço de trabalho e lazer, uma continuidade das próprias casas: “lugar de relações sociais, de contatos, de vínculos, espaço de lazer e de trabalho, vital a seus inúmeros expedientes de sobrevivência” (DIAS, 2006, p. 26).

Bezouro Mangangá tornou-se um mito dentro da Capoeira, pela valentia da luta, quando a capoeira ainda estava nas ruas, no início do século XX, mas, principalmente, pela capacidade de fingir, de ganhar o jogo pela esperteza da representação, de iludir o parceiro, de enfeitiçá-lo, “transformando-se” até em animais para ganhar a luta, conforme registram as histórias orais. A mandinga, portanto, chega de forma simbólica à capoeira como a arte de falsear e é por isso que a “falsidade” do capoeirista é cantada como uma de suas principais características.

*Foi no balanço
foi no remelexo
que eu vi o siri
derrubar caranguejo⁴⁵*

Enfeitiçar, na esfera simbólica da roda, pode vir, então, na forma de um jogo bonito, tão belo e manhoso que se torna dança, impedindo que se veja, por exemplo, de onde saem golpes. Pode vir na forma de um sorriso que seduz, mas também desmoraliza o outro; na forma de um movimento que aponta para um lado e vai para o outro; de um aperto de mão, que aparenta desistência, mas marca a luta para um próximo jogo, porque também é mandinga de angoleiro experiente saber a hora de sair e, marcar, estrategicamente, a luta para um próximo jogo, porque mandingueiro sabe que um jogo não acaba em uma única roda.

⁴⁵ Corrido de capoeira, que, no contexto simbólico da roda, representa um jogo em que o, aparentemente, mais fraco, mais novo ou o jogador que, inicialmente, apresenta-se em condição desfavorável perante o outro, demonstra vencer no jogo. Lembrando que, no jogo de Angola, vencer nem sempre obedece aos critérios objetivos de outras lutas ou esporte. Às vezes, quem aparentemente ganha, perde por não ter sabido jogar com o outro, a partir do diálogo que o outro propõe, excedendo-se, ou omitindo-se, na ética própria da capoeira.

Mestre Boca do Rio (2006) afirma que tem a mandinga antes do jogo e durante o jogo:

O mandingueiro é aquele que se prepara sem o outro saber. Ele se prepara porque ele vai te reencontrar, com certeza, porque, espiritualmente, eu não estou a fim de fazer nada com você, mas eu não quero que você faça nada comigo, então, antes de você enviar pra mim eu já tô me protegendo. Já a mandinga do jogo, ele vê na quebra de corpo, na capacidade de levar o adversário para um lado e para o outro, fingindo, brincando, para distrair o adversário e pegá-lo quando ele menos espera. Ambas, portanto – estratégias de proteção, tanto o ato sagrado de proteger o corpo com seu patuá, jogar, dançar, fazer de conta que vai, mas não vai. O mandingueiro sabe o que significa – fazer de conta.⁴⁶

Para Frede Abreu (2007), a mandinga está na teatralidade presente na Capoeira Angola como forma de esconder os golpes, dar nó e esconder a ponta, vencendo através do engodo:

Representação ligada à própria história da capoeira que vai se tornando, ela mesma, um jogo de simulação para conseguir existir. A capoeira é uma luta que se tornou brincadeira, jogo como forma de iludir o poder opressor que proibia sua prática. O caráter de simulação, de representação, é tão importante na capoeira que ela termina virando jogo⁴⁷.

Segundo ele, na Capoeira Regional, mesmo não batendo, apenas marcando o golpe, o capoeirista deixa o caráter de luta mais claro. Já a Capoeira Angola diz que não é luta, define-se como jogo para dissimular, falsear e acaba determinando que o jogador que entra no jogo para ganhar através da força saia desmoralizado (ABREU, 2007). O melhor jogador, então, nem sempre é aquele que ganha, mas que consegue mandingar, ir seduzindo, até conhecer o jogo do outro, consciente de que, a depender do jogo, ganhar pode ser sinônimo de perder. Iludir, portanto, é um trunfo dos capoeiristas mais experientes que entendem que, além do conhecimento do código corporal da capoeira, é necessário adquirir manha, malícia para vencer o jogo. Atributos necessários para que o/a capoeira conquiste a alcunha de mandingueira, cuja arte exige tempo para se desenvolver. Mestre Pastinha afirma que a capoeira está dividida em três partes:

[...] a primeira é a comum, é esta que ver ao público, a segunda e a terceira, é reservada no eu de quem aprendeu, e é reservada com segredo, e depende de tempo para aprender, a prova está no conhecimento da capoeira do passado, e do presente[...] (PASTINHA apud DECÂNIO FILHO, 1996, p. 39).

Mestre Augusto Januário fala em três estágios na capoeira que foram citados pelo mestre Mário Bom Cabrito: a manha; a mãe das manhas e a artimanha, transcendência e

⁴⁶ Fala proferida no ano de 2006, na Organização de Irmãos Fraternos, local onde mestre Boca do Rio deu aula durante seis anos.

⁴⁷ A fala de Frede Abreu sobre o teatro na Capoeira Angola deu-se em uma conversa antes de reunião do Grupo de Pesquisa Mestre Noronha, do qual participei, no ano de 2007, durante meu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA. O grupo reunia pesquisadores para analisar produções escritas sobre a capoeira.

imanência na roda de capoeira e na mandinga do/da capoeirista: “[...] isso tem a ver com a experiência da pessoa, mas estar na artimanha significa que ele já não está mais nessa vida, estar na artimanha significa estar do outro lado. E poucas pessoas deste universo, segundo ele estão no estágio mãe das manhas⁴⁸”.

O termo mandinga, presente na Capoeira Angola, tem, deste modo, uma gama de sentidos inerentes à própria história da luta da capoeira e do cenário onde ela se desenvolve, o que a diferencia de outras lutas marciais mais retilíneas, objetivas e demarcadas pela ideia de vencedor e perdedor. Mas, se a histórica desvantagem frente ao inimigo determinou a necessidade de ludibriar, resistir, enganar o adversário até o momento propício para a luta, é no momento da dor que a capoeira transforma-se em uma arma perigosa:

Eu conheci, eu vi. Nas bandas das docas[...] luta violenta, ninguém a pôde conter. Eu sei que tudo isso é mancha suja na história da Capoeira, mas um revólver tem culpa dos crimes que pratica? E a faca? E os canhões? E as bombas? A capoeira angola parece uma dança, mas não é, não. Pode matar, já matou. Bonita! Na beleza está contida sua violência (MESTRE PASTINHA, apud DECÂNIO FILHO, 1996).

Enfeitiçar na esfera simbólica da roda pode vir, então, na forma de um jogo bonito, tão belo e manhoso, que se torna dança, impedindo que se veja, por exemplo, de onde saem golpes. Pode vir na forma de um sorriso que seduz, mas também desmoraliza o outro; na forma de um movimento que aponta para um lado e vai para o outro; de um aperto de mão que aparenta desistência, mas marca a luta para um próximo jogo, porque também é mandinga de angoleiro experiente saber a hora de sair e marcar, estrategicamente, a luta para um próximo jogo, porque mandingueiro sabe que um jogo não acaba em uma única roda.

⁴⁸ Fala de mestre Augusto Januário, como convidado na disciplina “Pensamento Social Brasileiro”, ministrada pelo professor doutor Eduardo Oliveira, no Doutorado Multi-institucional e Interdisciplinar em Difusão do Conhecimento, na qual essa pesquisa insere-se.

1.6 - NA BANANEIRA, O ENCONTRO COM A INVERSÃO PERSPECTIVA DOS INDÍGENAS SULAMERICANOS

Foi olhando desde baixo, em um olhar rasteiro, rente ao chão, na inversão perspectiva da bananeira e do desequilíbrio que exigem a busca de novos eixos e ângulos de olhar, que me perguntei: que alteração a prática da capoeira produz? De pernas para o ar e com a cabeça para baixo, a bananeira traduz uma inversão de sentidos ao caminhar com as mãos no chão, a cabeça para baixo e as pernas para o ar. Através dessa inversão perspectiva, somos capazes de dialogar com outros ângulos, em um deslocamento de conceitos, e dialogar com essas visões de mundo que foram invisibilizadas. É possível, por exemplo, buscar outros aportes para pensar a corporeidade e sua relação com a vida e a morte, chaves capazes de nos devolver ao seio da Natureza sacralizada, dotada de mistério e encanto, porque é vida. É assim que podemos admitir o pensamento sobre o movimento da vida e da morte dos bantus; o culto aos eguns e a relação com Ayé, dos nagôs/yorubás, além do corpo-pessoa das nações indígenas amazônicas.

Falar a partir de outra perspectiva e, portanto, ponto de vista, exige uma série de traduções e deslocamentos, uma bananeira que inaugura o olhar a partir de um novo ângulo. Somos latino-americanos, africanos da diáspora; indígenas; brasileiros e, por isso, determinados mais pelo não-ser do que pelo ser: ser e não ser, eis a questão. Isso quer dizer buscar aportes latino-americanos; africanos; afro-ameríndios, da literatura, antropologia, filosofia e das Artes reunidas nos Estudos de Performance, enquanto rede que tem, na dimensão corporificada, seu foco, permitiu que focasse na busca de uma história brasileira marcada por nossa voz:

A máxima da filosofia latino-americana é pensar a partir do solo, do lugar próprio. Estudamos a filosofia latino-americana há 21 anos, mas a figura do negro e negra não figuram com força, é mais sobre a classe trabalhadora, indígenas e negros, no genérico. Isso é crítico para quem critica o universalismo. Precisamos levar para a discussão das Africanidades a discussão sobre a América Latina. Temas da mestiçagem, da educação, das relações ético-raciais, discussões que atravessam a questão das identidades. É fundamental dizer que a nossa filosofia africana é africano-brasileira porque parte da nossa realidade antirracista e antissexista. Se conseguirmos produzir uma filosofia que combata essas duas mazelas já teremos feito alguma coisa (OLIVEIRA, 2015)⁴⁹.

Nascemos plantando bananeira, em um mergulho para a vida, obediência à lei da gravidade, mas também em uma saudação ao orum, de onde tudo vem e para onde tudo vai.

⁴⁹ Fala de Eduardo Oliveira, proferida durante disciplina Pensamento Social Brasileiro, no Doutorado em Difusão do Conhecimento, segundo semestre de 2015.

Chão dos ancestrais, presente na Capoeira Angola, na qual o ato de saudar o chão é tão presente quanto as músicas que saúdam os ancestrais, conforme atenta Ligiéro (2011):

[...] No caso da capoeira angola, existe uma reverência grande em relação ao mundo ancestral, não somente em muitas das músicas e letras, como na própria entrada do jogador na roda quando ele próprio risca no chão a cruz, que, para muitos é cristã, mas que como veremos em Fu-Kiau ela representa a cruz congo, simbolizando o cruzamento das duas energias, a horizontal (animal) com a vertical (sagrada), que desenhadas sobre a terra em forma de cruz delimitam o espaço mínimo consagrado para realização do ritual [...].

Dentro do território de Angola, somos mais que convidados, somos convocados a pensar a partir de múltiplas perspectivas, em um diálogo constante com as várias religiões de matriz africana, oriundas das mais diversas etnias que aqui chegaram e foram obrigadas a reinaugurar seus territórios cujos limites se diluem. Assim, temos contato com suas mitologias e cosmogonias, sempre dançadas, cantadas, em um processo de corporificação de seus mitos:

Depois de criar o mundo, Olodumare ordenou a Oxalá que criasse os seres humanos para habitá-lo. Oxalá já imaginava o que fazer, mas não sabia o material que utilizaria. Tentou de tudo: o vento, a água, a pedra, mas nada garantia a forma necessária para a criação do ser. Sentou-se, então, à beira do rio e pôs-se a pensar, pensar, sobre como resolver o problema. Foi então que, vendo Oxalá cabisbaixo, Nanã saiu das profundezas do rio e perguntou a ele, o que lhe acontecia. Oxalá explicou, então, que precisava criar os seres humanos. Nanã ofereceu a lama, com a qual Oxalá conseguiu dar forma ao ser. Ao levá-lo a Olodumare, no entanto, ele percebeu que o barro chorava, por ter sido retirado de Ayé. Foi então que Olodumare determinou que, de tempos em tempos, o barro teria de ser devolvido para que a lama não chorasse, criando, portanto, da lama, a vida e a morte⁵⁰.

A própria roda da Capoeira Angola escapa aos limites do círculo por inserir outras temporalidades em um diálogo entre passado e futuro, dentro e fora, além de escapar à racionalidade judaico-cristã, inserindo fundamentos da religiosidade africana, como a relação com o chão, mundo do além, onde vivem seus ancestrais. Território simbólico, onde se reconstrói a cultura africana no Brasil, em um corte ao cunho linear da história ocidental que se pretendeu hegemônica. Dentro da roda de Angola, cabe o canto para orixás⁵¹, caboclos Inquices, Egúns, santos católicos e tantas outras entidades, em uma mistura de tempos e espaços que desafiam o pensamento ocidental e até mesmo os limites da vida. É o caso, por exemplo, do culto à ancestralidade *Babá-Egún*⁵², culto de matriz africana, que inaugura um

⁵⁰ Itã africano retirado conversas orais no interior e vivência de terreiro, de fonte oral.

⁵¹ Na capoeira, é muito comum corridos que cultuam os orixás: *Ê ogum iê, ogum é tatá de malembê...* (Mestre Manoel do Grupo Ipiranga de Pastinha); e outras entidades de matriz afro-brasileira, como o caboclo do Candomblé de Angola e da Umbanda: *Pisa caboclo quero ver você pisar...* (domínio público) e Inquices e babás: — *Agô Senhora, menino, Agô Iá, agô Babá no Ilê estou chegando, quero dizer Motumbá Inquices, voduns Tatas, Olorum, Babá Ogum...* (Mestre Moraes em Ligação Ancestral); bem como santos católicos: — *Santo Antônio é protetor, protetor da capoeira...* (domínio público).

⁵² Entidades intimamente ligadas ao *egbé orun* (mundo do além), voltadas à comunidade de seres humanos já falecidos, perpetuando sua memória e guardando seus ensinamentos nas práticas rituais.

tempo e espaço do além, concomitante ao que vivemos, que se inter-relacionam, desafiando o entendimento entre vida e morte. É o caso da ladainha de mestre Moraes que, além de mestre do GCAP, integra a Comunidade Cultural e Religiosa Ilê Asipá, de culto aos *Babás Eguns*, onde tem o posto de Omo Ogum Keji: *Agô senhora, menino. Agô Oyá, ago Babá. No ilê, estou chegando, quero dizer Mojubá. Inquices, vodus e tatá, Olorum Babá Ogum [...]*⁵³

Podemos dizer que Capoeira Angola é uma experiência social que admite outra noção de tempo, mantendo-se como um território que sustenta fundamentos da filosofia africana no Brasil e que, inserida em uma temporalidade outra, acaba reduzida ao que Souza Santos (2002) chama de resíduo. Libertar práticas fundamentadas em outras perspectivas temporais e da condição de resíduo passa pelo enfrentamento à monocultura temporal capitalista, porque as sociedades entendem o poder a partir das concepções de temporalidade que nelas circulam.

No *egbe-orun*, somos chamados de *ara-orun*, seres do espaço ancestral. Quando morremos, deixamos o mundo *ayé* e nascemos no mundo do *orun*. Nascimento, morte, nascimento. Ciclo normal da vida ininterrupta, segundo o conceito afro-brasileiro de culto à ancestralidade *Egúngún* (SANT'ANNA SOBRINHO, 2015, p. 39).

Assim, a cabeça em direção ao chão recupera uma relação marcada pela chave da ancestralidade que nos explica a cosmovisão africana inscrita na corporalidade da Capoeira Angola, tão rasteira e rente ao chão dos ancestres. Relação que é base da cultura africana e que o Ocidente não conseguiu compreender, conforme atenta Fu-kiau (1997), falando desde a cultura bantu, para quem essa relação de aprendizagem com os vivos e com os mortos tem a ver com o movimento/vida imanente à capoeira:

O Movimento na vida é muito importante, e temos que descobrir o valor da vida. Se você prestar atenção aqui, você tem um centro e temos essas direções. E eu falei que se movimentar é aprender. Os movimentos que você faz na capoeira é um movimento e não é limitado à aula que você está aprendendo (no caso, aprendendo capoeira). É parte da sua própria vida. Você tem que conhecer pessoa fora. Você precisa encontrar (conhecer) as pessoas vivas e as pessoas mortas [...]⁵⁴

Para os bantus, aprende-se mais com os mortos do que com os vivos, porque a morte não é o fim, mas um processo. E é a música que marca o movimento da vida e o movimento da morte, o que revela porque a música é tão presente nas manifestações da cultura africana. A música, na capoeira, está diretamente ligada ao fato de que os africanos sabem que o principal instrumento, o que marca o ritmo de nossa existência, processo que iguala vida e morte, está no peito: o coração. Fu-Kiau lembra que, para entender a música na capoeira, o/ capoeirista tem de descobrir que a música está em seu coração biológico. Viver é movimentar, e

⁵³ ^CD Ligação Ancestral, Mestre Moraes.

⁵⁴ Fala proferida por Fu Kiau

movimentar é aprender e conhecer as direções é um desafio para o “candidato à capoeira” (FU-KIAU, 1997):

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, 1997)⁵⁵.

Mestre Boca do Rio costuma falar sobre a importância de manter o centro da roda propondo, inclusive, uma série de exercícios nos treinos que nos desafiam a jogar no mesmo lugar, miudinho, pensando em disputar o centro, como que para manter o domínio do jogo, mas muito mais de nós mesmos: “Capoeira é corpo e mente, juntos, o angoleiro tem de pensar e quanto mais devagar, melhor, porque se ele entra no jogo do outro, já perdeu o jogo.”

1.6.1 Outras relações com a vida e a morte: com a cabeça no chão dos ancestrais

O desafio de falar a partir da experiência da Capoeira Angola na comunidade Pituauçu, vivenciada a partir de minha corporeidade que determina minha lugaridade (SANTOS, 1996, p. 10), levou-me à relação corpo-natureza. Foi trocando os pés pelas mãos, entre o mar e a boca da mata do Pituauçu, na prática da inversão de olhar da bananeira, que iniciei um jogo, de fora, com as sociedades tribais brasileiras e, de modo mais amplo, sul-americanas, para entender a noção que trazem de corpo como pessoa. Para essas nações, dos indígenas da Amazônia, por exemplo, a noção de pessoa está diretamente ligada ao lugar do corpo, o que quer dizer que é a corporeidade que determina a visão que essas tribos têm de si mesmas, sendo base para a própria organização social e cosmologia dessas sociedades (SEERGER, 1974; DA MATTA, 1976; CASTRO, 1977).

É necessária uma inversão de sentidos para compreender essa visão de corpo que representou uma revolução no campo antropológico, inaugurada desde Marcel Mauss, para quem as noções de pessoa trazem algo anterior à sua condição de sujeito social, ou seja, o indivíduo da sociedade moderna. Dentro dessa visão de indivíduo, está implícita a dicotomia sociedade/indivíduo já que essa categoria situa a pessoa em uma relação de direitos e deveres

⁵⁵Fala proferida por Dr. FU-KIAU no Terreiro Catendê. Festa de TEEMPO Salvador, 17/08/97. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com.br/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html> Acesso em 12/2017. (Opus Cit.)

em uma determinada sociedade. Dicotomia fundante de todas as demais como análises dicotômicas da estrutura social na polarização entre o social e o individual, o normativo e o espontâneo, o jurídico e o sentimental (*Ibid*, p. 04).

Tal visão corresponde a um indivíduo dividido e isso em todas os vieses, como a oposição corpo/alma, indivíduo/sociedade. A categoria “pessoa” surge, então, como instrumento da organização, da experiência concreta desta sociedade:

Tomar a noção de pessoa como categoria é tomá-la como instrumento da experiência da organização social. Deriva da percepção de que é um rótulo útil para se descreverem as categorias nativas mais centrais – aquelas que definem em que consistem os seres humanos – de qualquer sociedade; e deriva da constatação de que, na América do Sul os idiomas simbólicos ligados à elaboração da pessoa apresentam um rendimento alto, contrariamente aos idiomas definidores de grupos de parentesco e de aliança [...] Paradigma que admite sociedades aonde a noção de grupos e corporação não atuam crucialmente em termos de controle de recursos materiais, mas em torno de recursos simbólicos (*Ibid*, p. 08)

A noção de pessoa, determinada pela relação com a corporalidade de muitas nações indígenas da América do Sul, contempla a experiência das comunidades de propriedades simbólicas, responsáveis por articular identidade social, antes mesmo de se constituírem como coletividades econômicas ou juridicamente organizadas. Trata-se de grupos que privilegiam uma reflexão acerca da corporalidade na elaboração de suas cosmologias, como é o caso desses povos da América e da população pretafricana em sua reterritorialização no Brasil, que teve, no corpo, sua centralidade.

Mas como essas nações indígenas, ora foco de nossa reflexão, veem o corpo? O que se percebe da concepção ameríndia, principalmente sul-americana, é que a diferença entre humanos e animais não está no espírito, ou na ausência dele, justificativa para a escravidão dos africanos e a dizimação dos indígenas, os quais, para os europeus, não tinham alma. Sob a concepção do perspectivismo indígena, todos têm alma e todos somos humanos, à medida que todos temos corpos, o que não torna o ser humano algo tão especial. O corpo aparece não mais como sinônimo de fisiologia ou anatomia que distingue uma espécie da outra, mas como um conjunto de maneiras ou modo de ser.

Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 240).

A diferença entre humanos e animais está no corpo que varia de acordo com cada espécie, como uma “roupa”, que, ora transforma humanos em animais, bichos em outros bichos

e mortos, xamãs e espíritos que podem assumir formas animais. Corporalidade que pode ser vestida, dependendo da condição em que se encontra cada um deles diante de si e de outro com o qual se relaciona (CASTRO, 2004, p. 228).

Isso explica a velha frase: *é da minha natureza, tão comum*. Enquanto para os humanos os animais permanecem na condição de animais, porque não têm cultura, nem espírito, independentemente de qualquer condição, para os animais os humanos são animais, a depender da perspectiva e situação, uma vez que, tanto podem ser predadores, quanto presas, dependendo do ponto de vista de quem os vê. Diante de um leão, por exemplo, o homem é presa, ao passo que diante de uma galinha, torna-se predador. Nas duas condições, no entanto, permanece animal. Em suma, para os ameríndios – o referencial comum a todos os seres da natureza não é o homem enquanto espécie, mas a humanidade enquanto condição (CASTRO, 2004, p. 227).

Tal perspectiva derruba os pilares do multiculturalismo, ou seja, a ideia de unicidade da natureza e multiplicidade das culturas, para propor o multinaturalismo, com o qual Castro (2004) define a concepção ameríndia que propõe o contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seria, aqui, a forma do universal, a natureza ou o objeto a forma do particular (CASTRO, 2004, p. 226).

Sendo a cultura, única, e a natureza, múltipla, o que diferencia animais e humanos é a sua natureza determinada pelo ponto de vista que cada um tem de si diante de sua espécie. Isso quer dizer que, para essas nações ameríndias, não são os humanos que se diferenciaram dos animais através da cultura, conforme reza nosso pensamento evolucionista. Foram os animais que foram perdendo as características humanas, afastando-se da cultura (CASTRO, 2004). Mas o que isso significa?

Esquecemos que somos animais, porque nos entendemos humanos e, portanto, civilizados, princípio do pensamento colonizador que justifica a dominação. Consequentemente, o homem civilizado é aquele distinto dos selvagens, ou seja, dos povos primitivos que vivem em *habitat* natural, na natureza, sinônimo de atraso. Ao manipular a natureza, ao dominá-la, teoricamente, evoluiu. Da mesma forma que a mulher, diante do homem, permanece mais próxima à natureza, mais instintiva, mais frágil e passível de dominação, ou, como o povo indígena, submisso e atrasado, por ser próximo à natureza e cuja extinção é consequência natural de sua falta de capacidade de adaptação com o mundo moderno.

Falando sobre essa outra abordagem distinta da visão ocidental, Oliveira cita o Xamã que, ao tentar curar o corpo do indivíduo com elementos materiais da cultura (ervas, fogo,

alimentos, fumaça [...], lida com o espírito visto como uma categoria do mundo da cultura inseparável do mundo da natureza e, portanto, vinculado à corporeidade. Essa lógica dos sentidos, pautada por uma relação corpórea com as coisas é que determina a necessidade de fugir à racionalidade das representações, cujos territórios de referências perdem-se: “Visão diametralmente oposta à do Ocidente, que separa natureza e cultura, corpo e espírito” (OLIVEIRA, 2005, p. 136).

A prática da Capoeira Angola e a inversão de sentidos e de perspectivas que ela propõe levou-me ao jogo com essas visões de mundo invisibilizadas e, conseqüentemente, a outras formas de pensar a natureza, tornada coisa pelo modelo de racionalidade eurocêntrica. Foi no cotidiano, no dia a dia, em que se difunde o conhecimento da Capoeira Angola que fui encontrando chaves capazes de ressignificar esse corpo, a cultura e a Natureza, a vida e a morte, pilares do processo colonizador e, conseqüentemente, contraestratégia para um processo de descolonização do corpo/pensamento. Chaves como a Ancestralidade, a Corporeidade – no que tange à nossa materialidade – e Corporalidade – quanto a tudo que se relaciona a esse corpo, tornado pessoa. Foi necessária a inversão perspectiva, aqui representada na bananeira da capoeira, para ser devolvida ao seio da Natureza sacralizada, dotada de mistério e encanto, porque é vida. Como na capoeira, é preciso trocar os pés pelas mãos para caminhar a partir de um outro eixo e dialogar com o ponto de vista de alguns povos ameríndios, como os indígenas amazônicos.

A capoeira forja um modo de ser, por possibilitar outras formas de ver, ponto de vista que nasce desde o corpo, tornado pessoa na sua relação direta com o mundo.

E, na reiterada, repetida, treinada, reelaborada inversão corporal da bananeira está a inversão da perspectiva de mundo proposta pelo povo que a criou. Cabeça no chão daqueles que souberam dialogar com os donos da terra, as nações indígenas, por serem também detentores de um legado de conhecimento registrado na dimensão de sua corporeidade.

CAPÍTULO 2 - CAPOEIRA ANGOLA NO CENÁRIO NO PI'TU WA'SU

2.1. A CHEGADA AO TERRITÓRIO DE ZIMBA

*[...] Iê volta do
mundo,
que o mundo deu
que o mundo dá,
e que ainda vai dar,
camará!*

Na roda da capoeira angola, o mundo gira para trás, em velocidade alternada, mas sempre na batida do coração. O tum - tuntum, ta tum, tum - tumtum ta tum - tumtum ta tum do atabaque é que marca o passo para trás, batida ancestral, que chama todos para algum lugar outro, distante da cartografia de mapas. E tudo isso acompanhado pela corda do berimbau, em um “tim” loooongo de lamento, que dá vontade de chorar, quebrado pelo chiado do caxixi, que dá vontade de rir. Sim, o caxixi é o referencial da terra local, como o tambor é de outras terras trazidas para pulsar aqui. Tenho atentado para o caxixi, porque o atabaque foi o chamado inicial da capoeira, tão forte e pulsante, que me despercebi, do chiado, som mais comum, que também me chamava só que para brincar, do caxixi. O mestre sempre fala que a capoeira é dos índios também, e eles estão no caxixi que compõe tchtch tom tim - tchtch ton tim, do berimbau, porque é ele quem dá o chiado, ou o “x” da questão.

Céu e terra, dentro e fora; pulando no ar, rastejando no chão; brincando com o perigo. Vida na corda bamba da ginga. Filosofia escrita com um pé atrás, de quem vive na iminência da morte, de um corpo, eventualmente, derrubado no chão.

Quando a dor ensina que é melhor rir do que chorar, ou matar. Acho que vim para capoeira para não sentir mais vontade matar, ou morrer, quanto menos, chorar. Aprender um outro jeito de lutar. A capoeira que me ensinou a dar um passo atrás, sempre. Queria também entender o porquê de aquela roda que vira na rua de Curitiba, no ano de 2005, parecer levar-me a um outro tempo e lugar que, embora outro, reconhecia. E aquele jeito de lutar, jogar, brincar, encenar, sei lá o que era, que me parecia uma cena, com outra história e com personagens outros, como os que já vira nas peças de Plínio Marcos, as personagens da vida real... Aquela corporalidade estava mais próxima do palhaço que sempre me habitara, mas que não sabia onde estava. Era, literalmente, uma volta ao mundo. Só depois saberia, como diria Inaicyra Falcão (2011, 2013), que começava a enveredar pelos caminhos da tradição cultural, para pensar minha arte, mais precisamente a tradição afro-brasileira, fazendo-me uma chamada de Angola⁵⁶.

Nos treinos do Zimba, no Circo Picolino, inicialmente, achei que já sabia gingar, só que sem o molho, o dendê, o caixixi. Mas, que não sabia mesmo, fui descobrir foi na roda, onde queria brigar todas as dores que um simples golpe me parecia lembrar. “Calma, você nasceu de 7 meses, por acaso?” Mestre Boca do Rio sempre me chamava ao pé do berimbau para dizer isso. Ou era: “Calma, moça, calma. Pra que tanta pressa?”

Ao contrário de aprender a brincar, a desenvolver a presença cênica e o palhaço, como idealizei ao chegar no universo da capoeira, os riscos da roda levavam-me às ruas, becos e calçadas de São Paulo, da zona sul. Talvez, porque brincadeira na hora do riso, a capoeira é luta na hora da dor, quando dizia mestre Pastinha.

⁵⁶ Movimento específico da Capoeira Angola onde o jogador para o jogo e convida o outro a chegar-se até ele, pode ser feito através dos braços abertos, ou mão estendida à frente do corpo... Momento de perigo e cautela porque pode ser uma armadilha para pegar o outro num movimento de rasteira ou cabeçada.

Enfim, quisera fosse a zona sul do Rio, o Leblon, das novelas da Rede Globo. Mas era a zona sul de São Paulo, região do Campo Limpo, e, mais precisamente, o Jardim Rosana, Capão Redondo... Região dos Racionais MC's, da negritude paulista-nordestina, a parte que me cabia nesse latifúndio, a terra que queria ver dividida⁵⁷.

[...]
 O dinheiro tira um homem da miséria
 Mas não pode arrancar
 De dentro dele
 A favela
 São poucos
 Que entram em campo pra vencer
 A alma guarda
 O que a mente tenta esquecer [...]
 (Racionais MC's)⁵⁸

Trata-se de uma das regiões que eram, então, uma das mais violentas da capital paulista e onde vivem as mulheres mais velhas de minha família. São 7 mulheres e um homem. Minhas irmãs são do “balacobaco”, chefes de família, como as milhares de mulheres que chegam junto no Brasil, mais que isso, chegam sozinhas, destituindo o imaginário do homem e da família tradicional como um padrão há muito inexistente nas classes mais pobres. Talvez, daí venha o fato das mulheres negras não se sentirem representadas pelo dilema da mulher branca de classe média delineada pelo feminismo e que, durante muito tempo, invisibilizou a questão da mulher negra e da raça no cerne da luta feminista.

É bem verdade, no entanto, que o patriarcado é que regia esse exército de mulheres criadas para sair da escola ao chegar no ensino médio, já que estudar era necessidade de homens, às mulheres cabia seguir sua formação no curso de corte e

⁵⁷ Referência à obra *Morte e Vida Severina*, clássico do autor Graciliano Ramos.

⁵⁸ *Música Negro Drama*, MC Racionais, 2002.

costura. Costureiras nunca foram, mas não chegaram ao ensino superior, como algumas desejaram.

O lá e lá e lá...

Iê

*Sou livre como o vento
 Minha linhage é nobre
 Nasci dentro da grandeza
 Não nasci da raça pobre
 O senhor fique sabendo
 O peso de um cantador
 Quando me ver de outra vez
 Me trate de professor
 Deva-me obediência
 Me dê o meu valor
 Você diz que tem ciência
 Me dê uma explicação
 O que é que tem em 12 horas
 Há uma transformação
 Não é o sol que se move
 É fixo em seu lugar
 A terra tá sobre o eixo
 O eixo faz rodar
 Uma cobra tão pequena
 Mata um boi agigantado
 Camará.⁵⁹*

Foi ali na periferia paulista que conheci o cenário das ruas sem a ginga, onde entrei em um bairro, cuja segurança era garantida pela ligação com algum morador antigo, medida de precaução de quem vivia em uma terra marcada pela presença da Rota, representante de uma polícia forjada na ideia de que bandido bom é bandido morto e que preto era suspeito por natureza, o que justificava o assassinato de jovens marcados pela desesperança. Sentimento que marca grande

⁵⁹ Ladainha de mestre Boca Rica.

parte da população eminentemente negra da maior capital da América do Sul e sentimento que, infelizmente, reencontrei na capital de Salvador, a cidade mais preta fora do continente africano. Desesperança que marca, ainda hoje, meu território de capoeiragem, na região da Boca do Rio, mais precisamente nos bairros do Pituaçu e Bate-Facho, duas das comunidades que reúnem minha família de capoeira, noção forjada desde o território da ancestralidade, tão presente na Capoeira Angola e seu sistema de transmissão de conhecimento: “menina, quem foi teu mestre?” Referência que fundamenta a relação com o passado e o respeito aos mais velhos, já que idade vem como sinônimo de tempo, e tempo, de conhecimento. “Tempo é posto”, como se diz entre os angoleiros, filosofia advinda das religiões de matriz africana. Alívio, melhor que “tempo é dinheiro”, da nação capitalista. Fundamentos que foram me fazendo sentir em casa na capoeira e sua filosofia da ginga, com um pé atrás, filosofia da/do brasileiro acostumado a sorrir, porque, quando se tem a consciência da morte, nada é tão sério na vida que não possa ser cantado e, diga-se de passagem, dançado.

*Iê!!! Vou me embora pra Bahia
Pra ver se dinheiro corre,
Se dinheiro não correr,
Di fomi ninguém não morre.
Iê maior é Deus...*

Aprendi capoeira em uma noção de família ampliada, que envolve a vivência coletiva no seio do próprio grupo, ou seja, nos treinos diários e nas rodas, além das lutas comuns como a construção e manutenção de um espaço físico para as atividades. Mas aprendi capoeira também a partir da noção de comunidade e seu cotidiano, cotidiano em que o grupo está inserido. Trata-se da experiência vivenciada no seio da comunidade, no gueto e, no caso do Zimba, na comunidade

do Pituaçu, onde o grupo foi criado no ano de 2008. Era ali, na esfera do cotidiano, no dia a dia, no encontro das ruas, na padaria, uma guarda de filhos que cresciam juntos, porque o Zimba sempre teve muitas crianças e era comum ouvir de mestre Boca do Rio, tanto nos treinos, quanto nas rodas: as crianças são responsabilidade de todo mundo, todo mundo cuida. E elas corriam soltas no meio dos treinos quando cada um cuidava para que os movimentos não as acertassem, ou, no entorno da roda, quando cada um revezava-se para que os pais jogassem e estivessem à vontade.

Cada um ajudava a partir de sua história e lugar, em uma troca de favores que a organização da capoeira ensina, no aproveitamento da profissão de cada angoleira/o. Cada um tem sua função e lugar: “ninguém aqui é substituível, se você não vem, seu espaço fica vazio na roda, porque só você pode dar aquilo.” – afirmava, constantemente, o mestre Boca do Rio.

Eu, por exemplo, como tinha vindo para aprender capoeira e ainda não tinha emprego, quando cheguei ao grupo, dava bancas escolares⁶⁰ para crianças do Pituaçu, geralmente filhos dos e das capoeiras do grupo em troca do aluguel e da mensalidade da capoeira. Economia forjada pela moeda da troca na vivência e nas relações. Por isso, o grupo nos ligava a feiras de troca de roupas, venda e produção de alimentos naturais; à divisão de almoços coletivos em dias em que o cardápio era pequeno não fossem os diferentes pratos reunidos; nos encontros para o lazer, para a cervejinha no bar do Budião, do lado do parque; além da recorrência dos conselhos, nas brigas de ciúmes e egos feridos; dificuldades e fofocas geradas nas relações cotidianas que a capoeira gera. Mas, sobretudo, em uma economia forjada por essa rede de relações que nos reinaugura em uma espécie de lenta iniciação pela qual se passa ao se tornar angoleira/o.

⁶⁰ Como a população de Salvador chama as aulas de reforço escolar através de aulas particulares.

Tudo se dava a partir dessa teia de relações, em uma grande vivência familiar, cuja marca não era os laços consanguíneos, mas as próprias regras que partilhávamos, todos, enquanto capoeiristas. Isso determina um modo de ser que se tece nos fios emaranhados do território onde essa prática dá-se e que determina a própria visão de capoeira, misturada à vida, ao dia a dia.

Quando cheguei ao Zimba, muitas das conversas davam-se nas pequenas ruas e becos do Pituacu, onde vivia parte dos integrantes do grupo e, ainda, aqueles que moravam em outros bairros, mas acabavam tendo aquela comunidade em seu roteiro obrigatório, dividindo-se entre o Circo Picolino, localizado na orla; o Parque do Pituacu, ou mesmo uma das casas de seus moradores, como o mestre Boca do Rio, ou treineis e integrantes do grupo, como minha própria casa, dividida, então, com a família do treinel Ricardo Lima. Posteriormente, dada à histórica dificuldade de a Capoeira Angola encontrar seu espaço físico, local para os treinos e rodas, que também marcou a história do Zimba, treinamos em outros locais, como a Associação de Cronistas de Esportes no Pituacu; um espaço reformado na orla; bem como o espaço construído sobre a casa do aluno Paulo da Silva.... Itinerância que marca a resistência da capoeira.

Foi nesse processo que vi crescer grande parte das crianças do Zimba e, posteriormente, seus integrantes e jovens líderes, como Maxuel Santos e Marcela Santos, filhos do mestre André Santos Boquinha, ex-aluno da Ordem dos Irmãos Fraternal, instituição de ensino da Liberdade, onde o mestre deu aula; Marina Lima, filha do treinel Ricardo Tabereú; Luisinho, integrante que entrou criança e saiu adulto do grupo; Juca e Luisa, filhos do treinel Jorge, e tantas outras/os angoleiras(os).

Andando sempre pra trás, em direção ao passado, como se deu minha caminhada a partir capoeiragem, fui chamada, em uma verdadeira chamada de

Angola, a repensar minha própria história, as várias histórias contadas mas, principalmente, as histórias não contadas, por serem inscritas nos movimentos e corpos que não aparecem e, quando o fazem, testemunham contra uma história unívoca. A desorganização corporal da capoeira ou uma reorganização que nos obriga a buscar novos apoios corporais; novos golpes de vista e ângulos de visão, revendo o que entendemos por conhecimento e, conseqüentemente, sobre o mundo:

Por isso que muitos que treinam não ficam. Porque eles vão sendo testados. Esse “eu” dentro que a gente tem verde, ele vai amadurecendo e para ele sair é um teste muito grande. Até ele amadurecer, criar uma raiz, que essa raiz prenda ao chão e você tenha força para expulsar essa raiz para fora, não é fácil. Treinar capoeira, hoje, em nível de todas as artes marciais, a capoeira é um dos pontos, assim, que há um enigma que a gente não sabe como explicar esse enigma. O que faz você um ir a uma aula, só você poderá dizer um dia. Você está em busca de uma resposta e que resposta é essa, você vai andar, vai continuar andando. Agora, você é testado (Mestre Boca do Rio, 2005).

Ô laê, lá e lá –

Quero contar um pouco sobre como fui chegando na capoeira, ou ela em mim. Foram os caminhos do teatro que me levaram ao Pituaçu e ao Grupo de Capoeira Angola Zimba, quando cheguei em Salvador, já interessada em aprender Capoeira Angola. Fui recebida em Salvador, na comunidade, pela atriz e bonequeira Ismine Lima⁶¹, indicada por um amigo comum, em um intercâmbio muito habitual na comunidade de artistas. Coincidentemente, a atriz fora angoleira do GCAP – Grupo de Capoeira Angola Pelourinho, na década de 80, e me aconselhou a conhecer o trabalho de um “jovem contramestre da comunidade, que vinha se fazendo mestre no exercício de liderar de seu grupo” – como definiu. Tratava-se

⁶¹ Atriz e bonequeira, reconhecida internacionalmente por ter criado o Teatro Lambe Lambe, no qual o espetáculo é feito para apenas um espectador de cada vez, dentro de uma antiga caixa dos fotógrafos Lambe Lambe. Moradora durante 15 na comunidade, desenvolveu importante trabalho de formação de artistas dentro do Parque do Pituaçu e na Escolologia.

de mestre Boca do Rio, formado contramestre pelo mestre Moraes⁶², morador do Pituaçu, desde os 6 anos de idade. Ele dava aula de capoeira na Escola Circo Picolino, um circo localizado na avenida oceânica, em frente à praia do Pituaçu. Uma das visões que mais me apaixonaram na vida, como atriz, um circo na beira do mar.

Logo descobri que o nome do grupo, Zimba, era uma referência a um nome que mestre Boca do Rio descobriu em um sonho e que foi buscar nos livros do Centro de Estudos Afro-brasileiros – Ceao. Tenho para mim que se trata do Deus Zambi e que, nos desenredos dos sonhos, virou Zimba aos ouvidos de mestre Boca. Isso, devido à explicação que ele deu para o nome, quando o grupo surgiu:

[...] Aí, eu comecei uma aulazinha ali na escola pública do Pituaçu. Eu fui pedir à diretora um espaço. Assinei uma norma lá e fui. E aí começou, aí, as pessoas disseram, sim, Boca do Rio, a gente quer nascer, vamos ver se a gente monta um nome. Aí, eu falei assim, então, cada um pensa um nome e traz na próxima aula. Aí, cada um foi pras suas casas e, na mesma noite, eu tive um sonho. E o sonho dizia assim: o seu grupo, ele tem que ser Zimba. Eu acho que foi o meu orixá que falou. O meu guia, porque, até então, eu não tinha envolvimento muito com o candomblé (Boca do Rio, 2005)⁶³.

No sábado seguinte, em uma tarde de junho de 2005, fui assistir à primeira roda de capoeira do Grupo Zimba, no Circo Picolino. Quando cheguei ao Circo, na verdade, a roda já havia começado. Ela acontecia em um pequeno espaço que ficava ao lado do picadeiro do Circo, uma espécie de refeitório com um bebedouro, onde os alunos circenses que treinavam no picadeiro, volta e meia, apareciam para tomar água.

⁶² Pedro Moraes Trindade, responsável pelo movimento de recuperação da Capoeira Angola na década de 1980, atrelando a prática da capoeira ao movimento de construção da identidade negra no país. Responsável pela formação de uma geração de angoleiros, que levou a Capoeira Angola para o mundo.

⁶³ Entrevista concedida por mestre Boca do Rio, no ano de 2006, para minha pesquisa de Mestrado.

Pareceu-me um espaço pequeno demais para uma roda de capoeira acontecer, mas descobriria em pouco tempo que Angola joga-se até mesmo embaixo de uma mesa, porque muitos dos treinos de mestre Boca do Rio aconteciam, literalmente, embaixo de mesas do circo: “angoleiro tem de jogar em qualquer espaço”, explicava ele. Resquícios de um período em que se jogava capoeira escondidinho.

O lá e lá e lá... vamos embora, camará...

A bateria, formada em um banco colocado próximo a uma das paredes, tinha, no centro, o mestre que cantava com um vigor que contagiava os demais integrantes do coro, sentados ao chão, formando a roda. Os jogadores que, posteriormente, conheceriam como Jorge e Kenneth, ambos treineis⁶⁴ do grupo, chamaram minha atenção, não só pela beleza dos movimentos, mas pelo ritmo e pela felicidade com que jogavam.

Jorge desenvolvia um jogo lúdico, com saltos, brincadeiras e molecagens, que me lembraram a uma criança, enquanto Kenneth me trouxe a figura mítica do Saci Pererê, talvez, pelo jeito travesso de brincar na roda, com as traquinagens que aprendi a associar a essa figura da mitologia brasileira que tanto me encantava na infância. Tinha ainda uma beleza nos movimentos que me trazia a ideia de uma nobreza em sua figura.

⁶⁴ Treineis são os capoeiristas mais experientes do grupo, habilitados para puxar treinos, no caso da ausência do mestre.

Figura 1 – Roda do Grupo Zimba no refeitório do Circo Escola Picolino - 2005



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

As posições de ambos durante o jogo exigiam uma reorganização corporal e uma técnica que era escondida pela aparência da espontaneidade, ilusão de um corpo treinado para responder no tempo do jogo, o que determinava a rapidez dos movimentos. Aos meus olhos de atriz, aquele jeito de corpo passou a ser uma inspiração e, mais que isso, uma fonte inesgotável de busca de uma corporalidade que parecia minha, mas me escapava. Surgia, então, uma emergência de escrever aquele jeito em meu corpo, uma pressa, “agonia”, na linguagem dos baianos.

Senti vontade de entrar na roda, parecia-me que conseguiria jogar por causa de uma sensação de intimidade com aquele universo. Aquilo, literalmente, atravessava-me. Recordo-me até que me movimentei no banco, tamanha a vontade de entrar na roda. O movimento foi notado por Jorge, um dos treinéis do grupo,

que me convidou para brincar um pouquinho. Recuei. Nunca havia feito capoeira. Mas o mundo todo parecia estar naquela roda.

*Vamos lá brincar na roda
 No jogo do embolador
 Nessa roda de mandinga
 Jogo meu que Deus mandou
 Os seus olhos já me dizem
 Que eu sou o ganhador
 Quer ver rodar na roda
 Na roda me ver rodar
 Na roda vou dar uma volta,
 ai meu Deus
 Vou ver o mundo girar,
 Na volta que o mundo deu
 Na volta que o mundo dá
 Se eu conseguir nessa roda,
 na outra dá pra levar
 camará.⁶⁵*

Era uma roda gigante, porque era um espaço-tempo onde parecia caber um mundo outro, diferente daquele localizado fora da roda, embora parte dele. Um território regido por regras próprias e temporalidade nada linear, em uma corporalidade que me atraía, porque, embora cotidiana, estava longe de ser espontânea, ou espontânea, que estava longe de ser cotidiana. Nada muito claro e racional, mas evidente em sua estética própria e na performance daquelas/es corpos-pessoas.

Estavam presentes naquela roda as/os jogadores mais velhos do grupo, como os treinéis Ricardo Lima; Keneth; Manoel Pachola; Jorge de São Jorge Galvão, Paulo da Silva; além da presença marcante das angoleiras do grupo: Isabel

⁶⁵ Ladainha de mestre Moraes, CD Brincando na Roda.

Mordecim, Cristina Oliveira, Annalice Mascarenhas, Fabiane Wherli, de Porto Alegre (primeira treinel do grupo Zimba), além da maioria das alunas/os mais experientes no grupo, como Marcos 2 Autos, Quinhal, Cesar, Martim, Marcelo e as crianças, sempre muitas no Zimba. As mulheres sempre foram presentes e muito atuantes no Grupo Zimba, embora nem sempre tenham conseguido assumir o lugar que conquistaram, tendo se tornado lideranças na Capoeira Angola.

As crianças tinham lugar de destaque no Zimba, que sempre primava pela ligação da Capoeira Angola com a vida saudável, seja através da mesa de frutas, do açaí após as rodas e tudo o que rodeava a relação com o Parque do Pituaçu e o mar. Bebida alcoólica era proibida de entrar no espaço do grupo, que, conforme descobriria depois, era totalmente “fechado” pelos preceitos religiosos de mestre Boca do Rio, antes de rodas mais importantes, ou eventos.

Mestre Boca do Rio comandava a roda que se revelou aos meus olhos como um espaço de festa em meio aos gritos, cantos e risadas, mas, sobretudo, pelos jogos marcados por uma corporalidade que meu corpo parecia reconhecer, a despeito de nunca ter jogado Capoeira Angola. Aqueles movimentos pareciam cotidianos, embora de outra temporalidade, contando uma história registrada em um jeito de corpo ainda não formatado para o espaço-tempo do trabalho, que, no mundo capitalista, funcionou como arregimentador e disciplinador de corpos. O lá e lá e lá...

Em seguida, entrava o mestre na roda, o que me fora indicado como Boca do Rio. Uma dança passou a acontecer em minha frente, entre Kenneth e o mestre. Dança perigosa, com sucessivas tentativas de rasteiras que eram seguidas por gritos e risadas. Fui tomada pelo ritmo do jogo e pelos movimentos do mestre, que me lembravam muito a corporeidade das danças dos Orixás no candomblé. Na verdade, uma expressividade própria que imediatamente nos levava ao universo

das religiões de matriz africana, seja pela dança, seja por gestos de benzer o chão, seja pela forma como parecia ser tomado no jogo, não tinha muito claro o que me trouxera essa sensação, mas era tudo junto.

E, no meio dessa dança, ataques seguidos de contra-ataques feitos a partir de inúmeros artifícios para enganar e disfarçar os golpes. Um giro para trás, a simulação de um movimento para um lado para pegar o adversário no outro, o avanço inesperado para frente, quando tudo indicava um movimento contrário. Tudo em meio a uma ginga que dava ilusão de dança, para uma luta que se tornava cada vez mais perigosa.

Volta e meia o mestre, andando assim, meio de banda, já com a mão no ouvido, ia até a bateria para escutar a música ou orientar o ritmo, comentar os toques e corrigi-los, em um total domínio do jogo e de toda a roda, o que deixou, em mim, uma forte impressão de liderança.

*[...]Desde que conheço Miranda
É assim que anda
Meio de lado e de banda
É assim que anda...⁶⁶*

Ora fingia ter se machucado, ora encenava uma espécie de transe, que era sempre seguido de um canto, que comentava o momento em que o mestre Boca do Rio parecia tomado pelo jogo: “Como é bonita a pisada do caboclo/ como é bonita a pisada do caboclo/ Ele pula pra frente, pra um lado e pro outro/ fumando charuto/ e olhando pra gente o caboclo⁶⁷.”

A interação de todos os integrantes era determinante para a roda que ganhava ritmo cada vez mais intenso com o uso da música para comentar o que

⁶⁶ Corrido de capoeira de mestre Felipe, de Santo Amaro.

⁶⁷ Corrido tradicional da Capoeira Angola que dialoga com a religião de matriz africana. O Grupo Zimba sempre teve presente em seus eventos o babalorixá Gilmar Moreira (pai Gilmar), do Ilê Asé Ôni Ofilélé, terreiro de Mestre Boca do Rio.

estava acontecendo no centro da roda. O cantador tinha papel fundamental, além dos dois jogadores. A bateria, juntamente com o coro, era responsável por inflamar o jogo que se alternava em momentos de luta e brincadeira, perigosa, diga-se de passagem.

Decidi ali mesmo: é aqui que quero treinar. Assim que acabou a roda, em torno das 19 horas, fui falar com mestre Boca do Rio de meu interesse em iniciar os treinos. Na terça-feira seguinte, era uma das componentes do grupo Zimba e frequentadora assídua da Escola Circo Picolino, com quem o grupo mantinha uma relação de troca. Era ali, no seu picadeiro, às terças e quintas-feiras, quando não estava ocupado por dançarinas do tecido, palhaços e crianças nos ensaios do circo, que aconteciam os treinos liderados por Marcelo Conceição dos Santos, então contramestre Boca do Rio, conhecido já como mestre na comunidade do Pituaçu, onde fundou o Grupo Zimba, no ano de 1988.

As rodas eram aos sábados, a partir das 16 horas, mas estávamos sempre lá, já que a parceria previa cuidar do jardim do circo, além de auxílio do grupo na troca da lona, em uma relação marcada ainda pelo intercâmbio entre os/as alunos/as, tanto da capoeira quanto do circo. Era comum alunas/os do Zimba nos cursos do Picolino e vice-versa. Além da presença constante do Zimba nas apresentações e festividades do circo.

Terça-feira, 7 de junho de 2005

Circo Picolino

O primeiro desafio foi acertar a hora do início do treino. Marcado para as 19h30, eu tinha sempre a sensação de que a aula havia sido suspensa ou coisa parecida, porque nunca havia ninguém quando eu chegava ao circo. Em torno de

meia hora depois, chegavam todos, ao mesmo tempo, de lados diferentes e eu ficava com a sensação de que somente eu tinha errado o horário. Descompasso de tempo para o qual mestre Boca do Rio sempre me alertava. O tempo me parecia mais elástico no Zimba, tudo era feito no coletivo e em um tempo em que, de um jeito ou de outro, as coisas aconteciam.

Todos colocam seus uniformes e vão para o picadeiro. A primeira tarefa é varrer o espaço, ou melhor, o picadeiro do circo. Acostumada aos ensaios de teatro, onde o preparo do espaço era parte da concentração para o ator/atriz, nunca entendi aquela tarefa como uma função atribuída somente às mulheres, como, posteriormente, seria cobrada, já que sempre cuidei do espaço.

“Todos gingando!” – gritou Boca do Rio para os alunos e veio em minha direção, colocando-me no fundo do picadeiro, onde me deu a primeira aula de ginga. Já havia gingado nas aulas de expressão corporal, ministrada pelo ator Jefferson Primo, ex-ator do Centro de Pesquisa Teatral, dirigido pelo consagrado diretor Antunes Filho, de São Paulo. Jefferson fazia parte do grupo de atores que desenvolvia uma pesquisa voltada para a corporalidade e dramaturgia brasileiras, partindo do jogos e danças indígenas, além da capoeira, para buscar uma corporalidade voltada para nossa mitologia. Por incrível que pareça, só fui lembrar disso anos depois, porque aquela ginga de mestre Boca do Rio parecia-me outra.

Aparentemente simples, levou tempo para que eu percebesse a importância e eficiência desse movimento que, a exemplo dos demais, esconde em sua aparente simplicidade, a complexidade de sua técnica. Entendi o movimento e, em poucos minutos, o repetia ininterruptamente. A primeira sensação foi de facilidade, a segunda foi de uma terrível dor nos joelhos e nas coxas, porque a ginga exige que dobremos o joelho e permaneçamos “no cavalo”, como costumamos dizer sobre a posição semi-abaixada no teatro. Isso exige uma força na musculatura superior

das pernas, que dificilmente trabalhamos. É mais comum essa posição em danças orientais, como o Kabuki, o Nô, ou mesmo o Katakali indiano, e nas lutas marciais.

Segundo mestre Pastinha, a ginga, na capoeira, é uma perfeita coordenação de movimentos do corpo. Com ela, o capoeira distrai o adversário, tornando-o vulnerável, mantém o capoeira em permanente prontidão para desferir uma sucessão de golpes, além de ser responsável pelo equilíbrio do corpo. A ginga reúne uma série de variações que são marcadas pela graça e flexibilidade e pela malícia típica do jogo de capoeira. É a ginga que é responsável, segundo muitos estudiosos, por dar ao capoeirista, graças a seu uso contínuo, um andar característico, um gingado que, posteriormente, seria atribuído à mítica figura do malandro brasileiro.

A ginga mantém o capoeirista em um entre-lugar, nem aqui, nem ali. Ficar parado na capoeira é risco de rasteira. Posições fixas são perigosas também fora da roda, tomada por noções fixas, por exemplo, de gênero, de identidade, que demarcam poder e determinam a exclusão das normas que regem tais definições estanques. A rasteira vem exatamente de quem não está encaixado ou fixo nesses lugares, mas em trânsito entre elas, corpos em movimentos que a filosofia da ginga pode elucidar.

O lá e lá e lá...

Com a pressa de quem estava acostumada às aulas de expressão corporal, aos workshops e oficinas de várias técnicas corporais para o ator, julguei que aprendera a ginga na primeira instrução, mas o corpo duro e a dificuldade em coordenar a oposição entre os braços e as pernas dificultavam a perfeição do movimento. Na ginga, quando a perna esquerda vai para frente, o braço direito vai, em um movimento de cima para baixo e de dentro para fora, que protege o

corpo, tirando o movimento do adversário. Perna esquerda para trás, braço direito para frente, complexidade na organização corporal que nos leva ao convívio dos opostos, sempre. Reorganização mental: “Capoeira é corpo e mente”, repete, ininterruptamente, mestre Boca do Rio.

Mestre Pastinha

“Solta o corpo, moça!” - Gritava, constantemente, mestre Boca do Rio, que, sempre muito fechado, na hora de ensinar, transformava-se em um professor calmo e atencioso. Quer dizer, pelo menos para os novatos. Ele parecia um homem de pouca conversa e, muitas vezes, lembrava-me meu pai, um baiano bravo, de pouca conversa, quando dizia uma coisa, nunca voltava atrás, mas um homem amoroso.

Lá da frente, ele cuidava de meus movimentos, feitos ao fundo do circo, sozinha, já que era a mascote nos treinos que reuniam treinéis e alunos antigos do grupo. Tinha também Alice, um pouco mais velha que eu no grupo, mas que volta e meia me fazia companhia no fundo do picadeiro, porque, às vezes, treinava, também, na Escola Via Magia, no bairro da Federação.

Duas vezes por semana, mestre Boca do Rio puxava o treino, à noite, na Via Magia, escola construtivista onde o mestre dava aula para as crianças durante o dia. Os treinos reuniam os alunos que moravam mais distantes da comunidade do Pituaçu, na região central da cidade, e todos reuniam-se na roda do sábado, ou, em ocasiões especiais, como as rodas do dia 20 de novembro, nas comemorações da Semana da Consciência Negra. O grupo, tradicionalmente, participava da caminhada do Campo Grande até o Pelourinho, onde realizava uma roda.

“Vamos lá, que a aula nem começou!”, Gritava mestre Boca do Rio, dando início ao treino, com movimentos contínuos, em um exaustivo trabalho corporal,

no qual os alunos aprendiam os movimentos, acompanhando as combinações que o mestre chama de “frases”, em uma gramática corporal marcada pela força e flexibilidade.

O grau de dificuldade era aumentado à medida que a aula avançava. Lá na frente, ele gingava e criava variações de ginga que emendavam em um movimento seguido de outro, ora em cima, ora em baixo, ora para esquerda, ora para direita, ora para frente, ora para trás... E tudo isso com movimentos inteiros e cortados, assim, de uma hora para outra ao meio, porque, se seu destino inicial era para um lado, terminava em outro, dando nó no pensamento. Mestre Boca do Rio fazia aquilo que se costuma dizer na capoeira: “dou o nó e escondo a ponta”.

E todos seguiam, tentando não perder a sequência e, muitas vezes, perdidos no nó que o corpo dava, retomavam a sequência reiniciando de um ponto de onde se perderam, tentando seguir o mestre que seguira, ininterruptamente. Assim, ele ensinava, sem uma palavra. Eu, lá no fundo, gingava sozinha, ou com uma nova aluna que passava por ali, e com Alice, amiga de ginga e de broncas, porque foram muitas, principalmente quando, logo depois, começamos a frequentar as rodas da comunidade angoleira para as quais o mestre dizia não estarmos preparadas: “não quero aluno novo meu indo pra roda antes de estar preparado, ouviu, Ângela?”. E eu: “Claro, mestre”.

Sonhava com o dia em que estaria entre os mais velhos. E, quando percebia que estava interessada na aula dada à maioria, o mestre gritava: “Você continua no movimento que lhe passei, moça. Ginga, meia lua, ahú, volta pra ginga. E é devagar, viu, que você não é de 7 Meses...” Daqui a pouco: “Pra que essa pressa, faça de novo, devagar, daqui a pouco, você tá lá em Itapuã. Quanto mais devagar, melhor é para o angoleiro”. “Pronto, repita esse movimento até fazer certo e

devagar. Devagar também se vai longe, viu”. Eram os ditados que me faziam também sentir em casa, porque fui educada com ditados.

... Quem boa romaria faz, em sua casa está em paz.

... Para bom entendedor, meia palavra basta.

... Quem fala demais, dá bom dia a cavalo.

... Mato tem olho, parede tem ouvido.

... Para trabalhador ruim, nenhuma ferramenta é boa.

... Quem corre, cansa, quem caminha, alcança.

... Eu conto o mel, mas não mostra as abelhas.

... Macaco senta no rabo e mostra o dos outros.

E, no caso do meu pai e de mestre Boca do Rio, bastava um olhar. Uma vez o ditado dito, dito o ditado, e até a resignação vinha no mesmo formato, porque “o que não tinha remédio, remediado estava”.

O lá e lá e lá...

Em um dado momento, ele parava a música, tocada, ininterruptamente, em um aparelho próximo ao picadeiro e, organizando os alunos em duplas, ensinava um determinado golpe que eles ficavam treinando por algum tempo. Golpes do jogo. Logo depois, vinha em minha direção e perguntava: “E aí, moça?” Eu reproduzia o movimento rapidamente e sempre era chamada a atenção para os detalhes. Ele perguntava: “Tá com pressa, é?” Com alívio, encerrei a primeira aula. A timidez inicial havia sido vencida.

Quinta –feira, 9 de junho, de 2005

Circo Picolino

De novo, cheguei, aparentemente, cedo demais. Mas não foi isso, tive o cuidado de sair de casa em cima do horário. De novo, não precisamente meia hora depois, mas em um espaço de tempo que identifiquei por aí, chegaram todos juntos. E a primeira frase da noite que seria dedicada, mais uma vez, à ginga foi “calma, moça, calma. Tá fazendo tudo muito depressa. Faça a ginga devagar, olhe os detalhes...”

Parece que eu sempre estava em um outro tempo. No fundo do picadeiro, enquanto gingava, observava os demais integrantes do grupo acompanhando a movimentação de mestre Boca do Rio, que puxava os movimentos repetidos sincronicamente por todos. Era um desafio acompanhar a “dança” do mestre que subia, descia ao solo, girava o corpo rente ao chão, jogava as pernas para o ar de um lado para o outro, voltava-se para trás em uma ponte, caía na queda de rim⁶⁸ e retornava o corpo em um movimento que exigia equilíbrio e força nos braços e voltava à ginga. E a sequência de movimentos que ele criava na hora era seguida pelos alunos que se colocavam no desafio, não só de executar os movimentos, mas de não se perder nas sequências propostas pelo mestre. Os movimentos exigiam muita força da caixa torácica, dos braços, punhos e pernas, além de grande flexibilidade e equilíbrio.

“Gingando, moça! Tá com a cabeça, onde? Olhe pra frente, movimente esses ombros, mais devagar, quero ver esse corpo inteiro com movimento, solta esse corpo, moça!”, gritava Boca do Rio, quando eu menos esperava. Quando perguntava algo, nenhuma resposta verbal me era devolvida por ele, que dizia apenas: “repare” e repetia o movimento, pedindo-me que o seguisse. Depois, retirava-se, sem nenhuma outra espécie de informação. Pensei: “é um homem

⁶⁸ Movimento de saída de um golpe e preparação de outro, em que a/o capoeira segura o corpo encolhido sobre um dos braços, rente ao chão.

calado”. Também, mas assim é a capoeira, sistema de aprender por reprodução e reconstrução do movimento. Pensava sempre: “parece meu pai, é cada rabo de olho”.

A tentativa de compreender o movimento antes de executá-lo explicitava, denunciava o que seria meu primeiro desafio na capoeira: unir corpo e mente na execução dos movimentos. Fazer, eu conseguia, entender os movimentos era uma outra história. No momento em que pensava muito sobre eles, atrapalhava-me em sua execução. Seria preciso um tempo, até que eu percebesse, na própria reprodução, o canal para o entendimento. Entendimento corporal, prática mental. Era o jogo de oposições com o qual eu teria de lidar na capoeira.

*“O mundo de Deus é grande,
cabe numa mão fechada,
o pouco com Deus é muito,
o muito sem Deus é nada...”⁶⁹.*

O ato de aprender através da experiência, sem nenhum outro tipo de explicação verbal é muito parecido com a pedagogia do teatro tradicional japonês, como o teatro Nô, por exemplo, no qual a reprodução dos movimentos em seus mínimos detalhes é que determina a aprendizagem e a manutenção desse saber, transmitido fisicamente ao aprendiz.

Como o balé que reproduz os padrões corporais da Corte do século XVIII, percebi, na capoeira, a codificação de uma cultura inscrita no corpo. Codificação transmitida pela técnica específica, encontrada na “dança” da capoeira, completamente diferente, dos padrões corporais inscritos em uma dança como o balé, cuja técnica reflete uma cultura também específica. Um corpo forjado na luta

⁶⁹ Ladainha de capoeira retirada do cancionário Zimba e sem registro de autor.

a partir de uma cultura que dança. “O corpo é o espírito que dança”, conforme define o dançarino afro Osmar Bonfim⁷⁰.

Ginguei, acho que por uma semana, ali no fundo do picadeiro, em uma repetição que, inicialmente, pareceu-me eterna, sendo corrigida ininterruptamente, e, entre uma ginga e outra, negativa, esquiva. Depois, Ahú, sempre corrigida: “Devagar, moça, pra que tanta pressa. E vinha a pergunta: você nasceu de 7 meses?”

Mas o que mais me chamava atenção é que nunca falava, repetia o movimento para que eu aprendesse, sem nenhuma explicação e todo o treino corria assim, ninguém perguntava, era no máximo: “mestre, não entendi o movimento” e ele repetia todo o movimento ou uma parte ao que era seguido pelos alunos. As perguntas eram em movimentos. Ele: “faça aí pra eu ver” – e afirmava: “está errado” e repetia. Resposta em movimento. Linguagem corporal, diálogo de uma escrita na centralidade do corpo e, assim, apresentava-se sua metodologia, isto é, outro jeito de corpo era forjado. Na verdade, é uma forma de descolonizar o corpo, regido por uma lógica mais representativa do Homo Faber, aquele formatado para o trabalho.

Sábado, 11 de junho, de 2005

Circo Picolino

Roda no pequeno espaço do circo. Marcada para às 16 horas, poucos integrantes estão no local, mestre Boca do Rio chega atrasado, trazendo o atabaque e uma bolsa de berimbaus nas costas. Começamos a limpar o espaço, a armar os instrumentos. Logo depois, outras pessoas chegam e organizam a roda.

⁷⁰ Osmar Bonfim integrou vários grupos de dança afro da Bahia, nas décadas de 1980/90.

Bravo com o atraso, Boca do Rio começa a chamar a atenção dos integrantes para o horário, para o uniforme preto e amarelo e a participação nas atividades do grupo. E sentencia: “Na próxima roda, só vai jogar quem tiver feito as aulas na semana. Se não vierem para as aulas, nem adianta aparecer para jogar, eu tô avisando, viu. Essa semana, eu vou colocar ordem no grupo. Não me interessa quantidade, eu quero qualidade!”. Frase conhecidíssima no grupo.

Começa a roda. IÊ! A ladainha puxada por mestre Boca do Rio passa a mensagem ao grupo: “Quando se tem pai famoso, filho sempre fala nele/mas se o pai não tem história/ nem se toca no nome dele/ usar o nome do pai/ pra fugir da confusão/ mas se não tem pai nem mestre/ também não tem tradição”⁷¹. A ladainha é um momento especial. Em tom de lamento, é ela quem abre a roda e, geralmente, é cantada pelo mestre, mas pode acontecer de ser o tocador que estiver com o Gunga (berimbau que tem o tom mais grave devido à cabaça maior) e que é responsável por comandar a bateria.

No grupo Zimba, a maioria das rodas é aberta pelo próprio mestre Boca do Rio e, no caso de sua ausência, assume o treinel mais velho do grupo, Ricardo Lima. Os treinéis são alunos mais velhos, habilitados para puxar treinos. A capoeira pressupõe um rígido sistema hierárquico, os mais velhos do grupo ocupam uma posição de maior respeito frente aos mais novos, ou então, aqueles que têm grande participação nas atividades do grupo e um jogo habilidoso.

Nada tão lógico no universo de Angola, já que “cada fruta dá no seu tempo” e cada uma/um tem seu tempo de amadurecer no jogo. Sem contar algumas estruturas de poder que adentram o universo de uma prática que se estabeleceu em um sistema patriarcal e fálico, o que recai sobre a relação com as mulheres dentro dos grupos. É comum se exigir muito mais da angoleira, por exemplo, para que ela

⁷¹ Ver em CD “Brincando na Roda”, GCAP (op. cit.).

alcance maiores postos dentro da Capoeira Angola. Por isso, não dá para essencializar a Capoeira, negando a reprodução das imposições do pensamento colonial no seu interior.

Uma das grandes conquistas do movimento feminista angoleiro, por exemplo, é exatamente denunciar algumas questões que eram naturalizadas dentro do universo da Capoeira Angola, como a invisibilização da mulher. Mestre Janja é uma das precursoras na luta pela visibilidade das mulheres dentro dos grupos angoleiros, ao desnaturalizar o apagamento dessas mulheres e evidenciar “a necessidade de identificar e discutir as ações de sexismo dentro da capoeira e, conseqüentemente, eliminar esse tipo de violência, tornando a capoeira mais acolhedora e menos ameaçadora à vida das mulheres” (ARAÚJO, 2017)⁷².

*Adão, Adão
cadê Salomé, Adão
cadê Salomé, Adão
Salomé foi vadiar...*

Eu mesma precisei de muito tempo para entender que a aparente falta de qualidade no jogo, ou maestria no berimbau a que atribuí a invisibilização e apagamento de meu papel no grupo, mesmo enquanto mais velha em um sistema em que o tempo é sinônimo de conhecimento e respeito, como reza a tradição dentro da Capoeira Angola, era muito mais reflexo do sexismo.

Em um jogo de dentro, tenho tentado provocar algumas destabilizações nos discursos que reiteram essa prática no seio do Grupo Zimba, seja em confrontos diretos ou conversas informais com mestre Boca do Rio, cuja relação é de um jogo tenso, marcado pelo respeito e aprendizagem, mas de conflito constante. A

⁷² Entrevista de mestra Janja, dada para as organizadoras do evento Saberes: Capoeira Angola e Resistência, realizado pela contramestra Tatiana Brandão, grupo mestre Marrom, no Rio de Janeiro, em 2017 (*op.cit.*).

permanência da mulher no seio do grupo ainda é um dos elementos principais de resistência e ação, jogo de dentro, miudinho e vagaroso, que só o tempo será capaz de ir tornando mais equânime. E o jogo segue, na iminência de rasteiras, aprendendo a cair para levantar ou, simplesmente, para não cair mais.

O lá e lá e lá... mundo dá volta, camará...

Ali, sentada no chão da roda, vejo um mundo sendo reconstruído a partir de regras que revelam um outro modo de ser e pensar, registrado em um sistema de gestos que reconstitui esse mundo. Realidade desconstruída e analisada, dissecada e reconstruída aos olhos de quem aceita participar de um jogo, cujas regras reconstroem as próprias regras sociais. Sendo, portanto, espaço alternativo de existência e organização dessa realidade, porque ela inaugura-se naquele espaço, onde novas regras questionam quão fictícias são as leis que regem o nosso cotidiano. A roda nega e reitera o mundo que a circunda, mas, com certeza, ensina a pensar a partir de outras posições e leva a outras perspectivas e, o mais importante, assumir a existência delas.

Existe uma cosmovisão que se inaugura a cada roda, uma teia de relações regidas por outro sistema hierárquico, por outra corporeidade, porque ela é registro de um corpo que remete ao passado. A um passado que se presentifica na própria existência desse corpo, cuja gestualidade é escrita histórica.

Ali, na esfera do jogo, estão unidos o lúdico e o sagrado, em uma coexistência que revela como protagonista um corpo que não se desintegra nem da natureza, nem do espírito. Tudo permanece em uma fronteira, em uma encruzilhada que derruba limites racionalistas. Brincando, rezando, dançando, dissimulando, representando, esses corpos estão é em luta.

A capoeira inaugura paradigmas e destitui conceitos fixos. Por isso é que, ali, no espaço da roda de Angola, no encontro de corpos, cujo diálogo dá-se com signos particulares, enfrentei os efeitos de meu pensamento binário, através do

qual estamos sempre esfacelados entre o racional e o emocional, o objetivo e o subjetivo, o belo e o feio, o negro e o branco, o homem e a mulher, a ciência e a natureza, o corpo e o espírito.

A binariedade, marcada pela pequena conjunção alternativa “ou”, que, como uma bactéria, tem o poder de corroer a transversalidade, a visão sistêmica do mundo, a capacidade múltipla de uma coisa ser outra, de um pensamento coexistir com seu diferente sem a necessidade de eliminá-lo, tudo isso cabe no espaço de uma roda de capoeira. Tudo significa na roda de angola, um sorriso, uma parada, um silêncio e, muitas vezes, em seu contrário, um sorriso pode ser uma ameaça, uma parada, um movimento de início, o fim, um começo...

*É sim, sim, sim
Não, não, não...
Oi sim, sim, sim
Oi não, não, não...⁷³.*

A ladainha sempre me provoca um arrepio, porque sei que é ela a responsável pela abertura de uma lacuna no cotidiano, uma ruptura para inaugurar um outro tempo, abrir uma história, cuja história escrita não quis me contar, mas que meu corpo conhecia. Assim, entendo o que é corpo ancestral, corpo tradição, aquele que nos traz a saudade de algo que não vivemos, conforme a definição que Luis Ferreira Santos (2014) traz de Ancestralidade⁷⁴. Acho que precisamos contar outra história para nossos filhos, menos linear, talvez, mais circular como as cantigas da capoeira:

*Iê!
Dona Isabel que história é essa*

⁷³ Tradicional corrido da Capoeira Angola que explicita a reiteração de contrários, opostos dentro da capoeira, onde nada se fecha numa posição ou definição estanque, como na ginga, tudo está em movimento permanente.

⁷⁴ “A saudade da ancestralidade africana é o sentimento de ter sido arrancado de sua terra e dos seus pelo discurso da razão e da fé moderna. É uma saudade guerreira prenhe de luta, pelo fato de ter sido arrancado de sua terra e ter que se reinventar em terras alheias” (FERREIRA SANTOS, 2014, p. 23).

*De ter feito a abolição
 De ser princesa boazinha
 Que acabou com a escravidão
 Estou cansado de conversa
 Estou cansado de ilusão
 A abolição se fez com sangue
 Que acabou com meu país
 Que o negro transformou em luta
 cansado de ser infeliz
 [...] ⁷⁵*

A ladainha é uma espécie de saudação, através da qual se pede licença para abrir a roda. Trata-se de um momento solene, quando o capoeirista narra, através de seu canto, uma espécie de epopeia do passado. A capoeira é épica, a epopeia do Brasil que não poderia deixar de ser afro-escrita, ou seja, na dimensão trágica da corporalidade de um povo que sofreu, na carne, a saga da sobrevivência, a vida no fio da navalha. A ladainha abre esse épico, memorado a cada roda, recontado a cada canto, e o pacto de continuidade nessa luta, registrado em cada aperto de mão aos pés do berimbau.

Os cantos da capoeira lembram as ladainhas religiosas. Uma reza cantada, é isso o que a ladainha é. Alguns estudiosos localizam na ladainha a influência da colonização islâmica na África. Traz um tom religioso medieval das cantigas de cavalaria e remonta do período do Trovadorismo, quando a poesia não era feita para ser lida, mas cantada, sendo, por isso, cantigas. São de tradição oral e coletiva.

⁷⁵ Ladainha clássica da Capoeira Angola presente no cancioneiro Zimba e sem registro de autor. Final da letra: *a abolição se fez bem antes / e está por se fazer agora / com a verdade das favelas / não a mentira da história / dona Isabel chegou a hora / de acabar com essa maldade / e de ensinar pra nossos filhos / o quanto custa a liberdade / viva Zumbi nosso guerreiro / que foi herói lá em Palmares / viva cultura desse povo / a liberdade verdadeira / que já corria nos quilombos, dona Isabel / que já jogava capoeira, Camará!*

Waldeloir Rego(2015), em seu ensaio socioetnográfico sobre a Capoeira Angola, fala sobre a presença das cantigas ibéricas na capoeira, principalmente as de escárnio e de “mal dizer”. A primeira utilizava a ironia para narrar fatos proibidos ou corriqueiros do cotidiano ou de autoridades, no período da aristocracia portuguesa. Valia-se de mexericos e provocações numa sátira ao cotidiano. Já as cantigas de “mal dizer” são sátiras diretas, usando de zombaria e tinham um cunho sexual e de difamação; na capoeira, parecem estar mais presentes como avisos e ameaças.

Essa temática simples, marcada por trovas que narram histórias e podem ser cantadas por mais de uma pessoa, está muito presente na capoeira. São os corridos, utilizados para comentar o jogo, dar um aviso ao jogador, fazer uma provocação e narrar feitos de terras distantes e míticas, como é o caso de Luanda, capital africana que Mário de Andrade apontou como uma das pátrias mais cantadas no cancionário popular brasileiro (REGO, 1968).

No meu caso, sempre me emocionei com as cantigas sobre Besouro Mangangá, pelo seu caráter mítico e, sobretudo, sobre Lampeão, pois faz parte de meu imaginário infantil e de meus filhos, porque minha mãe conta como fugiu de sua tropa em Junco, zona rural de Jacobina, onde cresceu. Seu pai escondeu todas as filhas num buraco feito no chão, coberto com folhas de bananeira, porque Lampeão costumava roubar as moças para que casassem com os homens de seu bando: “Uma vez ele pegou uma mulher, sentou num cavalo de costas, deu um tapa no cavalo e ele foi pro mato com a mulher”.

Narrativa de memória, onde os limites entre o que foi visto, vivenciado ou ouvido perdem-se no tempo, que transforma tudo em história, algumas delas existentes somente nessa dimensão, a da memória tornada corpo, ou no corpo tornado memória. Sumirão ou não, a depender da importância que lhe é dada pelos

ouvidos a quem foram destinadas. Taylor (2013) pergunta-se se a performance é aquilo que desaparece ou persiste. Existem certas personagens históricas que desapareceram, mas persistem, como Maria Felipa, da Ilha de Itaparica. Desapararecimento arbitrário? Ou parte de um apagamento num sistema de registro histórico pautado pelo olhar do outro que determina o cunho de importância aos fatos. Sua performance dentro de uma luta como a da Independência do Brasil, não tem importância histórica? Ainda jogando com Taylor, absorvo seu golpe: “É difícil pensar sobre a prática incorporada no interior dos sistemas epistêmicos desenvolvidos no pensamento ocidental, em que a escrita se tornou avalista da própria existência” (2013, p. 21).

Há aqueles heróis que existem apenas na memória, porque preservados no espaço das ruas e becos, nos bastidores e rodas da história, onde a luta se dá no miúdo até que as esferas do poder se deem conta dela. Essas personagens são tornadas lendas, ao desaparecerem, e mitos, ao se eternizarem. Histórias de minha mãe, que sabe muitas histórias de Lampião, sem nunca ter aprendido a ler. Essas histórias, hoje, pertencem à minha memória e de meus filhos, porque, aos 90 anos, ela não se recorda mais, mas registrou, na oralidade passada de mãe para filha. Dimensão do conhecimento corporificado. E minha mãe sempre arrematava com outra história, dessa vez, da raiz indígena, que muitas famílias brasileiras, com certeza, já ouviram: “Minha avó foi caçada no mato e arrastada pelos cabelos”.

Adeus Santo Amaro,
vou ver Lampião já vou
Vou ver Lampião
já vou Santo Amaro,
vou ver Lampião, já vou.

O lá e lá e lá...

Ali, sentada no chão da roda, vejo um mundo sendo reconstruído a partir de regras e que revela um outro modo de ser e pensar, registrado num sistema de gestos. Realidade desconstruída e analisada, dissecada e reconstruída aos olhos de quem aceita participar de um jogo, cujas regras reconstróem as próprias regras sociais. Sendo, portanto, espaço alternativo de existência e organização dessa realidade, porque ela inaugura-se naquele espaço, cujas novas regras questionam o quão fictícias são as leis que regem o nosso cotidiano, questionadas quando confrontadas com outras experiências e territórios responsáveis por trazer outras formas de organização, como a própria Capoeira Angola. Mestre Pastinha afirmava que “a capoeira está dividida em trez parte, a primeira é a comum, é esta que vê ao público, a segunda e a terceira, é reservada no eu de quem aprendeu, e é reservada com segredo, e depende de tempo para aprender⁷⁶.”

Existe uma cosmovisão que se inaugura a cada roda, uma teia de relações regidas por outro sistema hierárquico, por outra corporeidade, porque ela é registro de um corpo que remete ao passado. A um passado que se presentifica na própria existência desse corpo cuja gestualidade é escrita histórica.

Ali, na esfera do jogo, estão unidos o lúdico e o sagrado numa coexistência que revela como protagonista um corpo que não se desintegra nem da natureza, nem do espírito. Tudo permanece numa fronteira, numa encruzilhada que derruba limites racionalistas. Brincando, rezando, dançando, dissimulando, representando: esses corpos estão é em luta.

... "se comunicavam nos cantos improvisados dançava e cantava, inredos inventava, truques, piculas, para dar volta no corpo, escondendo o chicote, inventando miséria, o corpo todo faz miserêr,

⁷⁶ Angelo A. Decanio Filho. Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Angelo A. Decanio Filho. A herança de Pastinha. 2 ed. 1997.

cabeça, mão, pernas, e só consegue com manhas (MESTRE PASTINHA)⁷⁷.

No encontro de corpos, cujo diálogo dá-se com signos particulares, enfrentei os efeitos de meu pensamento binário, através do qual estamos sempre esfacelados entre o racional e o emocional, o objetivo e o subjetivo, a ciência e a arte, o belo e o feio, o negro e o branco. A binariedade, marcada pela pequena conjunção alternativa “ou”, que, como uma bactéria, tem o poder de corroer a transversalidade, a visão sistêmica do mundo, a capacidade múltipla de uma coisa ser outra, de um pensamento coexistir com seu diferente sem a necessidade de eliminá-lo, tudo isso cabe no espaço de uma roda de capoeira.

2.1.1 Mandinga no circo: o encantamento da capoeira

Foi a expressividade que identifica ou especifica e diferencia a estética de determinado jogo, o que me chamou atenção nos jogos do Grupo Zimba. Assim que cheguei ao circo Picolino, uma das primeiras coisas que me saltaram aos olhos foi a presença da espiritualidade no jogo de mestre Boca do Rio, que nunca escondeu a influência do candomblé em sua capoeira. Grande parte dos treinos é dedicada ao que mestre Boca do Rio chama de expressão, trabalhada através de movimentos contínuos, em que um movimento emenda num outro, formando frases de uma gramática corporal demarcada pela musicalidade da Capoeira. A dança sempre foi muito presente nas aulas numa variação de movimentos que mestre Boca do Rio ensina aos/às alunos/alunas, exigindo a expressão que embeleza e esconde o jogo tornado, então, menos objetivo.

⁷⁷ **Quando as pernas fazem mizerer.** Manuscritos e desenhos de Mestre Pastinha. Salvador: (mimeo), s/d. Disponível em: <http://portalcapoeira.com/Downloads/Download-document/155-Capoeira-Angola-por-Mestre-Pastinha>. Acesso em: 15 de março de 2011.

Tais variações, treinadas rigorosamente, são responsáveis por emendar os fundamentos da capoeira: rabo de arraia, ahú, rolê, armada, tesoura, meia-lua, rolês de banco, benção e outros movimentos-golpes, em forma de frases, que vão crescendo e determinando as perguntas e respostas que compõem o jogo, além de garantir a teatralidade do jogo-luta, que o grupo identifica como a determinante mandinga da Capoeira Angola.

Figura 2 – *Treino mestre Boca do Rio no evento Internacional do Grupo Zimba: Escola Via Magia: fev. 2012*



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

No Zimba, a mandinga ganha ênfase através da dança, movimentos de expressão intermediados com exaustivos treinos de flexibilidade e força. A expressão é marcada pela corporalidade e ritmos do candomblé, o que determina falas com as quais os/as alunos/alunas do Zimba estão habituados a ouvir:

Capoeira não é religião, é cultura, mas sai da mesma matriz que é a história africana. Mas não é religião, é luta que cria o jeito de ser do capoeirista. Eu não nego que a minha espiritualidade tá em minha

capoeira, na forma como me protejo para uma roda, como preparo meu espaço para jogar, para ensinar, nos meus movimentos, no jeito que movimento meu corpo, porque como a minha religião, a capoeira vem da história dos negros [...] Observo que a Capoeira Angola, ela veio para o Brasil através de um povo que viveu uma opressão muito grande que foi os africanos. Ele descobriu através do espancamento a forma de se libertar com a sua própria dança. E a sua dança sendo cultuada em nível religioso, em nível científico, em nível natural, observando os animais, mas que os africanos antes deles incorporarem essa dança, eram reverenciados a um Deus (BOCA DO RIO, 2015).

Essa associação da capoeira com o candomblé, com seus cantos, com sua dança e com a corporeidade está presente, também, em depoimentos de mestre Pastinha, para quem a capoeira é a segunda luta, sendo que “a primeira é a dos caboclos, e os africanos juntou-se com a dança, partes do batuque e parte do candombrê, procuraram sua modalidade”. (PASTINHA apud DECÂNIO FILHO, p. 42).

Paulo da Silva Lima, ex-integrante do Grupo Zimba, hoje professor do Grupo de Capoeira Angola Bate-Facho, uma liderança em sua comunidade, também encontra na mandinga, elementos da espiritualidade pretafricana no Brasil:

Quando você começa a ver a vida a partir da espiritualidade e da capoeira é muito engraçado. A gente se coloca de fora e vê as coisas acontecendo. Tenho problemas com isso. Meus amigos não entendem. É aqui que os santos estão. A mandinga é a dança dos orixás, a música dos orixás, assim é que a mandinga entra no corpo da gente. Por isso é preciso se proteger. Rezar para o santo, conversar com ele, alimentá-lo, aí sim a mandinga entra (LIMA, 2007).

Grande parte das aulas acontece numa metodologia na qual mestre Boca do Rio coloca-se na frente do espaço, levando todos a segui-lo num ritmo contínuo, com os movimentos-fundamentos sendo ensinados já no diálogo do jogo, o que prevê os movimentos de passagem, típicos da dança. Um vai e vem

que leva algumas mais novas, como eu, a se perderem nos movimentos marcados pela capacidade de fingir, direcionando o corpo para um lado, enquanto ia para o outro. Uma quebra determinada por um movimento que, começando de um lado termina em outro, associado a meneios que, muitas vezes, lembram às danças ou gestualidade comuns na corporeidade do candomblé, através de movimentos muito específicos de mestre Boca do Rio e de sua pedagogia:

Diário:

*Aula, dia 23 de junho de 2017, quinta retorno do
axé de São João*

Giro de variação de ginga; cai em role pra trás, dois pulos de deslocamento e meia lua; senta e volta pra trás com a cabeça no chão e role de banco, volta pra base e chapa.

Aula do dia 05 de julho

Fundamentos dos instrumentos: dois dedos, cordão, cabaça, arame sem lixar; dois dedos de distância entre os furos cabaças. Maneiras de dobrar beriba.

Sequência da aula do dia 07 de julho de 2016

Ginga marca de um lado chamando para a cabeçada; de outro. Cabeçada e saída com um passo de distanciamento e um rabo de arraia, esquiva queda de rim e tesoura. Sai num giro em pé pelas costas, nova cabeçada, um passo e chapa;

giro pela frente e marca rasteira; senta, sai numa tesoura; tesoura por baixo e ahú com uma mão só seguida e armada.

Mas são os meios movimentos, mudanças ritmo, direção do olhar, jeito de corpo que determinam a mandinga. Esses movimentos é que desenvolvem um movimento contínuo e as expressões colocadas em cada movimento, o jeito de corpo do que acaba por se caracterizar como o sotaque do jogo do Zimba, porque cada grupo também acaba tendo uma linguagem mais voltada para a estética de jogo de seus mestres e de sua linhagem maior, do mestre de seu mestre, por exemplo. E a estética de jogo de mestre Boca do Rio sempre primou pela expressividade que ele associa à mandinga, sem a qual o jogo perde a beleza.

2.2 BOCA DO RIO: QUANDO A CAPOEIRA CORPORIFICA A HISTÓRIA

Inda não fui à Bahia esse ano/

*mas inda vou/
Pituacú de repente/
É uma lagoa que mora/
Do lado da Boca do Rio/
E o pente penteia o cabelo/*

*Do meu amor/
E toda baiana que sabe do samba/
Sabe do jeito do afoxé/
Quem anda na areia da praia/*

*Recebe do vento
saudades do meu amor
(Luiz Melodia)⁷⁸*

Mestre Boca do Rio sempre chegava nos treinos e rodas trazendo o atabaque nos ombros e uma bolsa de berimbaus nas costas. Uma imagem que eu nem imaginava quantas vezes veria ao longo de meus anos como integrante do Grupo Zimba e que marcou definitivamente minha visão e a dos mais antigos integrantes do grupo, porque revelava a resistência de uma figura tão controversa e resistente como mestre Boca do Rio. Nascido no Nordeste de Amaralina, Marcelo Conceição dos Santos foi criado por sua mãe, dona Amélia, uma mulher que, inicialmente, cruzava no bairro onde ela e netos trabalhavam, no estacionamento,

⁷⁸ Um dos frequentadores da comunidade do Pituacu na década de 1980, a música de Luiz Melodia em homenagem ao Parque do Pituacu: *Inda não fui à Bahia esse ano/ mas inda vou/Pituassú de repente/É uma lagoa que mora/Do lado da Boca do Rio/E o pente penteia o cabelo/Do meu amor/E toda baiana que sabe do samba/Sabe do jeito do afoxé/Quem anda na areia da praia/Recebe do vento saudades do seu amor/Eu parei na Bahia/E com a força do vento/Ele me entalhou/Eu sorri pra Bahia/E com a força do mar/O mar me cantou/Logum-edé, edé, edé, edé/Logum-edé, edé, edé, edé.*

em frente ao Parque do Pityuaçu. Uma negra alta e imponente, vaidosa e de uma força ímpar, acostumada a carregar as suas compras da Feira de São Joaquim, onde vai buscar produtos para sua casa e da família que mora em seu entorno, incluindo mestre Boca do Rio. Além de frutas para seus geladinhos e outros produtos para as gostosuras que costuma vender. Foi o filho mais velho, Marcelo, quem ajudou dona Amélia a criar os cinco outros filhos, história que mestre Boca do Rio conta com orgulho.

*Iê!
Minha mãe mulher guerreira
Filha de uma grande mulher
Sai para o trabalho
Para vender acarajé
Tabuleiro de mandinga
Ele a aconselhar
O caminho onde eu ando
Fico a pensar
Terreiro de mandinga
Peço ago a pai Oxalá
É mulher guerreira
Ela é filha de Oiá, Camará!⁷⁹*

Conseguí ouvir a história do mestre depois de muita insistência e várias tentativas, durante uma aula para crianças da Organização dos Irmãos Fraternos - OAF, na Liberdade, no ano de 2006. Repare: mestre Boca do Rio dava aula de manhã, na OAF, Liberdade; à tarde, na Casa Via Magia, na Federação, onde também puxava treino às segundas e quartas-feiras à noite, alternando com os treinos no Pityuaçu, às terças e quintas-feiras, a partir das 19 horas. Sem contar as rodas aos sábados. Sobrava as sextas para visitar as rodas de outros grupos angoleiros. Daí a imagem que se cristalizou na lembrança dos alunos mais antigos

⁷⁹ Ladainha de mestre Boca do Rio presente no CD do Grupo Zimba, gravado no ano de 2007.

de mestre Boca do Rio, dele carregando o atabaque nos ombros e a bolsa de berimbaus e instrumentos nas costas, nos ônibus, até seus locais de trabalho e de capoeiragem. Uma história de trabalho que começou muito cedo:

Eu comprei um isopor e ia para a praia vender picolé, amendoim torrado... Começou com a minha mãe, ela que pegava e dava o dinheiro para eu comprar. Às vezes, como eu era muito moleque, o picolé eu chupava a metade. E quando eu chegava em casa eu dizia: “Ó, minha mãe, eu só fiz isso”. Eu caía no coro. Eu tinha uns 12, 13 anos. Aí eu fui convidado por uma pessoa para trabalhar numa barraca de praia. Meu primeiro trabalho. Nossa, fiquei contente. Aquela coisa de ir trabalhar, né, ganhar um dinheiro a mais que eu não precisava tirar do meu bolso para comprar, para refazer aquele dinheiro. E eu era um bom garçom, servia as pessoas, caranguejo era eu que tratava. Eu adorava. Aí essa moça me convidou para morar com ela, sendo caseiro dela. Em frente de onde moro hoje. Eu me mudei para o Pituaçu com 6 ou 7 anos de idade e estou no bairro até hoje (BOCA DO RIO, 2006)⁸⁰.

Era, então, uma comunidade de veraneio habitada por pescadores, vendedores ambulantes, principalmente as vendedoras de acarajé, que usavam a lagoa para lavar o feijão, além de famílias que tiravam a subsistência do parque, seja pescando os peixes ou colhendo frutas das árvores frutíferas. Seu nome de capoeiragem, Boca do Rio, foi herança dos tempos em que cruzava a cidade, muitas vezes a pé, até o Pelourinho, para treinar no GCAP:

[...] eu trabalhava o dia inteiro e comecei a fazer o segundo grau à noite. E eu não podia treinar todas as aulas, então eu ia só sábado e domingo. E o mestre Moraes dizia assim: “E aquele menino que mora lá na Boca do Rio”. Aí o pessoal dizia que achava eu não ia porque eu estava estudando. E o mestre sempre perguntava pelo menino da Boca do Rio. E quando eu chegava ele dizia: “E aí Boca do Rio!”. Eu dizia: Mestre, esse não é o meu nome não, meu nome é Marcelo. E aí ele: “Tá, tá”. E eles perceberam esse nome e eu dizia: Esse é o nome do meu bairro, não é o meu nome. Aí as pessoas lá eram gozadoras e eu não aceitava. Teve um dia que eu peguei uma

⁸⁰ A trajetória de mestre Boca do Rio, presente nessa pesquisa, faz parte de uma entrevista realizada no ano de 2006 para minha dissertação de mestrado e posteriores conversas durante treinos e eventos do Grupo Zimba.

beriba e fui atrás. Tinha um lá que era abusado mesmo [...]
(MESTRE BOCA DO RIO, 2006).

Sua casa fica, ainda hoje, nas proximidades do Parque Metropolitano do Pituaçu, mais precisamente, do lado esquerdo, na comunidade formada pelas invasões informais de moradores de baixa renda, diferentemente do lado direito do parque, formado por uma espécie de “invasão autorizada”, como explicam os próprios moradores, com grandes mansões e empresas em terrenos doados pelo Estado, como é o caso do Hospital São Marcos – apontado pelos moradores antigos como o causador da poluição da lagoa –, a Universidade Católica de Salvador e o Estádio do Pituaçu.

Essa comunidade, cuja história mistura-se à do Grupo Zimba, embora muito diferente hoje, posto que já é habitada por novos moradores que começam a construir sobrados numa nova configuração do bairro, ainda traz resquícios de um retiro distante da temporalidade da cidade, marcada por sua história e de seus antigos moradores, em sua maioria, pescadores e trabalhadores ambulantes, além das baianas de acarajé que vivem no bairro até hoje, lembrando dos tempos em que seus filhos, já adultos, ainda brincavam nas dunas de areia branca que cobriam toda a região até o rio Pituaçu.

O nome é uma herança dos tupis que assim o chamavam por causa dos camarões de casca escura (pi'tu) e grandes (wa'su), existentes no rio. O parque ainda não existia e as dunas da rua principal, a rua Netuno, emendavam-se às da lagoa, formada pela represa, construída no ano de 1906, pelo engenheiro Teodoro Sampaio, para o abastecimento da cidade, então com 250 mil habitantes. Já o parque foi criado no ano de 1977, pelo Decreto Municipal nº 5.168, estabelecendo a preservação ecológica e a recomposição ambiental. O decreto criava, ainda, o Plano Geral de Aproveitamento da água da represa de Pituaçu (GOMES, 1988).

A geógrafa e pesquisadora Fabíola Borges Gomes (2008) chama atenção para o quanto as áreas protegidas, incluindo, nesse contexto, os parques metropolitanos, acabam por refletir a contraditória relação sociedade-natureza, engendrada pelo modelo ocidental de urbanização, uma vez que separa a ideia de conservação do fator humano. Criado com fins de proteção ambiental, na prática, tais áreas estão intrinsecamente ligadas a questões políticas, econômicas e imobiliárias, que inserem novos significados às mesmas. Assim, na cidade, elas são utilizadas como sinônimo de qualidade de vida e vendidas como mercadoria aos detentores do consumo (BORGES, 2008, p. 14).

Figura 3 – *Lagoa do Pituaçu, beleza que gerou música e virou reduto do movimento hippie na década de 1970*

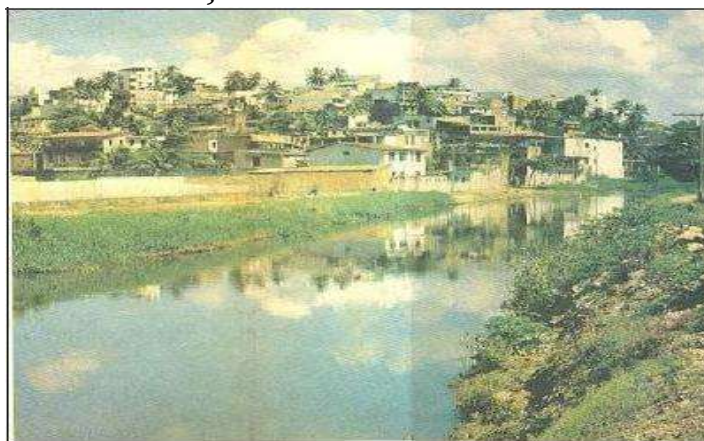


Fonte: Clara Feliciano.

Conseqüentemente, esses espaços – tal como o Parque Metropolitano do Pituaçu –, clivados no seio do espaço urbano, fomentam especulações e investimentos privados que os inserem no circuito da mercadoria, perdendo seu caráter público e seu pretense caráter de conservação. A região era cortada pelo rio Pituaçu, afluente do Rio das Pedras, um dos mais importantes rios da cidade. Foi

exatamente no entorno do Rio das Pedras, rio que desembocava no mar, nas proximidades da antiga sede de praia do Esporte Clube Bahia, que nasceu a região da Boca do Rio. A região fazia parte da sesmaria de propriedade do conde do Rio Vermelho, cuja casa tornou-se a sede do antigo Aeroclube⁸¹. Ali, montou uma oficina de beneficiamento do óleo de Baleia, que funcionava na Casa de Pedra, antigo ponto de vendas de escravos, localizada na fonte do Rio das Pedras, ponto inicial da colonização da região.

Figura 4 – *Rio das Pedras: ponto inicial da Boca do Rio, região marcada pelo modelo de intervenção urbana em desacordo com a natureza*



Fonte: Rogério Ferrari. Disponível em: <<http://nossabocadorio.blogspot.com.br/2011/04/o-rio-das-pedras.html>>.

O bairro da Boca do Rio surge como resultado de uma ampliação da cidade de Salvador para os bairros, com a implantação das chamadas avenidas de vale, responsáveis pela ligação dessas novas áreas da cidade. Elas uniriam o centro ao miolo da cidade, que continuava praticamente desocupado, com pequenos assentamentos rurais, numa reprodução dos modelos urbanos pensados para

⁸¹A história da região da Boca do Rio remete ao tempo em que toda a região era formada por sesmarias doadas no século XVI pelo então governador da Bahia, Tomé de Souza, a seu primo D. Antônio Ataíde, o conde de Castanheira; aos monges Beneditinos e ao povoador García D'Ávila. A região que foi doada ao conde de Castanheira foi a única que permaneceu intacta sendo repassada aos seus descendentes até que, no início do século XIX, um acordo mudou os rumos da posse das terras da região. Foi quando o governador enviado de Portugal, Manoel da Cunha Menezes se casou com a condessa de Lumiares, herdeira legítima do conde de Castanheiras, passando a posse das terras, localizadas na orla marítima, para as mãos do filho do casal, o Conde do Rio Vermelho. (TEIXEIRA, Cydelmo. (coord.). A Grande Salvador. Posse e Uso da Terra. Projetos Urbanísticos Integrados. Coleção projetos urbanísticos integrados. Salvador: Governo do Estado da Bahia, 1978. Capítulo III: "As grandes doações do 1º governador. Terras do Rio Vermelho ao Rio Joanes: Conde da Castanheira, Garcia D'Ávila e Senado da Câmara.

empurrar a população preta e pobre para cada vez mais longe do centro da cidade. Foi assim que o miolo de Salvador foi sendo ocupado por invasões resultantes da transferência de parte da população para as encostas dos rios, como aconteceu, por exemplo, em 1949, quando foi concluída uma grande parte da orla – a via litorânea Amaralina/Itapuã – e a população que vivia em morros da região de Ondina e Pituba foram retiradas e transferidas para as margens do Rio das Pedras e do Rio Pituaçu, dois dos principais mananciais de Salvador. Época em que os rios eram limpos e rodeados por um grande areal cercado de vegetação. Ali, os pescadores ainda pescavam mariscos, bagres, guaiamus azulados, pitus suculentos e os famosos camarões grandes, os Pi'tu wa'su, dos índios tupis-guaranis.

Para dar conta do crescimento da região, a Bacia Hidrográfica do Rio das Pedras (e Pituaçu) foi dividida pela avenida Luís Viana Filho (Paralela), a partir do Imbuí, até desembocar na Praia da Boca do Rio, sendo canalizado para garantir o desenvolvimento urbano.

Essa canalização culminou nas enchentes que, hoje, representam um dos mais graves problemas da região, junto com a violência, que anualmente vitimizam os moradores da comunidade do Bate-Facho, localizada entre a Avenida Jorge Amado, o Imbuí e o Pituaçu. Comunidade que abriga um braço do Grupo Zimba, hoje chamado Grupo de Capoeira Angola Bate Facho, liderado pelo professor Paulo Silva, ex-aluno do Grupo Zimba, em Pituaçu. O Grupo formou-se quando o Bate Facho virou sede do Zimba, no período em que mestre Boca do Rio transferiu-se para a Espanha com a família, no ano de 2007, onde ficou durante seis anos. O grupo ficou liderado, então, pelos treinéis Manoel Pachola e Paulo, criando uma nova geração de angoleiras/os, numa forma de liderança com características próprias, o que culminou num conflito que teve início quando mestre Boca do Rio retornou da Europa.

O resultado foi uma ruptura no grupo, bastante comum no seio da capoeira, quando os “filhos” crescem e querem conduzir seu próprio trabalho. Foi exatamente nesse período que estava sendo implementado na comunidade um projeto de minha autoria, em parceria com a angoleira Flávia Diniz, então, integrante do Zimba, aprovado junto à Fundação Palmares. Foi nesse processo que percebi todos os meandros que envolvem o papel de uma mediadora cultural no campo. Mas essa história fica para depois.

A conclusão, em 1968, da Antonio Carlos Magalhães, outra avenida de vale, acelerou a implantação do centro comercial e residencial da Pituba e a transformação de seu entorno, intensificando a expulsão de grande parte da população, que se estabelecia no local, transferida para a região que hoje é a Boca do Rio:

A grande mudança na fisionomia do bairro ocorreu no final dos anos 60, quando ainda era, segundo o jornal Bahia Hoje, um areal cercado de mato, com os rios das Pedras e Pituaçu, ainda não poluídos. O Brasil vivia a ditadura militar, e o prefeito de Salvador era Antônio Carlos Magalhães, político biônico (nomeado pelo regime). Por iniciativa dele e com a ajuda da polícia, foi realizada, de acordo com A Tarde, a transferência de centenas de famílias, muitas delas de pescadores, que ocupavam o – Bico de Ferro – uma invasão à beira-mar, na Pituba, que havia sido demolida para dar espaço ao Jardim dos Namorados – para um terreno público próximo à foz do Rio das Pedras. Logo depois, em 1969, os antigos moradores de outra invasão, o Alto de Ondina, ainda segundo o jornal, também migraram para a Boca do Rio com o forte esquema policial, por intermédio da doação de terrenos para a construção de residências destinadas a eles, também na gestão municipal de ACM (GONÇALVES, 2010)⁸².

⁸² Hugo Gonçalves é jornalista, pesquisador, e responsável pelo blog —O Jornalismo segundo Hugo Gonçalves, onde escreve matérias de caráter investigativo e opinativo. Tal citação é resultado da pesquisa sobre a história da região da Boca do Rio a partir dos jornais Bahia Hoje, e A Tarde, além de outras fontes bibliográficas também citadas ao longo dessa tese. O texto está disponível em <http://hugogoncalvesjor.blogspot.com.br/2010/06/diversidades-marcam-boca-do-rio.html>. Acesso em 03/2017.

Os dois rios completamente poluídos e as enchentes sazonais do Bate-Facho são reflexos diretos de uma lógica de construção urbana marcada pela dialética relação entre progresso e natureza. Retrato do pensamento colonizador e de seu ideal de cidade, criada pelo modelo europeu de urbanização e a serviço de uma elite. A história da região revela o quanto a lente do poder colonizador ocidental percebe estrutura e, posteriormente, dispõe do espaço territorial numa relação excludente da maioria, do povo. A segregação espacial foi parte do projeto colonizador, que colocava a seu serviço a Arquitetura e o Urbanismo, como fizera com a Antropologia e, depois, com a expansão da Geografia, no século dezenove (SODRÉ, 1988).

A territorialidade colonial ultrapassa as preocupações com a dimensão puramente regional para debruçar-se também sobre as dimensões de espaço construído e espaço intaracional. Arquitetura e urbanismo – práticas técnico-artísticas de articulação de espaços – são convocados e investidos de funções teatrais para dramatizar (barrocamente) a Natureza, fabricar as aparências da Modernidade e universalizar toda uma economia da construção. (SODRÉ, 1988, p. 30).

2.2.1 Segregação territorial e apagamento da corporalidade africana

Aprender capoeira no Grupo Zimba me ensinou a extrapolar a ideia de pensar a capoeira a partir de uma comunidade de capoeiristas, sobretudo pelas experiências vivenciadas no Pituaçu, a partir de um olhar já treinado na periferia de São Paulo, mas com menos inversões em sua perspectiva. Inversões estas trazidas pela capoeira e que me levaram a pensar em toda a população, cuja história a capoeira representa, que é a comunidade pretafricana no Brasil. Principalmente, porque o Pituaçu e, mais especificamente, o lado esquerdo do parque é uma comunidade eminentemente negra, como grande parte da periferia de Salvador.

Figura 5 – Canalização do Rio das Pedras no Bate Facho, comunidade do entorno do Parque, que sofre com enchentes frequentes



Fonte: <<http://riosdesalvador.blogspot.com.br>>

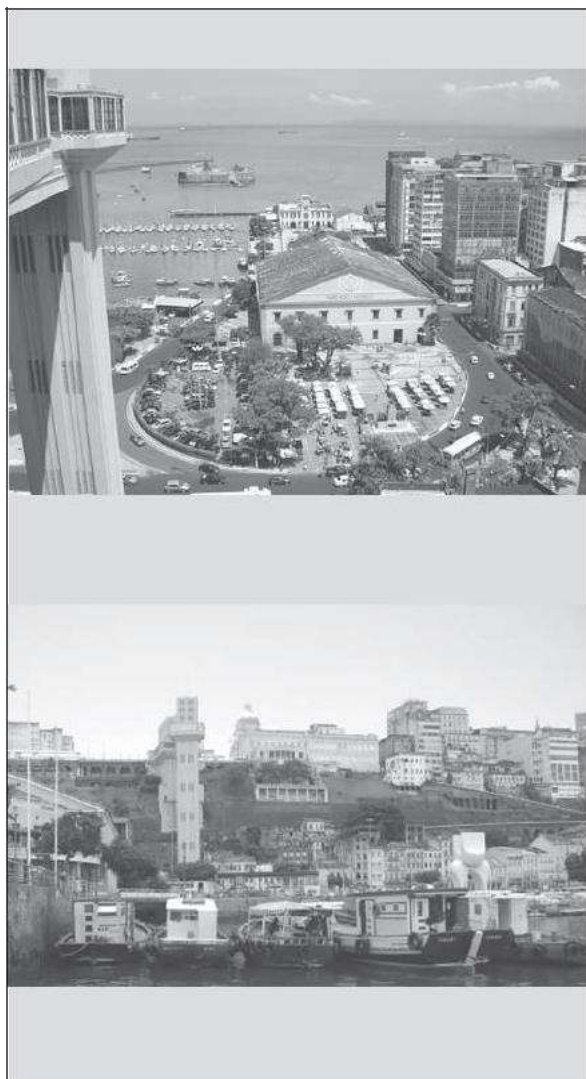
Construída sobre uma falha tectônica, ou seja, uma falha entre as pedras, como uma cidade fortaleza, que garantia visão sobre toda a Baía de todos os Santos (antiga Quirimurê – grande mar interior – dos Tupinambás), Salvador fazia parte do projeto de ocupação territorial da nova colônia, a primeira capital do Brasil e, portanto, idealizada para seguir o modelo europeu, modelo plenamente acolhido pelo ideário industrial das elites brasileiras.

No final do século dezanove, Salvador tentava apagar os resquícios de uma colônia escravagista para — encarnar, teatralmente, a grandiosidade das novas classes em ascensão (SODRÉ, 1988, p. 34). Anular o espaço pelo tempo, através dos meios de comunicação e dos transportes era parte da implantação do capitalismo, que superava as barreiras espaciais. Ora, como o afastamento de escravos e ex-escravos, afigurava-se fundamental a uma sociedade que, no final do século dezanove, sonhava em romper social, econômica e ideologicamente com as formas de organização herdadas da colônia — e que já excluía o negro dos privilégios da cidadania — intensificaram-se as regras de segregação territorial,

tradicionais na organização dos espaços brasileiros. A abolição – vinda de cima para baixo, sem reforma agrária nem indenização aos negros – deixou intocado esse aspecto do Poder (SODRÉ, 1988, p. 37).

Da planta da casa dos senhores coloniais, aos modelos das edificações transplantadas de Paris, o desejo era construir para além do oceano, um cenário europeu para encenar a modernidade no épico do “Novo mundo”. Cena que só ganharia novas cores com os discursos modernizadores a serviço da ideologia médico-higienista e do novo cenário industrial-capitalista. Em nome da saúde, abria-se o mercado para o consumo de materiais estrangeiros. Mais uma vez, o escravo e o próprio homem negro representam um obstáculo ideológico tanto à higiene, quanto à modernização.

Figura 6 – Construção estratégica de defesa: falha tectônica vista de cima e de baixo.



Fonte: Geografia de Salvador, EDUFBA, 2009.

Sodré (1988) chama atenção para o fato de que, por colocar a liberdade corporal no centro de todo processo comunicativo, a cultura negra choca-se com o comportamento burguês europeu, o qual impõe um distanciamento entre os corpos. A população negra não cabia, portanto, no novo código de conduta brasileiro, cada vez mais regido pelos padrões de comportamento europeus. A segregação territorial era uma extensão dessa separação de território de corpos negros do corpo social da nova metrópole.

O fato é que vem tudo junto na pedagogia da Capoeira Angola, sem o estabelecimento de fronteiras ou disciplinas que enquadrem conteúdos e dividam assuntos, porque, na prática, a teoria é outra. Demorou, já foi, e para contar a história de mestre Boca do Rio, eu tive de fazer um giro de preparação como movimento de ligação, de entrada para outro movimento. É assim que a forma de transmissão de conhecimento da Capoeira dá-se a partir de um paradigma outro, distante da escolarização sistemática que rege nossos espaços oficiais de produção e transmissão de conhecimento.

Mestre Boca do Rio traz, já na sua trajetória, sua lugaridade no mundo (SANTOS, 1996). Assim é a história do Grupo Zimba e de todos os alunos que, com ele, aprenderam a Capoeira Angola, numa relação intrínseca com a noção de coletividade, inclusive, para além do próprio grupo, numa relação com o gueto. É por isso que o sistema de ensino/aprendizagem da Capoeira traz outros protagonismos, ou seja, experiências capazes de fazer ascender outras perspectivas históricas, muitas delas com narrativas corporificadas, com outros enredos e numa espécie de protagonismo periférico, dando corpo e voz a uma história sem corpo e uníssona.

O lá e lá e lá... vamos embora camará....

2.2.2 A luta por espaço da Capoeira Angola

Roda, 18 de março de 2006

Roda no Clube ABC

Depois de cinco anos treinando dentro do Circo Escola Picolino, localizado na orla oceânica do Pituaçu, o Grupo Zimba foi convidado a se retirar, devido a

algumas mudanças pelas quais o Circo vinha passando. Destituído, então, de seu espaço, nos alojamos no clube dos cronistas esportivos, temporariamente, a convite do treinador Ricardo Lima, cujo pai é ligado ao espaço.

Localizado na Orla, o lugar, que apesar de, aparentemente, solucionar o problema da falta de um local definitivo para o grupo, parece inadequado para as aulas. Incansável, mas visivelmente cansado, mestre Boca do Rio ministra as aulas aos alunos que se adaptam no pequeno espaço. É impressionante a determinação com que mantém o grupo, mesmo nos momentos difíceis como esse. Neste sábado, no entanto, um episódio marcou o que se poderia chamar de a longa história de discriminação racial no Brasil.

Sentados em frente ao clube, três alunos do grupo Zimba conversam à espera dos demais colegas para a roda que acontece todos os sábados, às 16 horas. Um deles, Marcelo, jovem negro de cerca de 20 anos, irmão de mestre Rosalvo, faz um cigarro de palha ao lado de Isabel e Marcela (filha de Boca do Rio). Dentro do clube, uma festa reúne policiais e seus familiares. De repente, a cena cotidiana é substituída por uma cena de violência, aliás, também cotidiana na cidade de Salvador.

Dois policiais, visivelmente “tomados”, agarram Marcelo e o jogam contra o muro, anunciando uma revista. Isabel, depois de muita dificuldade, conseguiu mostrar aos policiais que eles estavam fumando cigarro de palha. Os policiais, sem argumentos, voltaram para sua festa, mas a cena de agressão continuou dentro do clube quando Marcos, funcionário, ao explicar que se tratavam de integrantes do grupo Zimba à espera da roda, foi esbofeteado pela delegada presente na festa. Marcos chorava por ter sido agredido e humilhado perante os presentes.

A essa altura, todo o grupo Zimba já estava reunido em frente ao clube e, em uma decisão silenciosa e unânime, permanecia ali, para dizer que a capoeira e

seus integrantes estavam acostumados em sua história a demonstrações de preconceitos, mas que não recuavam, principalmente pelo que aconteceu ao Marcos, que nos defendera dentro do clube. Ricardo, que conseguira o espaço, buscou explicações junto aos organizadores da festa e tudo ficou acertado para que a agressão fosse juridicamente punida.

Ao contrário do que pensei, o grupo, então, entrou no espaço, montou bateria na quadra de esportes para sua roda, enquanto os últimos participantes da festa dançavam no interior do clube. A roda reuniu, por incrível que pareça, o maior número de componentes do Zimba dos últimos tempos. Perto de 25 integrantes e convidados uniram-se na roda de Angola e dançamos, jogamos, cantamos, mas, sobretudo, lutamos. Entendi mestre Pastinha, quando afirmou que a capoeira é amorosa e não perversa (1987). Aprendi, na capoeira, que, nem sempre, a violência é a melhor estratégia, às vezes, a persistência vai mais longe. Resistência, negaça, ginga e mandinga são estratégias de luta brasileira e, naquele dia, a bofetada que bateu na cara e foi arder no coração, foi lição, de sorrir para o inimigo e apertar a sua mão⁸³.

Essa foi uma das cenas de violência com as quais passei a conviver no território da Capoeira Angola e do Grupo Zimba, mas não a mais recorrente. Talvez, a que mais me perseguiu foi a dificuldade de subsistência de muitos integrantes do próprio grupo, cuja realidade retratava a condição socioeconômica de grande parte da população negra no Brasil. Foi a emergência de lutar para transformar, mesmo que infimamente, essa realidade circundante, já que sabia o que representava o medo de não ter o “dicumê”, como dizia minha mãe, o que me levou a me enveredar no desafio da produção cultural através de projetos voltados para a capoeira.

⁸³ Referência à ladainha de Toni Vargas.

Eu mesma, como atriz, nunca tinha escrito um só projeto para a produção teatral, mas a vontade de viabilizar ações no território de Angola fez com que aprendesse, coletivamente, a escrever esses projetos. Tais iniciativas vinham conscientes do fato de que não é a capoeira que precisa de mim, mas eu que preciso da capoeira no embate com a roda maior, no jogo da vida. Como dizem meus mais velhos no território angoleiro, “a capoeira é viva”. E ela é, vai nos convidando, manhosamente, nos fazendo chamadas recorrentes ao longo do processo de aquisição de seus fundamentos corporificados e nos cobra, muitas vezes, através daquela tradicional pergunta, tantas vezes cantada na roda: “Iê...Que vai fazer com a capoeira?”

E, assim, na ginga, foram escritos oito projetos, três para o Núcleo Zimba de Curitiba, onde passei quatro anos, e cinco para Salvador. Na verdade, mesmo os projetos desenvolvidos no Paraná visavam recursos para a matriz baiana.

O lá e lá e lá, o que quero contar é que dos três projetos aprovados, apenas um foi no Zimba de Salvador, em uma demonstração do quanto as políticas culturais para a capoeira no berço dessa prática, no que se considera a meca da capoeira no mundo, não são de fácil acesso. O fato é que, em 2013, conseguimos aprovar um projeto que escrevi em parceria com a capoeira e doutora Flávia Diniz, então integrante do grupo Zimba Salvador, junto à Fundação Cultural Palmares, antigo órgão do Ministério da Cultura.

O projeto foi implementado no ano seguinte, porque fomos aprovados em segunda chamada e houve a demora na liberação dos recursos no valor de R\$25 mil, em duas parcelas, o que restringiu a ação do projeto dos seis meses previstos para três meses apenas. Como no território de Angola nada é tão exato que não contemple seu contrário, a conquista travestiu-se em um dos maiores desafios

vivenciados em campo para a angoleira-pesquisadora que se tornava, então, uma mediadora cultural, como, aliás, prevê-se na atuação de uma Analista Cognitiva.

Pensar o conhecimento na contemporaneidade é uma questão ética e política, sendo parte do projeto de inclusão, desta vez, cognitiva, o que exige atitude crítica para assumir o desafio de identificar outros autores sociais, pensando além da distribuição do conhecimento, na inclusão de epistemologias ainda não cristalizadas por caminhos metodológicos autorizados e legitimados e, portanto, incapazes de contemplar o local, o emergente, o novo. Baseada na ideia de que a/o analista cognitivo aparece como resposta a essa demanda emergente de novas configurações máquinicas da sociedade do conhecimento e da informação globalizada, determinada pela formação de redes de relações, conexões e controles (GALAFFI, 2011).

Talvez, essa produção técnica tenha sido minha maior ação dentro do processo dessa pesquisa, que, inserida no contexto acadêmico, vê-se marcado pela exigência da produção massiva capitalista, voltada, principalmente, à produção escrita. A produção de projetos que viabilizassem ações no campo demandaram tempo e energia, além de uma aprendizagem demandada pelas emergências que essa vivência determinava. Situações de violência e exclusão, além de beleza e superação, fazem parte de uma pesquisa que se dá na dimensão da experiência, em que o processo e a trajetória são os mesmos objetos e, quando o objeto, dialogando com o olhar das artes, é o próprio sujeito. Experiência corporificada.

2.2.3 Entre o Pituaçu e o Bate Facho, a Capoeira Angola como luta de resistência

A implantação do projeto aprovado no edital Ideias Criativas da Palmares, para a realização de um evento da Consciência Negra, exigiu uma capacidade de interlocução e mediação sem precedentes, em doze anos, inserida no campo do Grupo Zimba. É que, escrito no período em que mestre Boca do Rio vivia na

Europa, onde permaneceu durante seis anos em busca de maiores condições financeiras – conforme a realidade atual da Capoeira Angola, que ganhou mundo e exporta conhecimento através da circulação de seus mestres – o projeto foi aprovado num momento de ruptura. Mestre Boca do Rio costuma dizer que “a capoeira ganhou o mundo, mas o mundo não ganhou a capoeira”, em uma referência à relação de consumo que muitos países mantêm com a prática, sem o devido conhecimento de sua filosofia, em um processo de apropriação e distanciamento de seu caráter simbólico.

Enfim, o projeto foi implantado exatamente no momento em que mestre Boca do Rio retornava da Europa e que encontrava o grupo Zimba na sede que seus alunos mais velhos, mais especificamente Paulo Silva Lima e Manoel Pachola, construíram no bairro do Bate Facho. A comunidade, localizada entre a Boca do Rio e o Imbuí, também no entorno do Parque do Pituacu, é o local onde Paulo, aluno do Zimba desde 2004, nasceu e se criou.

Paulo começou a construir um espaço para os treinos do grupo Zimba, no ano de 2009, em um pequeno terreno que ganhou de seu irmão, Edson Silva, no Beco 12 da rua principal, que divide os bairros. O objetivo era ter uma sede para a continuidade dos treinos, até então realizados no espaço em que o grupo mantinha, desde 2006, na orla do Pituacu, e que fora desfeito por falta de estrutura do prédio que estava desabando. O principal objetivo de Paulo, na verdade, era desenvolver um trabalho socioeducacional através da Capoeira Angola em sua comunidade, cuja realidade é marcada pela violência e exclusão social.

Conforme atenta Flávia Diniz (2015), em pesquisa realizada junto aos grupos Zimba e Bate Facho, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) classifica o Bate Facho como uma das muitas áreas urbanas identificadas

como "Aglomerados Subnormais". Mas o que são esses "aglomerados"? Ainda de acordo com o IBGE, um aglomerado subnormal é:

[um] conjunto constituído por 51 ou mais unidades habitacionais caracterizadas por ausência de título de propriedade e pelo menos uma das características abaixo: - irregularidade das vias de circulação e do tamanho e forma dos lotes e/ou - carência de serviços públicos essenciais (como coleta de lixo, rede de esgoto, rede de água, energia elétrica e iluminação pública) [...] - Sua existência está relacionada à forte especulação imobiliária e fundiária e ao decorrente espraiamento territorial do tecido urbano, à carência de infraestruturas as mais diversas, incluindo de transporte e, por fim, à periferização da população (IBGE, 2010)⁸⁴.

Não fosse o bastante tal definição oficial sobre as condições socioambientais em que vive grande parcela da população, cuja história a capoeira representa, o IBGE ainda explica que tais moradias surgem como "resposta de uma parcela da população à necessidade de moradia, e que irá habitar espaços menos valorizados pelo setor imobiliário e fundiário dispersos pelo tecido urbano[...]"

Enfim, é o que os meninos da capoeira do Bate Facho chamam de "comunidade", "gueto", "favela". Particularmente, na vivência da Capoeira do Grupo Zimba, o que defino como essas comunidades oriundas de invasões urbanas são espaços marcados pela violência física e ambiental, em resultado a uma visão dicotômica entre homem e natureza, ambos tornados coisas em um sistema que apaga o corpo e tudo o que advém dele, inclusive sua materialidade, para negar a necessidade/possibilidade de sua preservação. O que implicaria a implantação de outras racionalidades alternativas ao atual modelo socioeconômico, regido sob a égide do capitalismo, em que tudo é produto de lucro/consumo.

⁸⁴ "O conhecimento das características territoriais dessas áreas, e de sua diversidade ao longo do país, são de suma importância para orientar o poder público na tomada de decisões – daí a relevância das informações ora apresentadas". Censo 2010: Aglomerados Subnormais - Informações Territoriais. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000015164811202013480105748802.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2015 apud DINIZ, 2015, p. 180.

Enfim, foi durante a implementação desse projeto cultural que os dilemas e rupturas inerentes a uma prática coletiva, como a Capoeira Angola, tornaram-se um desafio imposto pelo campo. No ano de 2013, o Grupo Zimba e Bate Facho separaram-se oficialmente, numa espécie de divisão familiar, em que o pai (numa alusão à ideia da família ampliada da capoeira) e filhos crescidos decidem por caminhos próprios pela impossibilidade de articular as diferenças na condução dos trabalhos.

A mediação cultural necessária para que o projeto pudesse acontecer determinou ações e escolhas no calor da produção que somente, posteriormente, encontrei referenciais para entender, ou, complacentemente, assumo, explicar as escolhas. Um dos impasses foi que o projeto, numa decisão que gerou o primeiro embate, foi assinado por Mestre Boca do Rio, o qual se tornou responsável pelos recursos financeiros e coordenação geral das atividades. A meu ver, era uma maneira de formar protagonistas na produção cultural, delegando à própria comunidade o poder de gerenciar esses recursos.

Em um momento de ruptura, que envolve egos e afetos, a dificuldade foi negacear diante das várias chamadas de Angola que cada situação nos colocava, que eu sempre entendi como situações imanentes ao campo, com regras próprias e, nem sempre, passíveis de domínio ou posições estanques que facilitassem julgamentos. A complexidade me levou ao conceito de ‘negatricidade’⁸⁵, através do qual Ardoino (2000) fala sobre a necessidade de uma a revisão constante de papéis

⁸⁵ Ardoino denomina essa capacidade de negatricidade, o que significa o reconhecimento de uma certa opacidade própria dos objetos que estão sob investigação. Ele define negatricidade como “a capacidade que o outro possui sempre de poder dismantelar com suas próprias contra-estratégias aquelas das quais se sente objeto” (ARDOINO, BARBIER, GIUST-DESPRAIRIES, 1998, p. 68). Isso quer dizer que o homem – tanto individual como coletivo – não é indiferente às produções de saber que lhe concernem e reagirá diante delas, interferirá constantemente com os dispositivos de análise e de investigação que lhe serão aplicados, perturbando seu funcionamento (MARTINS, 2004, p. 91).

vividos pelo ator ou atriz social diante de conflitos na roda interativa do cotidiano:

Uma movimentação desse tipo não deixa de ser uma estratégia política, nem sempre consciente desde o início, instigando o outro a sair de sua posição cômoda. O ator ou atriz social atua pela via da negatividade, desjogando o jogo de que vinha sendo objeto. Ao fazer isso, coloca em xeque não apenas a sua posição até ali, mas a posição do outro, que se vê impelido à mudança (GONÇALVES, 1998)⁸⁶.

Foi assim que, muitas vezes, cheguei a suspender o julgamento das ações como estratégia para sua realização a partir das negativas que os atores sociais iam apresentando. Intermediação que foi sendo construída, à medida que os acontecimentos exigiam, em uma ginga que, muitas vezes, colocou em cheque a capacidade que tinha de deixar que o próprio campo encontrasse caminhos para os desafios.

Muitas vezes, deparei-me com o conflito de entender a ética própria da capoeira, através da qual os seus integrantes aprenderam a questionar a ética oficial apresentada nos meandros do sistema que, em nome da lei, institui regras de exclusão e opressão econômica. Percebi a complexidade de se definir o certo e o errado; a verdade e a mentira; a lealdade e a falsidade e entendi que o próprio campo trazia estratégias de escapar a essas dicotomias, em um jogo reproduzido no seio mesmo da comunidade.

O projeto desenvolvido junto à Palmares me fez perceber a política cultural conta-gotas que coloca agentes da cultura popular, como a própria capoeira, reféns do Estado, quando ele assume o papel de detentor/fornecedor dos recursos e das decisões do que deve ou não acontecer, como se a própria comunidade não tivesse

⁸⁶ ARDOINO, Jacques. Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas. In: GONÇALVES, Joaquim (Org.). *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. São Carlos: UFSCAR, 1998. p. 24-41.

essa capacidade. Muitas das ações culturais são realizadas unicamente através da organização de comunidades como o Pituaçu e o Bate Facho, que buscam recursos apenas para viabilizar sua continuidade.

A luta por espaço para a Capoeira Angola, por exemplo, permanece como um desafio para os grupos que seguem negaceando com o sistema formas de se manter e difundir conhecimento para além dos muros acadêmicos e escolares e dos espaços oficiais de produção de conhecimento. A política cultural vigente não reconhece tais práticas desenvolvidas no seio de comunidades como o Bate Facho e Pituaçu como fomentadoras de recursos e capazes de gerir a economia a partir de outros eixos. É por isso que o reconhecimento desses espaços faz parte do entendimento do sistema de conhecimento proposto pela Capoeira Angola, grávida dos fundamentos da cultura afro-brasileira, representante de outros modelos de organização social, pois é pautada por outros valores. Diniz (2015) salienta a importância do espaço para a Capoeira Angola:

O espaço de capoeira dos grupos constitui-se em território imbuído de memória, trabalho e afeto - referência não apenas geográfica, espacial, mas também emocional. Alguns mestres de capoeira podem mesmo idealizarem seus espaços como casas, roças e terreiros de candomblé, com o axé e as divindades de seus adeptos "assentados" no chão, nas plantas e árvores, nos cômodos e passagens, embora isso não corresponda à visão de todos os mestres (DINIZ, pág. 165).

A vivência no seio da Capoeira Angola nos leva a repensar a educação a partir de outros paradigmas e a inaugurar experiências capazes de incorporá-las nas produções pedagógicas. É o caso, por exemplo, da pedagoginga⁸⁷ e da

⁸⁷ A Pedagoginga é uma proposta pedagógica criada pelo educador Allan Rosa, com base em um projeto desenvolvido na periferia de São Paulo, que envolve autonomia dos alunos e compromisso com a cultura afro-brasileira. Um dos pilares é o modo como a educação popular transdisciplinar dialoga com geografia, poesia, teatro, samba, cerâmica e demais elementos presentes na cultura africana.

*pretagogia*⁸⁸, experiências já consolidadas de práticas educacionais que partem da transdisciplinaridade da cultura popular, em que o conhecimento é produzido e se difunde sem as caixinhas disciplinares da escola tradicional. Experiência vivenciada pelos/as praticantes da capoeira, em que história, sociologia, antropologia, artes e filosofia misturam-se ao jogo e ao cotidiano, diluindo fronteiras para fazer parte do dia a dia das aulas que pedem novos olhares entre um movimento e outro.

Daí é que pergunto: a capoeira cabe dentro da escola? Pelo menos dentro do modelo de escola que serviu de disciplinamento desde a primeira República, criada junto com os reformatórios para retirar das ruas o que chamavam de vadios - lembrando que os/as capoeiras eram assim denominados na Constituição, até o ano de 1932? O caráter marginal da capoeira tem a ver com o questionamento dos modelos de opressão legitimados por apenas uma forma de ser e estar no mundo, pautados pelas normas que excluem o Outro/Outra, assim tornado quando fogem ao padrão universal homem/branco/hétero.

Que cenas e história a capoeira conta? Mestre Janja lembra o processo de criação da Capoeira Regional como um projeto para criar a primeira ginástica brasileira, o primeiro esporte nacional, e que levou à primeira tentativa de fazer uma codificação da capoeira. Codificação que foge à epistemologia da Capoeira Angola, completamente avessa à estrutura curricular da escola tradicional, porque é um conhecimento que se processa através das individualizações:

[...] todo mundo aprende tudo ao mesmo tempo e, portanto, se eu acho pela música o caminho facilitador ou se acho pelo corpo o caminho, é minha inserção que vai dizer. Mas aí o que eu faço, eu pego aquela prática e fragmento, a primeira etapa, imaginemos aí, o primeiro

⁸⁸ Pretagogia: pedagogia criada pela professora doutora Geranilde Costa e Silva, de Fortaleza, que ela define como uma pedagogia de preto para preto e branco: “A Pretagogia está assentada nos valores da cosmovisão africana, que são: a ancestralidade, a tradição oral, o corpo enquanto fonte espiritual e produtor de saberes, a valorização da natureza, a religiosidade, a noção de território e o princípio da circularidade (SILVA, 2013, p. 09)”.

semestre ou primeiro ano você vai aprender isso, isso, isso e aí o que acontece? Só pra você ter uma ideia era preciso já ter recebido umas quatro graduações pro sujeito começar a aprender a tocar berimbau. No momento em que se pensar o conhecimento, e eu estou tomando a capoeira como exemplo, mas eu tenho certeza que se a gente pega qualquer expressão de cultura popular ... por isso que sou uma árdua defensora da capoeira fora da escola, não defendo a capoeira na escola, exatamente porque eu sei o quanto é problemática a forma como a escola entende o conhecimento⁸⁹.

E foi na vivência com o trabalho desenvolvido desde 2014 com crianças do Pituçu, a partir do projeto aprovado junto à Palmares, cujos recursos não chegaram a cobrir seis meses de um trabalho que continua sendo bancado pelos grupos de Bate Facho e Pituçu, separadamente, que entendi o quanto a Capoeira Angola é capaz de representar outras formas e experiências de construção e difusão de conhecimento⁹⁰. Experiências para além de alternativas, porque isso implica pensar num modelo como padrão.

Souza Santos chama atenção para o quanto essa visão pode contribuir para transformar tais experiências em residuais, ou seja, insignificantes, porque acontecem hoje, no presente estendido, concomitantemente, negando a ideia de falta de alternativas ao modelo vigente, que nega a linearidade histórica responsável por apagar ações e avanços concomitantes, pois admite outras temporalidades. Admitir a temporalidade própria da Capoeira, portanto, significa admiti-la como uma possibilidade de desenvolvimento autônomo e alternativo ao cânone temporal da modernidade.

⁸⁹ Fala de mestra Janja, em entrevista para Liv Sovik durante o evento “Capoeira e Conhecimento”, realizado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

⁹⁰ Acho interessante lembrar que o Grupo Zimba já formou várias gerações de pequenos angoleiros, como o próprio Paulo, hoje, responsável pelo Grupo Bate Facho e que desenvolve um trabalho de resistência no entorno do Pituçu, de relevante importância para aquela comunidade. Trabalho financiado pelo próprio grupo, sem qualquer apoio oficial.

2.3 O CENÁRIO DO COTIDIANO

2.3.1 Uma comunidade que tem no parque a sua natureza

Milton Santos (1996, p. 08) convida-nos a pensar o cotidiano do ponto de vista espacial, por acreditar que o valor do homem depende do lugar onde está. A dificuldade em relação às ciências sociais consiste, exatamente, no fato de que o “lugar” é praticamente ignorado pelas disciplinas sociais, tais como a economia, a sociologia e outras.

O lugar deve ser considerado como um conjunto de objetos e, ao mesmo tempo, o receptáculo de um feixe de determinações, não apenas de algumas, como na economia (determinações económicas); ou na sociologia (determinações sociais); ou na antropologia (determinações culturais); ou nas ciências políticas (determinações políticas); mas de todas as determinações. Então, a geografia do cidadão começa por recusar o economicismo triunfante, que faz do economista não um especialista da sociedade, mas um servo da técnica, um trabalhador em benefício da administração dos negócios aos quais as técnicas se aplicam, como se fossem absolutas, sem necessidade de relativizá-las (SANTOS, 1996, p. 08).

Relativizar significa assumir o poder que a localidade tem de fomentar economia própria e pautar novas relações com o meio em um momento em que pensar o global é emergência. Para Milton Santos (1996), quanto mais globalizado o mundo, mais presente se faz a perspectiva do cotidiano e do local. Vivemos em um mundo onde a produção internalizou-se ao extremo, onde a técnica tornou-se única e a informação é mundializada, o que se dá a partir de redes. Tais redes, no entanto, não deixam de ser locais, uma vez que as localidades são invadidas e compostas por esses “troços globalizados”, sem contar o fato de que o trabalho de cada um compõe os pedaços localizados das redes globais, condição e limite do trabalho e do capital no mundo atual:

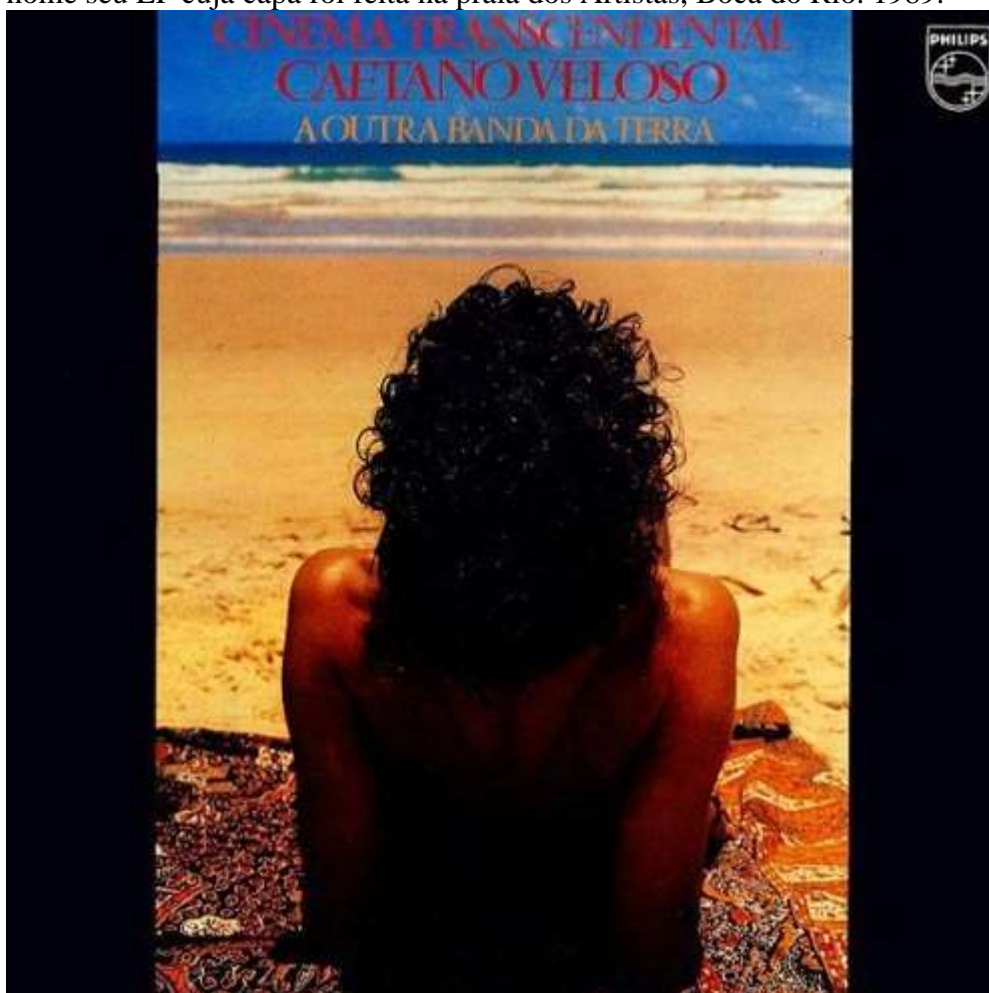
Isto é, no lugar, através da rede e de sua utilização cotidiana, o homem descobre outra vez que são dois: aquele que exerce o trabalho local, material, direto, que ele, localmente, sente e sofre todos os dias, e aquele outro homem que é objeto de uma divisão do trabalho, vítima de uma cooperação que afinal descobrira um dia, ainda que não a entenda completamente. É este o cotidiano dos homens neste fim de século, neste período de globalização, frente às redes que são globais (SANTOS, 1996, p. 12).

A ideia é construir conceitos a partir da qualidade ativa do espaço, enfrentando, geograficamente, a questão do cotidiano para acabar com o fosso que uma ciência generalista, destituída de espacialidade, corporeidade, secularizou. A globalização, quando destituída das experiências que a compõe, prescinde de alternativas, temporalidades, projetos e perspectivas determinantes para se entender e transformar o mundo. Além de promover a prática colonizadora de invisibilizar, através da apropriação e exclusão das diferenças e dos protagonismos:

O cotidiano é um produtor do fenômeno político, na medida em que mostra como as diferenças se estabelecem aconselhando a tomada de posições. É o caso dos agricultores, que se reúnem para defender interesses territoriais. Tal comportamento é, *a priori*, economicista, mas para ter eficácia, deve ser, em seguida, um comportamento político. É essa produção do político mediatizada pelo espacial que permite, a partir das metamorfoses do setorial em geral, do particularismo em generalismo, as negociações explícitas e implícitas que permitem avançar, primeiro na construção de um ente explicativo e, segundo, na construção de um projeto (SANTOS, 1996, p. 13).

Falar da Capoeira Angola no Pituauçu nos leva a pensar a relação com o tempo e a natureza, dois pilares para instaurar uma outra racionalidade capaz de incorporar experiências capazes de revelar o quanto o poder local, a lugaridade a que se refere Milton Santos (1996) pode mudar o global.

Pituauçu faz parte do que Caetano Veloso chamou de a “Outra banda da terra” nome seu LP cuja capa foi feita na praia dos Artistas, Boca do Rio. 1989.



Alberto Peixoto da Silva (2016), coordenador de articulação comunitária do Parque Metropolitano do Pituauçu há 10 anos, explica que a região do Pituauçu é fruto de uma disparidade social que resulta do modelo de planejamento urbano criado para excluir uma

população em detrimento de outra. Pituauçu parte da cidade que foi formada pelas invasões que formaram a zona leste de Salvador, acompanhando a forma de desenvolvimento urbano que marcou a história da metrópole portuguesa no Brasil. Primeiramente, pelas invasões de baixa renda do lado esquerdo do Parque, posteriormente, pelas invasões de “colarinho branco” do lado direito e, hoje, pela acelerada especulação imobiliária que ameaça a região. Segundo Peixoto (2016), a sociedade demorou de reagir por causa da visão inicial que a classe burguesa tinha desse canto da cidade:

[...] quando se olha para Salvador, temos uma visão burguesa totalmente equivocada. O lado mais bonito de Salvador é aquela visão da Ribeira, dali da cidade baixa, daí você vê a Baía de todos os Santos, daí você vê que a tendência vem, quando os privilegiados vão ocupar a Barra, daí todos vão para a Barra; quando vão para Vilas Atlântico, todos vão para Vilas Atlântico e o Pituauçu é deixado por último porque era considerado terra do outro mundo. Prova disso é que se você vê, percebe até as ruas daqui são nomes de planetas. Quando descobriram esse potencial de especulação, veio a invasão de colarinho branco e essas pessoas que construíram famílias, essas pessoas que construíram o bairro propriamente dito, são tiradas de uma forma muito injusta porque vêm com dinheiro. Então, constroem dois, três barracos, têm facilidade de ir pra cidade e legalizar o terreno e fazem suas casas. Só que essas pessoas fazem de Pituauçu dormitório, eles trabalham fora, eles ganham o dinheiro deles, eles não fazem mercado no bairro, eles não consomem no bairro e vai fazendo o apartheid dentro da comunidade (PEIXOTO, 2016)⁹¹.

O coordenador comunitário do parque chama atenção para o momento emblemático vivido pelo Pituauçu, uma vez que solo, vegetação e lagoa já foram descaracterizados de sua forma primitiva, devido a sucessivos desmatamentos, queimadas, lavouras e capoeiras, além do crescente interesse do mercado imobiliário:

Em 1973, tudo isso era parque, 660 hectares, e tinha como limites a Avenida Paralela, a Avenida Jorge Amado, a Avenida Pinto de Aguiar, a orla-Avenida Otávio Mangabeira, então, veio a questão de deficiência de moradia que é alarmante, então, as pessoas que vinham de outras regiões, de fora, do interior, não tinham onde morar e procuravam essa região para fazer invasões e fazer suas casas. Isso foi crescendo, crescendo, as autoridades fecharam os olhos, hoje, essa pressão e a especulação imobiliária vêm ocupando áreas públicas. São sucessivas invasões que vêm apequenando o parque (Idem).

O Parque Metropolitano do Pituauçu, apesar da crescente invasão de sua área, registrada desde então, continua sendo a maior reserva ecológica dentro do perímetro urbano de Salvador. Grande parte da área é representada pelos mananciais da represa, que se assemelha a um trevo de quatro folhas e é circundada por uma topografia de pequenas colinas, com vista para o mar aberto. Características que transformaram o Pituauçu em um famoso local de veraneio, na década de 1970, ganhando tal fama, que se tornou reduto do movimento hippie

⁹¹ Entrevista concedida em fevereiro de 2016.

e de vanguarda de Salvador. Período vivido por Peixoto, que lembra esse período de efervescência cultural:

Por ser aqui da comunidade, a gente compreende isso aqui como um ambiente especial, com pessoas especiais, desde o Movimento Tropicalista, o Cinema Novo. O Parque do Pituáçu resistiu por causa dessas cabeças voltadas para pensar a ecologia e o parque que sempre atraiu para a comunidade. Moraram aqui Gilberto Gil, Guilherme Arantes, Cazusa, Moraes Moreira, Novos Baianos, então, uma gama de pessoas iluminadas e que já tinham essa visão. Então, desde a década de 1970 essa região concentrou o movimento de contracultura. Na temporada de verão, vinham muitos artistas para cá, principalmente da Praia dos Artistas, que foi o cenário da Tropicália. Toda essa região, desde a Boca do Rio, associou-se ao movimento de vanguarda, com uma vertente já voltada para essa questão ambiental (*Ibid*)

Embora, hoje, conte com apenas 425 hectares, o Parque do Pituáçu continua sendo um cinturão de Mata Atlântica que reúne os três biomas no coração da cidade:

Aqui, você tem a restinga, né, que é a formação da Mata Atlântica propriamente dita; você tem vários exemplares, aí que é a sucupira, jacarandá, paudarco, pau Brasil, o que é muito importante porque hoje *pras* escolas conhecerem a Mata Atlântica vão ter de ir pra reservas Sapiranga, na Linha Verde” (PEIXOTO, 2016).

O grande desafio da comunidade do Pituáçu é colocar um freio nessas invasões, redefinindo os limites do parque, uma vez que ainda existem áreas sendo invadidas dentro do limite do que sobrou do Parque, ou seja, da sua poligonal. Na verdade, toda a área do Imbuí e do Pituáçu estão dentro do que um dia foi o Parque: – essa é a grande briga da sociedade e uma cobrança que o Ministério Público já faz ao governo do Estado (PEIXOTO, 2006).

Figura 7 – Invasões continuam ameaçando o Parque Metropolitano do Pituáçu



Fonte: <http://www.bocaonews.com.br/noticias>

Atualmente, a luta pela proteção dos limites da área do Parque foi substituída pela campanha Viva o Parque do Pituacu, diante do que vem sendo considerada uma das maiores ameaças, tanto para o Parque, quanto para os bairros populares da sua região limítrofe que o compõem socialmente: a construção da Avenida Atlântica, já aprovada pelo Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano de Salvador – 2016.

Figura 8 – Comunidade na luta pelo parque do Pituacu.



Fonte: https://www.facebook.com/pg/vivaoparquedepituacu/photos/?ref=page_internal

O projeto prevê a construção de uma ponte de 800 metros sobre a lagoa do Pituacu, um dos símbolos ambientais da região e que se mistura à própria identidade de seus moradores. Peixoto chama atenção para o impacto ambiental que tal obra vai representar, principalmente, devido à movimentação automobilística que vai impor à região:

Quando falamos da flora, é um impacto, mas quando falamos da fauna, aí o impacto é mais impressionante ainda. No parque, você encontra macaco prego, tamanduá, bicho preguiça, tatu, além das várias espécies de aves, uma infinidade, só de borboletas você tem 36 espécies catalogadas. Serpentes você tem outra grande gama de espécies, além de teiú, camaleão, iguana, jacaré do papo amarelo, tudo isso no coração da cidade é algo que não tem preço (*Idem*).

A proposta é que a avenida passe sobre o parque, ligando a orla à Avenida Paralela, e tem sido alvo de um movimento liderado pelos moradores antigos da comunidade, já

acostumados a lutar contra outras ameaças constantes ao patrimônio ambiental, sobretudo dentro de uma sociedade inserida na visão de mundo capitalista, no qual a natureza é tornada produto de compra e venda. Peixoto (2016) lembra o tráfico de animais que é muito presente no parque: “Só no ano passado, nós conseguimos tirar das armadilhas cinco exemplares de raposas”.

A luta, segundo o coordenador comunitário, faz parte da pedagogia do parque, muito presente na comunidade do Pituáçu, que tem, no parque, a sua própria identidade. Por isso é que ela tem uma posição muito definida, que é contra a Avenida Atlântica e pela preservação do patrimônio do parque.

Figura 9 – Campanha Viva o Parque contra a construção da avenida Atlântica sobre o parque, aprovada pelo PDDU - 2016

O PARQUE DE PITUAÇU SERÁ CORTADO POR UMA GRANDE AVENIDA...
...se você não fizer nada. Participe. Lute. Não deixe esse crime ambiental acontecer!

O Plano Diretor de Desenvolvimento Urbano (PDDU) foi acrescido das seguintes emendas, pelos vereadores soteropolitanos, que permitem a construção de uma grande avenida dentro do Parque de Pituáçu.

Procure o seu representante político e exija a imediata reversão deste crime.

AS EMENDAS

112 - Acrescente-se a Avenida do Atlântico no Mapa 4 (...) **transpondo, no seu trajeto, o Parque Metropolitano de Pituáçu**

128 - Acrescente-se na relação de Intervenções Viárias (...) a implantação de uma nova ligação, com características de Via Expressa (ou de Trânsito Rápido), com cinco interconexões viárias - a planejada Av. Atlântico (...), **transpondo, no seu trajeto, o Parque Metropolitano do Pituáçu.**

129 - Acrescente-se ao Mapa 04, o traçado da Avenida do Atlântico.

A Avenida do Atlântico antes (linha LILÁS pontilhada) e depois das emendas do PDDU (linha VERMELHA em destaque)

Fonte: <https://www.facebook.com/pg/vivaoparquepituaçu>

Sendo assim:

Essa avenida que pretende passar por cima do parque representa um risco, pelo impacto total que vai trazer ao Parque, um dos grandes cartões de visita que é esse cenário, esse ambiente cênico, o lago, os pedalinhos, as plantas aquáticas, os peixes, tudo isso vai sofrer um impacto [...] como é que os animais vão reagir? Já tem a construção dos prédios, o barulho... Mas já tem a reação da sociedade discutindo com as autoridades, pressionando para que não se construa essa avenida sobre o parque, que preserve seu manancial, no coração da cidade (*Ibid*).

2.3.2 Maria das Cabras, uma liderança do Pituaçu

*Eu cuidei da lagoa
com muito
cuidado
Pra não se acabar
Na lagoa no meu barco a
navegar
Eu vi peixe avoar
Eu subi em
coqueiro
Pra salvar
passarinho
Que o
Gavião
Queria
pegar
Se vocês pensam
Que a lagoa é uma
besteira
Acabou-se a brincadeira
Ninguém mais pode
nadar⁹²*

Dona Maria das Cabras é Maria Ferreira do Vale, que se tornou uma figura lendária dentro do Pituaçu, por ter sua história marcada pela luta em defesa da lagoa do parque. Moradora da comunidade, desde a década de 1960, ela preferia viver com suas cabras do outro lado da lagoa, a qual costumava atravessar, a remo, diariamente em seu pequeno barco. Ali, ela mantinha sua vida na companhia de muitos animais, entre eles, a cobra com quem vivia e que despertava atenção entre adultos e crianças. Conhecida por fornecer remédios para a população, como o leite de cabra que ela fornecia gratuitamente para a cura de bronquite, dona Maria era uma militante pela preservação do meio ambiente. Sua carteirinha de fiscal na Associação Brasileira de Proteção aos Animais data de 12 de setembro de 1960, quando já militava pela preservação da maior reserva de Mata Atlântica de Salvador, o Parque do Pituaçu.

A memória da população gravou a imagem de dona Maria andando pelo bairro, acompanhada por suas cabras, as quais se negava a matar, porque eram produtoras do leite que ela fornecia para os moradores quando lhe procuravam. Pouco se tem registrado sobre essa mulher que, inclusive, já virou filme e foi tema da peça teatral de autoria da bonequeira Ismine Lima. Sua história permanece registrada na esfera da oralidade, na memória dos moradores antigos que contam histórias transformadas em lendas locais:

⁹² Música composta para a peça Maria das Cabras, do Teatro Lambe Lambe, com Ismine Lima.

Dona Maria tinha uma capacidade de comunicação com os animais que os transformava em seus companheiros. Ela considerava os bichos, os que caminhavam com ela, cachorro, gato, papagaio, cabras, passarinho, cobra, era como se fossem ela e ela como se fosse os bichos. Ela gostava tanto de bicho que não gostava nem de tirar os bichos de pé, dizia que não gostava de matar bicho e o médico que morava no Pituauçu ia lá tirar e ela não queria. A vida dela era dedicada ao parque e no dia que foi para o hospital, já doente, os animais queriam ir juntos, de tão apegados a ela (LIMA, 2017)⁹³.

Dona Maria viveu no Pituauçu no período em que o mar ainda se encontrava com as dunas da lagoa, numa casinha em que ela defendia à base de facão, conforme registra o curta metragem premiado de Gabriela Barreto⁹⁴. Maria das Cabras é representante de uma comunidade que ainda vivia alheia à cidade que lhe contornava, numa temporalidade outra e que lhe caracteriza até os tempos atuais, pelo menos para os/as moradoras mais antigas e que permanecem no local.

É o caso de Marta Silveira, que mora no Pituauçu desde 1978, sendo uma das precursoras da história da comunidade como um local naturalista em todos os sentidos, inclusive, sendo pioneira no consumo de alimentação natural em Salvador. Marta é referência na história do Pituauçu como um local que foi berço do movimento de contracultura a partir da década de 1970, juntamente com a região da Boca do Rio, cenário do movimento LGBT, da Tropicália e o primeiro local onde o *topless* foi usado no Brasil. Ao lado de seu ex-marido, Lula Mota Cunha, o Lula do Grão de Arroz, como ficou conhecido, contribuiu para a alimentação naturalista macrobiótica na capital baiana ao vender alimentos integrais nas festas da cidade, o que resultou, posteriormente, no primeiro restaurante macrobiótico da cidade, o Grão de Arroz.

Sou do tempo em que Pituauçu não tinha ônibus, era uma marinete uma vez na vida na pista única na orla, de barro. Não tinha essa pista aqui de dentro, quem tinha carro, tinha de largar lá e subir tudo andando. Tinha apenas uma venda e, quando tinham de fornecer as coisas, o caminhão ficava lá no coqueiral e os caras subiam na tora, no carrinho de mão (SILVEIRA, 2017)⁹⁵.

Tempo em que a lagoa ainda era o rio dos Pi'tu wa'su e que, conforme lembra Marta, a comunidade contava com nascentes do rio. Prova disso é que, ao lado da lagoa pequena do parque, havia umas casas abaixo do nível da rua e, ao fundo, vivia um antigo casal que as pessoas chamavam de preto velho, porque ele rezava as pessoas:

O velho Gurunga e dona Loa, finada Loa. Eu bebia água da casa deles, porque era a melhor água que existia. Ela tinha um pote, ela botava um coador, um pano fino e na nascente que vinha água borbulhando, ela vinha com a caneca

⁹³ Entrevista concedida por Ismine Lima, em julho 2017.

⁹⁴ Curta disponível no sítio: <<https://www.youtube.com/watch?v=O3g9mAqWVOg>>. Acesso em 07/2017.

⁹⁵ Entrevista concedida em julho de 2017, em sua casa localizada em frente ao Parque.

e pegava a água borbulhando, coava e deixava decantar e depois passava para outra vasilha. Era a melhor água pra se beber (Idem)

A lembrança que tem dos moradores, quando chegou, é que Pituauçu era uma comunidade de veraneio, que reunia, segundo Marta, muitos professores que frequentavam o local para descansar. Criada na Pedra da Sereia, no Rio Vermelho, mudou-se para a comunidade ao lado de seu, então, companheiro, Lula, que já morava no bairro. Período em que se andava a cavalo e se tomava leite de vaca e, a depender do desejo, das cabras de dona Maria. Havia um centro gaúcho que movimentava a comunidade com suas festas, movimento que reunia os moradores da principal via, a rua Netuno, e os nativos que viviam no entorno da lagoa. A ciclovia do parque chamava-se Marte e tinha ainda a rua Plutão. Nomes determinados por uma comunidade de artistas, trabalhadores alternativos, ambulantes e modelos, conectados com uma maneira mais natural de levar a vida. Marta lembra-se que até o primeiro fotógrafo lambe-lambe de Salvador vivia no Pituauçu.

Essa comunidade se dividia entre a população nativa, que vivia da pescaria e do parque para a subsistência, e os moradores, que se mudaram para o local atraídos pela beleza do lugar que reunia uma grande faixa da Mata atlântica à praia. Graças à distância e dificuldade de locomoção, a comunidade nativa permanecia na região, vivendo de pequenos serviços e da natureza do entorno, do Parque e do comércio na praia, garantindo ao bairro uma temporalidade alheia à de Salvador. Foi isso que determinou seu papel como uma comunidade de veraneio e reuniu uma grande quantidade de pessoas que buscavam uma vida alternativa, tornando-se o berço do movimento hippie, conforme atenta Ester Brandão, ex-capoeira da Fundação Internacional de Capoeira Angola - FICA e moradora do bairro, desde os anos de 1980.

A comunidade nativa era formada por baianas do acarajé que viviam na beirada da lagoa e que foram retiradas quando foi criado o parque. Eram Regina, Alda, Bal, Valtina, da ilha de Itaparica... Que tinham suas empresas para vender Acarajé. Elas permanecem no bairro até hoje (BRANDÃO, 2017)⁹⁶.

Ester Brandão costuma chamar Pituauçu de *Pitu Aceso do Arraial*, numa referência à temporalidade da comunidade: “É uma brincadeira que inventei, porque, quando a gente chegava em Pituauçu, parecia uma aldeiazinha que a gente estava em Salvador, mas, ao mesmo tempo, parecia que estava distante. Pituauçu tem esse tempo diferenciado que mantém, de certa forma, até hoje, graças à sua população.”

⁹⁶ Entrevista concedida em março de 2017, no Pituauçu.

2.3.3 Uma traumática ruptura na relação com a natureza

Mário Alves de Oliveira Neto é morador do Pituauçu, desde a década de 1975, quando chegou ao bairro com oito anos de idade com seu pai, Caio de Oliveira, responsável pela implantação de um movimento de resistência hippie na região. Lembra-se que seu pai vivia de uma maneira completamente alternativa, em uma casinha de chão de areia, onde se hospedavam pessoas do mundo inteiro que vinham passar um período no Pituauçu. Isso determinou uma identidade hippie que ainda existe na comunidade, segundo Mário, que foi dono de uma loja de produtos naturais durante 10 anos na comunidade onde criou seus filhos.

O perfil do Pituauçu é diferente da cidade de Salvador, até hoje tem muitos pescadores, gente que trabalha de ambulante e que atua fora do mercado formal de trabalho, em virtude que não teve uma escolarização no bairro para elevar o nível cultural das pessoas. A população aqui está/permanece na ignorância, pensando a partir de lá de fora, né, em que viviam há 30, 40 anos atrás, nos anos 70. O tipo de informação que absorvem é a mesma de anos atrás. Acho que isso é cultural. Um grande percentual se tornou alcóolatra, porque não tinha mais a lagoa, porque a vida era na lagoa. As mulheres lavavam roupa na lagoa, as baianas lavavam o feijão na lagoa, os homens pescavam, tinha inúmeras atividades ligadas ao parque como retirar folhas para as casas de macumba, quando se perdeu esse vínculo, esse acesso, muita coisa se perdeu (ALVES OLIVEIRA, 2017)⁹⁷.

Mário, como é conhecido no Pituauçu, considera a comunidade um bairro *sui generis*, por ainda manter esse perfil de moradores, o que também configura-se em um dos motivos do abandono que se percebe hoje na comunidade de Pituauçu. É que, ao contrário de lugares como Arembepe e Itapuã, onde se mantiveram o mercado do peixe e as atividades da população local, a perda de atividades, como pescar, tirar coco, a venda de ervas e a lagoa como fonte de renda, acabou provocando uma alienação dos moradores.

Essa alienação se deu junto com a perda do parque, foi uma perda de identidade. A partir do momento que foi fechada a cerca do parque as pessoas, naturalmente, pararam de usar o parque, nem precisou proibir. O que foi proibido foi a lavagem de feijão na lagoa, a lavagem de roupa e todas as funções que eram feitas na lagoa. O discurso era para preservar, mas o que deveria ser um parque ecológico virou um parque metropolitano, o maior potencial de verde que existe dentro da cidade de Salvador, era pra ser ecológico. A construção civil vem comendo o parque pelas beiradas, como mingau quente. Metropolitano, ou seja, para alegrar a metrópole, para ter bares, música, ninguém tá preocupado com os bichos e com o pouco de reserva de Mata Atlântica (Idem).

⁹⁷ Entrevista concedida em agosto de 2017, na casa de Mário Alves de Oliveira Neto, em frente ao Parque do Pituauçu.

O treinel Ricardo Lima, que foi morar no Pituauçu ainda criança, lembra o processo de mudanças que a região sofreu desde os anos de 1970, quando o parque era ainda “da comunidade”:

Tinha a parte da lagoa que não era cercada e que fazia parte do bairro também, a gente saía da rua e entrava na lagoa diretamente e a lagoa era uma maravilha, limpa. A rua já se misturava com a areia da lagoa porque aqui embaixo era mais areia branca. Aqui em casa mesmo, a gente saía de casa pisava na areia branca, aí tinha a parte do mato e depois lá em cima na lagoa era areia branca de novo. Tinha uma parte de barro que era a estradinha da ciclovia que já existia, só essa parte era de barro. Ali a gente brincava muito...de picula... na lagoa, ali onde é o *peer* do parque hoje, tem um pé de Iroko, onde a gente se pendurava e se jogava na lagoa, fazia barrigada, tomava água de coco, quatro, cinco, seis meninos, brincávamos muito de bola nas ruas todas, né, porque não passava carro. Então, era isso, no início, a gente vinha veranejar, passava uma semana... Porque é aqui era praia e lagoa, né? (RICARDO LIMA, 2017)⁹⁸.

O processo de formação do bairro, determinado pelas ocupações, revela como se formou a população negra que vive do lado esquerdo do parque, área de fundação do Grupo Zimba:

A mudança maior que eu me lembro foi quando começaram a invadir as terras de seu Caliste, a fazenda, acho que foi desapropriada, ou começaram a invadir, não sei, mas começaram a vir muitas pessoas de fora, faziam o que a gente chamava de invasão, faziam suas casas e a gente teve que se acostumar, porque o bairro foi crescendo rapidamente. O Parque do Pituauçu, inicialmente, era só a rua Netuno e as transversais pequenas, com três, quatro casas no máximo, depois já dava *num* campo de futebol que tinha e, depois, já era só mato (Idem)⁹⁹.

Até que a comunidade começa a sofrer uma série de intervenções públicas, sem qualquer participação dos moradores:

Depois teve a mudança do parque, né. Teve um momento que o governo resolveu criar o Parque do Pituauçu, começou a botar cerca, melhorou a ciclovia, teve inauguração, mas a mudança drástica mesmo foi um certo dia que amanheceu e chegaram várias caçambas de barro e jogou em cima das dunas de areia. Cobriram com terra, porque eles acharam que o Parque do Pituauçu tinha de ser coberto com grama. Jogaram as caçambas de terra, principalmente na beira da lagoa. Lembro que ficou muito tempo barro descendo *pra* lagoa. E isso de manhã cedo, quando a população soube foi todo mundo *pra* lagoa, mas não tinha mais jeito botaram polícia, fecharam as entradas para o parque... a mudança mais radical foi essa. O povo, nós preservávamos a lagoa, a população usava a lagoa naturalmente. Daí, eles criaram o parque do Pituauçu, colocaram os barquinhos na lagoa *pras* pessoas passearem, colocaram uma estrutura de cimento, restaurante para as famílias e isso foi atraindo as pessoas (Ibid)¹⁰⁰.

Ricardo revela a questão do tempo, característica que tem fortes marcas na comunidade e na forma de vida de sua população:

O Pituauçu é um bairro que tem um ritmo muito diferente dos outros bairros. Nós fomos criados entre o parque e a lagoa, né, então, tinha esse ritmo meio maresia, tranquilidade. Tinha vez que a gente ia *pro* centro da cidade, antigamente quando a gente ia *pro* centro da cidade, a gente dizia que ia na cidade, né: vou na cidade hoje. E era uma viagem mesmo, quando voltava no centro, que descia ali na orla, parecia que era outra cidade, do interior. Então, a gente sempre teve esse clima mareado. Eu acho que muita coisa mudou, mas esse tempo eu acho que ainda tem.

⁹⁸ Entrevista realizada em 2017.

⁹⁹ Entrevista realizada em 2017.

¹⁰⁰ Entrevista realizada em 2017.

Capoeira há mais de 30 anos, Ricardo Lima vê como “drástica” a forma de separação do parque com a comunidade que sempre viveu dele, o que teria determinado, inclusive, a decadência tanto da natureza, quanto da comunidade, desde a fundação do Parque Metropolitano:

Nunca teve uma relação com o parque. Na verdade, com o parque, foi criada uma segregação, dividiram, colocaram uma cerca e esqueceram a comunidade. O interesse era atrair pessoas, divulgar o parque metropolitano. Houve uma segregação mesmo. A gente nasceu e se criou na beira da lagoa, bebeu a água da lagoa. Houve um abandono da comunidade, o Pituacu é uma comunidade abandonada pelos poderes públicos e o parque também, a lagoa é um exemplo, deixaram poluir a lagoa, a Embasa, o Hospital São Rafael. Isso depois que foi criado o parque (LIMA, 2017)¹⁰¹.

Tal relato revela o quanto a população mais pobre preservou formas específicas de relação com a cidade, locais também de reciprocidade entre a pessoa e o espaço, que foram emergindo em paralelo à criação da identidade coletiva da cidade, conforme atenta Salvadori (1990). Trata-se da prática desde a nova República, quando se tentava forjar um Brasil moderno, numa tentativa de alcançar os padrões do desenvolvimento industrial europeu para apagar não somente o passado escravagista e “primitivo” como invisibilizar aqueles que lhes representavam, os negros e indígenas.

A venda de uma cidade turística continua tentando apagar os conflitos internos de uma cidade que, ora se faz negra, numa abordagem alegórica dessa negritude, ora europeia e branca, através da valorização de espaços privilegiados de pouco acesso à sua população mais carente. Aos mais pobres, restam áreas mais distantes e inabitadas, mesmo que em condições de risco grande parte das vezes, mas inaugurando possibilidades e se apropriando de regiões inóspitas, mas privilegiadas que, não raras vezes, tornam-se, posteriormente, alvo de disputa e especulação imobiliária (SALVADORI, 1990, p. 71).

¹⁰¹ Entrevista realizada em 2017.

CAPÍTULO 3 – A CIÊNCIA DO COTIDIANO NO COTIDIANO DA CAPOEIRA

3.1. A EPISTEMOLOGIA DA EXISTÊNCIA NO CENÁRIO DO PITUAÇU

A Capoeira Angola se configurou em uma experiência que se constrói no espaço banal do cotidiano (SANTOS, 1996), vivenciado na comunidade localizada ao lado esquerdo do Parque do Pituaçu, que é a maior área de Mata Atlântica existente dentro da cidade de Salvador. E, assim, a comunidade do Pituaçu, cuja identidade está intrinsecamente ligada à história do Parque e da lagoa, tornou-se minha casa, em um processo de aquisição do conhecimento da capoeira, territorializado em uma “epistemologia da existência”, método através da vida, isto é, do homem[mulher] vivendo (SANTOS, 1996, pág. 7).

Basta analisarmos a história de formação da comunidade do Pituaçu e Boca do Rio para entendermos a relação entre sociedade e natureza construída no Brasil, a partir da qual, inclusive, deu-se a urbanização da primeira capital da, então, colônia de Portugal. A história da zona leste de Salvador é um exemplo do avanço desordenado da cidade e a desconexão com a preservação do patrimônio ambiental, porque revela um lastro de destruição, tanto da mata Atlântica, quanto dos rios que abasteciam a cidade. Exemplo do que Milton Santos (1988) entende como o reflexo do sistema de implantação a que se denominou civilização, e que passa pela supremacia do pensamento econômico, em detrimento do aspecto cívico que deve nortear toda a democracia.

Por se tratar de uma comunidade eminentemente negra, a história de formação do Pituaçu é o modelo de ocupação urbana marcado pelo sistema escravagista. Caso observemos a história do Brasil, veremos que, na luta pela liberdade, os negros acabaram por construir espaços próprios na cidade, buscando um sentido mais autônomo em suas vidas. A remodelação arquitetônica pela qual passaram as capitais do império, como Salvador e Rio de Janeiro, por exemplo, fazia parte de um projeto que pretendia pôr fim à comprovação empírica da eficiência da luta negra pela liberdade (SALVADORI, 1990).

A reforma urbana visava acabar com a tradição negra de fazer da cidade um lugar de difícil distinção entre a condição de escravo e liberto que a República substituiu, em representações jurídicas pela condição de trabalhador e vadio. Isso tem a ver, inclusive, com a tentativa de apagar as formas alternativas de relação com o tempo e de organização hierárquica dos/das capoeiras. A própria forma de organização trabalhista revela os esforços para implantar

o valor moral do trabalho, em uma desqualificação das experiências de autonomia dos negros, como demonstrações de ociosidade e evidências de perigo, traduzindo-as, juridicamente, em artigos que tratavam das contravenções (SALVADORI, 1990).

A história da Boca do Rio, hoje, uma das áreas mais populosas de Salvador, importante centro comercial, residencial, de serviços e de lazer, é o retrato das transformações que alteraram, profundamente, a cidade de Salvador ao longo do século vinte. O interesse de inserir a primeira capital do país no mercado internacional e na era industrial acelerou o processo de periferização sem qualquer planejamento. Isso explica a coexistência de aspectos modernos e arcaicos da vida urbana, com alarmantes padrões diferenciados de renda e qualidade de vida, em uma complexa organização socioespacial, além de expressivo comprometimento ambiental (ANDRADE; BRANDÃO, 1999).

A experiência vivenciada no processo de aquisição do conhecimento da Capoeira Angola no Grupo Zimba, no seio do Pituáçu, descortinou uma outra cena: a da negação à corporeidade da população, cuja capoeira representa, ou seja, a população pretafricana no Brasil, e que está intrinsecamente ligada a seu não-lugar no território/corpo urbano. É por isso que, para falar sobre Capoeira Angola, acabei deparando-me com o desafio de falar sobre o local, o espaço onde ela se dá enquanto uma experiência coletiva. A própria capoeira é um território que se configura numa alternativa aos modelos cristalizados de organização impostos pela visão hegemônica de um mundo capitalista.

Foi assim que foquei minha atenção para a relação entre a perspectiva de história e conhecimento que a Capoeira Angola propunha e a realidade circundante do grupo Zimba, as pessoas que giravam em seu universo e o quanto a perspectiva dicotômica e universal de mundo nega a história localizada, encarnada de conhecimento. Dimensão de pesquisa corporificada, que só pode falar a partir do espaço local, em uma outra perspectiva de espaço-tempo, regida pelo corpo-território da capoeirista. Mas que território é esse ao qual tenho me referido de forma recorrente, sobretudo quando falo sobre corpo-território? É certo que, destituído do direito à própria língua, a população escravizada tornou seu corpo em território de sua cultura, na diáspora escravagista. Assim, não se trata de uma abordagem determinista, cuja ideia é a de um corpo passivo, espaço para inscrição cultural, mas um corpo agente de resistência, porque é espaço privilegiado de opressão e, contraestrategicamente, de luta e desconstrução, tornado memória, grafia no movimento, conforme descobrimos na Capoeira Angola.

Minha permanência no Grupo Zimba foi determinada, portanto, pela visão da Capoeira Angola, discutida como um conhecimento que se dá para além dos treinos, a partir da vivência coletiva, em uma ideia de família, com todos os desafios que isso impunha. Pensar a capoeira

através da comunidade, a maneira na qual a capoeira funciona como esse lugar de articulação e inclusão social. O que me levou a uma pergunta intermitente: onde estariam essas crianças, se não estivessem na capoeira? Pensar o mestre, a mestra, o/a capoeira como articuladores culturais, detentores de um patrimônio imaterial, na materialidade de seu corpo, tornando o próprio corpo patrimônio da capoeira como arte-luta, performance que expressa a história de corpos violentados, apagados, excluídos historicamente e, em seu contrário, no movimento de opostos que a capoeira possibilita, através de sua ginga: corpo como agente de resistência.

3.1.1 De adolescente capoeira à mãe de capoeiristas: as meninas negras do Pituaçu

Jaqueline Nogueira de Jesus foi aluna do Grupo de Capoeira Angola Zimba, quando ainda era adolescente, e, hoje, é mãe de quatro alunos do Grupo Zimba: William, doze anos; Cauã, dez anos; Darlan, nove anos e o pequeno Pietro, de cinco anos. A história de Jaqueline retrata a realidade das jovens meninas negras do Pituaçu que, ainda na adolescência, tornam-se mães e abandonam projetos de vida no meio do caminho, destino que liga sua história à de milhares de mulheres negras das comunidades de Salvador.

A ex-capoeirista, como se intitula, com 30 anos, hoje, é mãe de cinco filhos que cria sozinha com apoio da mãe, numa pequena casa localizada na rua José Lima, ao lado da casa de uma amiga de infância, Priscila Santos Silva, mãe de outros três alunos do Grupo Zimba: os gêmeos Diego e Diogo, dez anos; Gustavo, sete anos, além da pequena Sofia, de cinco anos. Ambas foram mães ainda na adolescência e permanecem na comunidade da qual se lembram como um local bom de se viver, mas sem opção para meninas como elas.

Jaqueline conta que colocou os filhos na capoeira, porque gostava muito de jogar e porque conhece mestre Boca do Rio desde criança, quando ainda frequentava os treinos no Circo Picolino. Diz que sente saudade do tempo em que tomava banho na lagoa, pescava peixe e pegava frutas no parque: “Antes a gente tirava tudo do parque, a gente comia, a gente brincava, tudo era o parque, com a poluição da lagoa, tudo mudou”. Ela conta que as meninas do Pituaçu não tinham muitas opções de lazer e que grande parte de suas amigas tornaram-se mães muito cedo: “A maioria de minhas amigas também engravidaram muito cedo e começaram a cuidar de seus filhos, eu mesma cuidei deles sozinha, com a ajuda financeira dos pais de alguns, mas acabei abandonando tudo o que fazia, porque engravidei muito nova, com 15 anos”.

Para Jaqueline, os filhos estarem na capoeira é uma chance de terem outras opções, fugindo à realidade da comunidade que não conta com atividades que tirem os jovens das ruas:

“A gente nunca teve muito o que fazer aqui no Pituáçu e meus filhos na capoeira é a chance deles fazerem o que eu não fiz”.

A ex-capoeirista, como se intitula, com 30 anos, hoje, é mãe de cinco filhos que cria sozinha com apoio da mãe, numa pequena casa localizada na rua José Lima, ao lado da casa de uma amiga de infância, Priscila Santos Silva, mãe de outros três alunos do Grupo Zimba: os gêmeos Diego e Diogo, dez anos; Danilo, sete anos, além da pequena Sofia, de cinco anos, outra candidata a angoleira do Grupo Zimba. Ambas foram mães ainda na adolescência e permanecem na comunidade da qual se lembram como um local bom de se viver, mas sem opção para meninas como elas.

Jaqueline conta que colocou os filhos na capoeira, porque gostava muito de jogar e porque conhece mestre Boca do Rio desde criança, quando ainda frequentava os treinos no Circo Picolino. Diz que sente saudade do tempo em que tomava banho na lagoa, pescava peixe e pegava frutas no parque: “Antes a gente tirava tudo do parque, a gente comia, a gente brincava, tudo era o parque, com a poluição da lagoa, tudo mudou”. Ela conta que as meninas do Pituáçu não tinham muitas opções de lazer e que grande parte de suas amigas tornaram-se mães muito cedo: “A maioria de minhas amigas também engravidaram muito cedo e começaram a cuidar de seus filhos, eu mesma cuido deles sozinha, com a ajuda financeira dos pais de alguns, mas acabei abandonando tudo o que fazia, porque engravidei muito nova, com 15 anos”.

Para Jaqueline, os filhos estarem na capoeira é uma chance de terem outras opções, fugindo à realidade da comunidade que não conta com atividades que tirem os jovens das ruas: “A gente nunca teve muito o que fazer aqui no Pituáçu e meus filhos na capoeira é a chance deles fazerem o que eu não fiz”.

Ismine Lima, artista-bonequeira, que desenvolveu um projeto cultural com jovens do Pituáçu durante dez anos dentro do Parque, onde tinha um espaço de bonecos e ensinava desde a confecção à manipulação, além de andar de pernas de pau, formando uma geração de artistas na comunidade, afirma que essa realidade das meninas do Pituáçu é reflexo do abandono que o bairro vive:

A realidade das mulheres do Pituáçu é uma realidade cruel, porque é um bairro que, durante muito tempo, não foi reconhecido pela prefeitura porque era uma invasão e não tinha escola. Então, você encontra as mulheres de 40 a 50 anos analfabetas. Na verdade, a maior parte da população feminina e masculina, também, é analfabeta. Acaba que a população de hoje também é analfabeta, porque as pessoas saem das escolas, não terminam o ensino fundamental, não sabem ler direito. Lógico que, hoje, isso deve ter sido reduzido, mas o analfabetismo ainda é uma realidade. Essas jovens

são filhas dessa realidade. Assim, as meninas com 14, 15 anos engravidam e cuidam de seus filhos com as mães¹⁰².

É muito comum encontrar as jovens adolescentes na comunidade sentadas na praça ou na frente de suas casas, cuidando de suas crianças, geralmente, sem o apoio dos pais. Realidade que a pesquisadora Ineildes Calheiro vê como um retrato da história das mulheres negras que seguem na base de uma pirâmide social construída a partir da exclusão, sobretudo da mulher negra:

Ontem, cheguei em casa e encontrei minha irmã passando a roupa de um bebê de uma amiga que acabara de nascer e que ela ia buscar na maternidade. Essa é a realidade da mulher negra que, geralmente, não encontra o apoio do pai para criar seus filhos. É a própria mulher negra que apoia essas jovens das comunidades negras, onde as relações de amor também são determinadas pelas questões raciais. A mulher negra sofre rejeição da mulher branca, do homem branco e do homem negro, que ainda prefere assumir os filhos que tem com as brancas (CALHEIROS, 2016)¹⁰³.

Para Ismine Lima, é uma questão cultural de uma comunidade negra que permanece distante da cidade de Salvador: “É um bairro que tem vida própria, do ponto de vista cultural. Geralmente, essas meninas moram com suas famílias que vivem numa só rua da comunidade. Ali mesmo, eles fazem suas festas, sem nem mesmo sair da comunidade”.

Realidade que a jovem Marina Lima, que nasceu no Pituáçu, filha do capoeira Ricardo Lima, treinel mais velho do Grupo Zimba, e, também, aluna do grupo, conhece muito bem: “O que o Pituáçu tem de melhor é a sua população que vive ainda num clima de coletividade, o que tem uma influência de sua relação com a natureza, com o parque, com o mar. E o que tem de pior é o abandono por parte do Estado, que mantém esses jovens sem opções e acesso a atividades de lazer e cultura. Problema que se torna ainda maior para as meninas porque as oportunidades são ainda mais restritas: “Eu amo minha comunidade, mas o abandono revolta”.

Abandono que Marcela Santos, outra mulher cuja história se mistura à história do Grupo Zimba, atribui à visão que a sociedade tem da mulher e, sobretudo, da mulher negra que tem se distanciado da Capoeira Angola. Aos 26 anos de idade, Marcela cresceu no território da Capoeira Angola por ser filha de mestre Boca do Rio. O papel que a mulher ocupa na Capoeira se reflete na própria trajetória de Marcela que somente agora começa a assumir seu papel de capoeira dentro do grupo, o qual viu nascer ainda criança, sempre transportada nos ombros do pai. Isso, no entanto, não garantiu muito espaço para a menina negra que na condição de menina sempre permaneceu um pé dentro, um pé fora da prática da Capoeira. O que não aconteceu com o irmão Maxuel Santos que, desde muito cedo, foi incentivado a conquistar seu lugar na

¹⁰² Entrevista concedida em janeiro de 2017.

¹⁰³ Fala da pesquisadora Ineildes Calheiros, durante o Encontro Poética e Ancestralidade, realizado de 22 a 26 de janeiro, na Escola de Dança da UFBA, em “Um debate sobre o pensamento feminista negro e a interseccionalidade, nós as outras”.

Capoeira, na bateria e na liderança do grupo. O resultado é que, hoje, aos 22 anos de idade, ele é treinel do Zimba, enquanto Marcela continua lutando por espaço ao assumir o grupo de crianças do grupo.

Eu acho que muita coisa mudou na capoeira, eu nasci praticamente na Capoeira Angola e vejo que ainda o papel das mulheres é apagado e diminuído pelo machismo que existe e também pela própria postura das mulheres que não têm coragem de se impor, seja na bateria, ou na liderança dos grupos (MARCELA SANTOS, 2017).¹⁰⁴

Perspectiva engendrada no cenário machista no qual a Capoeira Angola e a história de mestre Boca do Rio se inserem. Marcela Santos cresceu entre o bairro do Pituaçu, território de sua família paterna e da Capoeira Angola, onde foi criada por mestre Boca do Rio, o qual cumpriu o papel de pai e mãe, e por seu babalorixá, Gilmar Moreira, líder espiritual do Ylé Asé Ôni Ofilé. Marcela chama “pai Gilmar”, como é conhecido, de “meu avô”, porque cresceu naquele que é o terreiro espiritual de mestre Boca do Rio. Realidade que retrata a tradição da comunidade negra enraizada na cultura e na religiosidade afro-brasileira, na qual é o no Candomblé que essas famílias, cujo modelo está longe dos padrões brancos e ocidentais, encontram apoio para a educação das crianças. Foi ali, no território do Alto de Brotas que Marcela se tornou autoridade dentro da hierarquia de um conhecimento que se transmite da porteira para dentro da religião de matriz africana e que, nem sempre, consegue empoderar da porteira para fora. Prova disso é que Marcela segue lutando por trabalho e acesso à universidade, bem como por autonomia numa sociedade marcada pela exclusão socioespacial da cultura que representa.

Aos 26 anos, mora com seu pai e o irmão, Maxuel Santos, no entorno da casa de sua avó materna, dona Amélia, outra mulher negra que criou seus sete filhos sozinha, numa reiteração a essa história tão comum nas comunidades de Salvador. Isso, porque falar sobre as jovens mulheres negras hoje, ainda significa tocar na violenta história das mulheres negras africanas escravizadas, cujo corpo foi tornado peça de consumo e trabalho. Tal pensamento está inscrito na subjetividade contra a qual essas mulheres lutam até hoje. Dona Amélia Conceição dos Santos, avó de Marcela, por exemplo, conta que foi vítima dessa relação de posse com que esses corpos foram tratados ao longo da história, desde quando era dado aos senhores o direito sobre a mulher negra. Dona Amélia fez questão de contar que, aos 15 anos de idade, recém-chegada de Baixa de Palmeiras, município do interior da Bahia em busca de trabalho, em Salvador, foi estuprada por rapaz, numa pedra do Farol da Barra:

Eu me sentei com ele e, de repente, ele pulou em cima de mim, eu pedi ajuda, mas todos não fizeram nada. Fui estuprada ali e voltei pra casa de meus patrões, onde

¹⁰⁴ Entrevista concedida em outubro de 2017.

trabalhava de babá. Fui para meu quarto, me lavei porque estava toda ensanguentada, e não contei o que aconteceu. No outro dia, de manhã, sofri para levantar, e levar as crianças na escola. Escondi a roupa suja de sangue e não contei a ninguém (CONCEIÇÃO, 2017).

Daí em diante a história de dona Amélia foi de luta diante do desafio de criar os oito filhos que teve entre um companheiro e outro. Tornou-se faxineira de profissão, vivendo no Nordeste de Amaralina até meados de 1974, quando se mudou para a comunidade do Pituaçu, convidada por parentes que já haviam “invadido” terrenos no entorno do parque. Foi assim que mestre Boca do Rio chegou ao Pituaçu, ainda criança e teve sua primeira filha, fruto de uma relação que acabou e lhe deixou na função de mãe e pai, com o auxílio de dona Amélia que lhe arranhou um terreno, para que começasse sua vida. Desde os 14 anos de idade, vive na Travessa Netuno, próximo à casa de sua mãe, irmãos e sobrinhos.

E, então, entre a Capoeira Angola e o Candomblé, Marcela segue na tentativa de reverter essa luta de superação que aprendeu a ver na história de sua avó, cujos desafios retratam a luta das mulheres negras, seja no seio da capoeira, seja no mercado de trabalho. Tenta reverter a segregação determinada pela dificuldade de adentrar no sistema de ensino dos espaços oficiais de produção e difusão do conhecimento e na luta por uma vaga no mercado formal de trabalho. Depois de fazer um Enem na tentativa de entrar no curso de Pedagogia na universidade pública, Marcela está sempre em busca de uma vaga no mercado formal de trabalho, o qual não contempla o conhecimento que lhe representa: a capoeira e a religião de matriz africana. Isso, somada às dificuldades de lograr mais espaço na Capoeira, onde cresceu como filha do mestre e mulher, desafio que ela aprende a enfrentar no cotidiano diário de suas aulas com as crianças do grupo Zimba:

A capoeira está em mim e eu cresci vendo como um grupo se organiza. Sempre estive ligada, direta, ou indiretamente, às atividades do grupo, embora não tenha sido sempre presente nos treinos. Acho que meu irmão sempre teve mais espaço e reconhecimento, mas meu pai sempre me ensinou o valor da capoeira e a respeitá-lo como mestre, sem misturar as coisas (MARCELA SANTOS, 2017).

A fala de Marcela retrata a realidade de muitas mulheres capoeiristas cuja presença permanece nos lugares de produção e ou manutenção do grupo, seja através da produção dos eventos, organização dos espaços, numa presença coadjuvante frente a dos homens que são criados para liderar os grupos. A presença recente das mulheres ao longo da história da Capoeira tem sido questionada exatamente porque se não aparece é porque a elas nunca foi dado o protagonismo. Espaço esse que a angoleira Marcela encontrou no trabalho com as crianças que o grupo iniciou a partir do projeto aprovado pela Fundação Palmares, no final de

2013 e cujo trabalho teve início no Circo Picolino no ano de 2014 e resiste até hoje, no Parque do Pituaçu. Sob a coordenação de mestre Boca do Rio, os treinos para as crianças têm reunido uma média de 15 crianças da comunidade entre cinco e quatorze anos.

3.2 GRUPO ZIMBA E A PEDAGOGIA DO PARQUE

*Foi na beira do mar, foi na beira do mar
Aprendi a jogar capoeira angola na beira do mar
Foi no Pituaçu, que beleza de lugar
morada da natureza,
E também dos orixás
Foi na beira do mar[...]¹⁰⁵*

Desde 2014, o Zimba tem desenvolvido um trabalho com crianças da comunidade, dando continuidade a um processo de formação de jovens que o grupo sempre se propôs a fazer ao longo de seus vinte anos de atuação, tendo formado vários angoleiros ao longo de sua história, alguns deles, hoje, líderes de trabalhos em outros núcleos e grupos (caso de Paulo da Silva, do Grupo Bate Facho; André da Silva Santos –André Boquinha, no núcleo Curitiba; e o próprio filho do mestre, Maxuel dos Santos, em Porto Alegre). Inicialmente, eram 15 crianças de um projeto escrito por mim e pela capoeira e pesquisadora Flávia Diniz e aprovado pela Fundação Palmares, órgão do Ministério da Cultura, com duração e recursos previstos para três meses.

Um dos temas recorrentes nas aulas, determinado pela pedagogia do Grupo Zimba, é enxergar a Capoeira Angola como prática divulgadora da cultura africana e do resgate de memória em uma comunidade eminentemente negra como a do Pituaçu, é a ligação da Capoeira Angola com as religiões de matriz africana. Isso deve-se ao crescimento na região do número de igrejas evangélicas e pentecostais que continuam a promover a secular “demonização” da cultura pretafricana, sobretudo de suas práticas religiosas e de culto aos orixás.

¹⁰⁵ Corrido clássico da Capoeira Angola, numa variação criada por Manoel Pachola, treinel do Grupo Zimba.

Figura 10 – Cartaz do projeto nas comunidades do Pituauçu e Bate Facho



Fonte: Acervo do Grupo Zimba.

Alberto Peixoto (1996), articulador de assuntos comunitários do Parque, Beto Bila, como é chamado carinhosamente pela população do Pituauçu, destaca a capoeira como uma prática de resistência, que tem muito a ver com o que chama de “pedagogia do parque”. Acompanhando o trabalho de grupos de capoeira no interior do Parque do Pituauçu, há 10 anos, destaca o quanto o trabalho que vem sendo desenvolvido pela capoeira tem a ver com a pedagogia da natureza que o parque propõe, porque está diretamente ligada às religiões de matriz africana e sua integração com a natureza, tornada sacra:

Aqui, no parque, você tem Oxum, representada pela lagoa; você tem Iemanjá, com a presença do mar logo em frente; tem as matas de Oxossi; as folhas de Ossaim, a terra de Omolu e a lama de Nanã. Elementos que a religião africana sabe valorizar. Então, para essas crianças, eminentemente negras, da comunidade do Pituauçu, treinar capoeira Angola dentro do parque tem sido a saída frente ao abandono sociocultural que marca a região. E essa é a pedagogia que o parque e a capoeira propõem, a pedagogia da educação pela natureza (PEIXOTO, 1996).

Peixoto (2016) vê essa disparidade social como uma das principais causas da violência a que são submetidos os jovens e crianças que nasceram na comunidade, uma vez que passam

a conviver, cada vez mais, com “essas pessoas privilegiadas porque seus filhos têm o melhor tênis”. O que determina o desejo de acesso a esses bens de consumo, aos quais não têm acesso”:

Você também tem uma praia que atrai pessoas diferentes e isso começa a despertar esse sentimento de se apoderar das coisas sem ter como. O tráfico de drogas se aproveita disso porque tem uma clientela da cidade inteira que vem para as praias e esses meninos são requisitados como soldados do tráfico. E a capoeira se configura, então, mais do que um esporte, numa formação de cidadãos dentro da comunidade. São meninos e meninas que são capoeiristas, porque o mestre é o exemplo e porque o mestre foi criado dentro da comunidade.

Em recente confraternização do grupo, mais especificamente em dezembro de 2016, marcado por um caruru oferecido ao grupo de crianças pelo mestre Boca do Rio e sua família, parte das crianças recusou-se a comer o prato consagrado a São Cosme e Damião, por ser comida de macumba e a expressão de parte das crianças que se submeteu à fome era: “Deus é mais”.

Tal situação tem feito com que o canto de corridos e ladainhas, cuja temática envolve os orixás, seja, reiteradamente, cantado no grupo, como mote para que os ritos (histórias míticas) do candomblé sejam discutidos em uma abordagem cultural e de reconhecimento à negritude dessas crianças. Uma política de enfrentamento à proposição de desvinculamento da Capoeira Angola com as religiões de matriz africana que tem sido promovida, sobretudo dentro das escolas, para maior aceitação da capoeira entre pais e crianças, o que os professores do Grupo Zimba entendem como um processo de apagamento da história e branqueamento da prática da capoeira.

Figura 11 – Projeto Muleketu, com crianças da comunidade do Pituaçu no Parque, dez. 2016.



Fonte: Acervo do Grupo Zimba.

Em aula do dia 18 de janeiro de 2017, o canto do corrido: “No fundo do mar tem pedra, debaixo da pedra tem areia, onde mora Iemanjá, minha rainha sereia”, foi motivo para uma discussão sobre religião e cultura:

Mestre Boca do Rio: Quem já ouviu falar nos deuses gregos.

Pedro: Eu.

Taila: Eu sei quem é Vênus.

Ânja: Cronos é o Deus do tempo, por isso que a gente fala “tempo cronológico”.

Daniel: Poseidon saiu assim do mar e foi na cidade.

Mestre Boca do Rio: Pois é, porque que vocês podem falar dos deuses lá da Grécia e não podem falar dos deuses africanos. Aqui, da lagoa do parque, por exemplo, é Oxum. E do mar, Iemanjá.

Ânja: Eu queria falar mestre um pouquinho. A gente tem de aprender que uma coisa é religião, outra coisa é cultura. A religião faz parte da cultura de um povo. Quando a gente *tá* falando sobre os deuses da Grécia, a gente *tá* querendo que vocês sigam a religião da Grécia?

Crianças: Nãaaaao.

Ânja: Então, por que que quando a gente vai falar *pra* vocês sobre os orixás africanos a gente *tá* pregando uma religião? E a religião dos orixás sofre tanto preconceito por quê?

Darlan: Porque é do preto.

Ânja: Você é preto Darlan?

Cauã: Eu sou, mas eu não sou macumbeiro.

Ânja: Porque a gente pensa assim do candomblé, você sabe, Cauã? Porque quando os negros foram trazidos, à força, para o Brasil, os senhores diziam que eles eram feiticeiros e seus deuses eram demônios. Daí, os próprios negros cresceram ouvindo isso. Como você. Mas a capoeira também era proibida, você sabia? E você não é capoeirista, angoleiro? Então, você é criminoso? O candomblé, a umbanda, as religiões dos indígenas já foram perseguidas também e continuam, sabiam? É, então, a gente tem de conhecer a nossa história...

Mestre Boca do Rio: *Tá* vendo? Quando você fala isso, você *tá* menosprezando a sua cultura. Não precisa ser do candomblé, não, porque a capoeira canta música *pra* todas as religiões, mas a história da capoeira tem uma raiz que é a africana. A cultura africana, então, você tem de conhecer a história, *pra* não ser preconceituoso.

Mestre Boca do Rio passou, então, a contar uma história de sereia, com participação direta de todas as crianças. Nessa dinâmica, percebe-se a epistemologia da Capoeira Angola, com a qual passei a me relacionar desde minha entrada no Zimba, quando a geração de crianças ainda era outra. O processo de difusão do conhecimento da Capoeira Angola dá-se na vivência,

no espaço do cotidiano e no jogo que se impõe no momento. Como quando as crianças, acostumadas a andar descalças no parque ou no bairro, vêm treinar descalças. Aquele torna-se o momento de aula de história para explicar o porquê de a angoleira jogar calçada, lembrando o tempo em que negro calçado era sinônimo de negro liberto, ou, em outro momento, mera forma de proteção dos pés no espaço urbano, em que o capoeira, inclusive, primava pela elegância nas rodas. Daí a importância de não tocar no outro durante o jogo e, assim, no jogo de perguntas e respostas, a capoeira vai formando jovens a partir de seus afetos, no reconhecimento da sua história, que trazem e que vão escrevendo nas várias grafias em que o conhecimento se dá.

Aulas sem divisão em disciplinas, numa temporalidade que inclui o passado como herança que estende o presente a partir de uma experiência proposta na roda e no chão; diálogo que inclui a memória de cada um e sua corporalidade, em que se aprende do nó de pescador para o berimbau à filosofia, porque oferece uma forma de olhar o mundo a partir da arte, da prática da capoeira. Trata-se, na dinâmica do momento, do movimento, da inclusão de outras perspectivas, exigindo um novo olhar sobre a natureza, sobre o outro, sobre si mesmo.

Comecei a perceber, através da arte da Capoeira, como ela pode impregnar o mundo, sacralizar o cotidiano e propor uma reinvenção econômica e social. Geralmente, as aulas já começam no caminho para o treino, porque sempre pegamos as crianças de casa em casa. Era uma forma de garantir que as crianças não faltassem, uma vez que nem todos tinham o desejo da criança que queria frequentar a capoeira. Na verdade, a Capoeira Regional sempre esteve mais presente com as crianças da comunidade, por conta de alguns grupos, como o Gueto, que, inclusive, foi Casa da Cultura. De lá, saiu Timbalada, um jovem que nasceu e cresceu nas imediações do Parque e que desenvolve um trabalho dentro do parque, no mesmo quiosque onde o Zimba trabalha. Isso quer dizer que tem capoeira praticamente todos os dias dentro do parque, sendo que o grupo Zimba é o único representante da Capoeira Angola.

O Grupo Zimba, desde o início do trabalho com as crianças, manteve a prática de buscar e levar as crianças após o treino, principalmente pela falta de disponibilidade, ou mesmo do interesse dos pais para a capoeira, sobretudo Angola. Mais conhecida por ser mais acrobática e pela forma de graduação de batizados, a Capoeira Regional segue como a mais popular, diante do processo mais miúdo da Capoeira Angola e sua didática pautada no reconhecimento interno e na formação de liderança menos evolucionista, por não ser não determinado pela noção de tempo e competência, mas de reconhecimento na coletividade. Outro dado é o jogo menos objetivo da Capoeira Angola, aparentemente menos combativo, com golpes menos explícitos,

mais dançados que retílineos, como os movimentos da Regional, que reforça mais a noção de luta marcial.

O fato é que as crianças do Zimba, de 05 a 13 anos de idade, iam até o Circo Picolino levadas pelo mestre ou instrutores, demarcando uma relação com a própria comunidade que já sabe o horário que as crianças da capoeira vão passar, uniformizadas, pelo bairro. A aula começa ali, na relação que elas vão desenvolver, agora, como angoleiras, dentro da sua comunidade.

3.2.1 Capoeiralidade: o ensino no cotidiano

Milton Santos (1996) nos convida a pensar o cotidiano do ponto de vista espacial por acreditar que o valor do homem depende do lugar onde está. A dificuldade em relação às ciências sociais consiste, exatamente, segundo o geógrafo, no fato de que o “lugar” é praticamente ignorado pelas disciplinas sociais, tais como a economia, a sociologia e outras ciências:

O lugar deve ser considerado como um conjunto de objetos e, ao mesmo tempo, o receptáculo de um feixe de determinações, não apenas de algumas, como na economia (determinações econômicas); ou na sociologia (determinações sociais); ou na antropologia (determinações culturais); ou nas ciências políticas (determinações políticas); mas de todas as determinações. Então, a geografia do cidadão começa por recusar o economicismo triunfante, que faz do economista não um especialista da sociedade, mas um servo da técnica, um trabalhador em benefício da administração dos negócios aos quais as técnicas se aplicam, como se fossem absolutas, sem necessidade de relativizá-las (SANTOS, 1996, p. xx).

Tal afirmação de Milton Santos foi solo onde me firmei para pensar situações, como a da aula do dia 15 de agosto de 2016, quando o pequeno Darlan, que entrou no grupo aos cinco anos de idade, teve uma reação que revelou a relação de identidade que se estabelece entre território e sua população. Nessa noite, o início do treino foi marcado por uma situação peculiar do trabalho feito pelo Zimba na comunidade. Darlan é uma das crianças que permanece grande parte do seu dia nas ruas do Pituaçu, onde a presença de crianças é algo comum. Algumas brincam em frente às suas casas e, à medida que vão crescendo e ganhando maior autonomia, passam o dia nas quadras do parque ou nas redondezas com maior ou menor acompanhamento por parte dos pais. Darlan é um dos alunos que costumamos definir como um dos que mais precisam da capoeira por ser um dos mais carentes e, ao mesmo tempo, ser um dos que mais demandam atenção nas aulas. Ao lado de dois irmãos, William e Cauã, ele está presente desde o início do grupo MulekeTu do Zimba, em 2014.

Na aula do dia 15, que foi iniciada por mim, apenas William compareceu e a evasão das crianças preocupou mestre Boca do Rio, que resolveu localizá-las no bairro, uma vez que

estava certo de que Darlan, principalmente, deveria estar nas ruas. Meia hora depois, no meio da aula que acontecia orientada por mim, com participação de Lili (5 anos,) Éric (7 anos), Luan (8 anos), Cauê (6 anos), Valentin (5 anos), William (11 anos) e Taila (10 anos), chegou mestre Boca do Rio, trazendo Darlan e Cauã, além de André, outro integrante do grupo. Após a finalização do movimento, resolveu, então, parar o treino:

Mestre Boca do Rio: Iê! Sentem todos aqui, vamos conversar um pouquinho. Quero entender o porquê de você Darlan e você Cauã não virem ao treino. Nós estamos aqui, eu e Ângela, dando aula, por que vocês acham que podem ficar na rua e não vir ao treino, hein Darlan? Vocês acham que podem vir quando querem, do jeito que querem, aqui não. Nós estamos aqui *pra* ensinar capoeira e isso exige compromisso nosso e de vocês também, não é, Cauã?

Darlan, que é bastante voluntarioso, fez uma cara feia e cruzou os braços, em um gesto corporal que dizia: “eu não quis vir, não”.

Ânja: É, faltando na aula, quando vem, não *tá* com o uniforme... O que é que *tá* acontecendo com vocês?

Mestre Boca do Rio: Pois eu não desisto de vocês, não, viu. Vou atrás de vocês mesmo, ouviu? Darlan, você anda muito relaxado, nunca sabe onde *tá* o uniforme, *tava* fazendo o que na hora da aula nas quadras do Parque (local conhecido como perigoso pelos moradores, depois das 18 horas).

Darlan: Eu não sei onde *tá* meu uniforme, não, Ânja. O sapato *tá* molhado.

Ânja: E cadê o outro tênis que você ganhou?

William: Mentira Ânja, o tênis *tava* atrás do sofá.

Ânja: Sabe o que eu aprendi? Que, se a aula é na quarta-feira, eu tenho de arrumar meu uniforme na terça. Principalmente, porque a última aula de vocês foi na segunda, né? Dá tempo. Nós sentimos sua falta, sabia, Darlan? A aula ficou um buraco sem você. O seu lugar *tava* aqui.

Mestre Boca do Rio: Repare, a gente mora na favela, a gente *tá* aqui ensinando capoeira, porque a gente não quer que vocês vivam soltos por aí e um dia a gente saiba que aconteceu com vocês algo ruim. Saber que vocês *tão* aí envolvidos com droga, com gente que não vai fazer vocês ser alguma coisa. Porque a gente é preto, mora na favela...

Darlan: Deus é mais!!!

[Risadas]

Mestre Boca do Rio – Que foi, Darlan?

Darlan: Eu não moro em favela, não. Eu moro no Pituagu.

[Risadas]

Mestre Boca do Rio: [risada] Tá vendo aí? É isso! Por isso que eu preciso de você aqui. Tomara que você continue pensando assim, viu, Darlan. Porque quando eu *tiver* velho... Eu já *tô* velho, mas quando *tiver* mais velho, andando assim, falando assim, é, meu fio...

[risadas] Alguém vai chegar em mim e dizer: lembra aquele menino que fez capoeira com você lá no parque? Então, ele é um grande capoeirista, ou não, advogado... *Tá* bem... E não que morreu, ou foi preso, ou se perdeu por aí... Nós *tamos* aqui, porque a gente se importa com vocês.

Darlan: Boca, ô mestre... Você não é velho, não, você vai andar assim, ó...

Mestre: Vamos treinar então e cuidem das suas coisas viu... Em pé, todo mundo...

A reação de Darlan, com a afirmação de que seu bairro era o Pituacu e não uma favela, em uma negação quanto à classificação negativa que foi de encontro à sua própria identificação com seu território, revela o quanto de seu reconhecimento enquanto indivíduo está ligado à sua existência naquele espaço. Noção de cidadania, entendida a partir de minha vivência na Capoeira Angola, a partir de sua epistemologia da resistência, lutando no cotidiano pelos princípios de liberdade, mesmo que vivendo todas as tensões externas em seu universo interno.

Ao longo do exercício como instrutora de capoeira para crianças no Grupo Zimba, um dos fatores que mais despertou atenção foi como a Capoeira Angola desenvolve a autoestima em seus praticantes, elevando características que em outros territórios, dificilmente ganhariam visibilidade. A forma como uma criança constitui-se uma capoeira e, mais especificamente, um (a) angoleiro (a) passa, inicialmente, pelo desafio da permanência no território da capoeira. A condição principal para isso é a presença nos treinos, cuja frequência exige disciplina, força física, capacidade de se submeter à hierarquia própria deste território pautado por outros fundamentos.

Um dos pilares da epistemologia angoleira é a relação hierárquica presente em seu território. Ali, a pequena angoleira, falando no caso da criança, ganha outra dimensão de autoridade e do tempo, diferentemente do tempo que rege o mundo capitalista, porque, na capoeira, tempo é posto. Ao nascermos, somos apresentados para existir, para funcionar na temporalidade fabril, forjada a partir da era industrial e da mecanização do trabalho, tempo fragmentado e progressista que caminha para frente, produtivo e, portanto, valorizador daquilo que é jovem, do novo, do passageiro e descartável.

No território da capoeira, em que as hierarquias são pautadas a partir do passado da(o) angoleira(o), da árvore genealógica que compõe a linhagem de seu mestre, na qual a criança se insere e, através da qual, passa a se identificar, aprende-se a reverenciar o tempo, a respeitá-lo

como sinônimo de conhecimento. A noção de tempo como futuro perde espaço para a noção de tempo como passado, o que é determinado pela relação com a Ancestralidade, comum, tanto na capoeira, como no candomblé.

No território de Zimba e no trabalho desenvolvido junto a crianças do Pituaçu, no Circo Picolino, localizado na orla oceânica de Salvador, a forma como as(os) pequena(o)s angoleiras(os) aprendem a se relacionar com o tempo começa com as regras que se repetem todos os dias. Sob coordenação do mestre do grupo, mestre Boca do Rio, as crianças têm dois treinos semanais e, para isso, a maior parte das 22 crianças são pegas em casa e levadas, andando, até o Circo Picolino. No circo, são orientadas a se arrumar, colocando a camiseta para dentro e a primeira aula começa aí, enquanto ouvem uma história para entender o porquê de tal exigência que chega a parar o jogo ou o treino, sempre.

O mestre explica que pode ser simples estratégia de jogo para que a camiseta não atrapalhe a visão da(o) parceira(o) ou, de repente, dá uma aula de história, assim, como um bate-papo, entre um movimento e outro, porque, no território da capoeira, movimento é fundamento, fundamento é teoria e, na prática, é teoria incorporada. Enquanto se arrumam, de repente, mestre Boca do Rio conta que, antigamente, os capoeiristas iam para a roda muito elegantes; ou ainda que os escravizados andavam descalços e sapato era sinônimo de alforria, liberdade conquistada, comprada, ou forjada através de fugas para comunidades de negros que não aceitavam sua condição de escravizados.

Figura 12: Crianças na lagoa do Parque do Pituaçu na intervenção do dia 20 nov. 2016.



Pronto, uma nova temporalidade se estabelece, o passado irrompendo o presente o tempo inteiro. Inaugurando espaços e rompendo com o fluxo linear do tempo e da história em uma epistemologia da vivência, da corporalidade, em que não se desperdiça a oportunidade, porque presente, passado e futuro convergem para a efemeridade/eternidade do momento, do movimento, do jogo, que é pergunta, e cuja resposta deve ser dada agora, sob o risco de nunca mais poder ser dada, pelo menos não com tal narrativa, alinhada com o cotidiano, tal qual a educação de casa, no ato da ação e do momento que aquela orientação faz-se necessária.

Nesta reconstituição, feita, assim, entre um movimento e outro, constitui-se uma história que a criança vai montando e construindo com a cabeça no chão, deslocando o olhar para o passado para se ressignificar, localizando-se neste contexto e, aí, vem o desenvolvimento da autoestima. Reconhecimento determinado, inclusive, pelo sentimento de pertença a esta história e de identificação com o uniforme que o une aos demais, em um território onde a criança angoleira sente-se cada vez mais inserida. Um dos processos mais fortes estabelecidos a partir da relação com a capoeira é o reconhecimento da própria história, a necessidade de se localizar em uma perspectiva, até então, pouco evocada.

[...] “os capoeiristas esclarece, comesamo a entra de fato, no verdadeiro conhecimento de si mesmo, estudioso e desejoso de conhecer a capoeira...”

(Mestre Pastinha)

A questão da raça está implícita ao processo de chegada e permanência no território da capoeira, uma vez que envolve identificações, desejos, aspirações, junto com o sentimento de pertença, que determina a permanência em seu território. Sentimento que vai empoderando a criança à medida que ela vai se sentindo parte de uma linhagem, de uma família ancestral, cuja referência é sempre o mestre enquanto detentor e difusor de um conhecimento inscrito na dimensão corporal e transformando seu ofício em patrimônio,¹⁰⁶ portanto, uma experiência registrada na dimensão corporificada.

Exatamente isso é que determina a epistemologia da Capoeira Angola, sua forma de difusão e de construção de conhecimento, uma prática que se confunde com a própria pessoa que a pratica, gerando novos significados para cada uma que a apreende. E mestre Pastinha, tataravô, bisa, avô, ou pai, enfim, ancestral referencial do conhecimento da Capoeira Angola, cuja linhagem vem do negro Benedito¹⁰⁷. Ele já dizia que a capoeira traz um método sem fim, porque seus nove movimentos, vezes nove, chegam ao infinito: “Mandinga de escravo em ânsia de liberdade, *seu princípio não tem método e seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista*” (DECÂNIO FILHO, 1997).

Tal linhagem, pautada na filosofia imanente à forma de transmissão da capoeira, cujo fundamento é: “Menina/o, quem foi teu mestre?”, amplia a noção restrita de família para inaugurar uma visão mais ampliada, como uma comunidade, estrutura coletiva de organização, mais típica da experiência africana no Brasil. E, nesta família ampliada, a questão da negritude irrompe cotidianamente, a partir de uma abordagem diferenciada na vida destas crianças.

Um diálogo travado com algumas crianças do Grupo Zimba, no trajeto entre o bairro do Pituaçu e o Circo Picolino, para um dos treinos, em dezembro de 2014, é bastante ilustrativo nessa relação com a negritude que se potencializa na vivência e no território da Capoeira Angola. Darlan, pequeno angoleiro de 10 anos de idade, afirmou:

Darlan: Eu não moro com meu pai, ele é negro, ele é bagunceiro, trabalha no caminhão de lixo.

Eu: E você, Darlan, não é negro?

Darlan: Eu não, eu sou moreno.

¹⁰⁶ Ofício dos Mestres de Capoeira foi registrado no Livro de Registro dos Saberes, em 21 de outubro de 2008.

¹⁰⁷ Mestre Pastinha dizia que aprendeu capoeira com o negro Benedito, para se defender dos meninos que lhe batiam. Um negro velho, referência ancestral da Capoeira Angola.

Anja: Darlan, o Cauã, a Yasmin, o Ian, o William, o mestre Boca do Rio são negros, sabia?

Darlan: Sabia.

Anja: E como é que você sabia?

Darlan: Porque sabia, ué.

Anja: Do mesmo jeito que você sabe que seu pai é negro, *né?*

Darlan: É.

Anja: E você, Darlan, por que você é moreno e não negro?

Andressa: Ele também é preto.

Anja: Tá vendo? É por causa da cor da pele não é?

Darlan: Preto é negro, ué.

Anja: Mas o mestre Boca do Rio tem a mesma cor da pele que a sua. Não importa se é mais ou menos preta. Tem alguns negros que tem a negritude na pele. Esses, como seu pai, o mestre, o William, né, Eric? E você, viu, Darlan, pode dizer: “olha aqui, eu sou negro na pele”. Outros, como eu, não. Mas eu também sou negra.

Darlan: Você é negra?!

Anja: O que você acha?

Eric: Você é branca, mas você tem duas cores, *né*, Anja?

Darlina: Não, a Anja é pintadinha.

Anja: Pois é, é a melanina que dá a cor da pele. Sabia que minha bisavó, vó da minha mãe, era índia e casou com meu bisavô, que era negro, e meu avô era negro? Acho que por isso que eu *tô* aqui grudada assim com vocês, porque nós somos parentes. E eu *tô* na capoeira, porque a capoeira é negra, o berimbau é negro, você é negro, eu sou negra, mas nem todo mundo consegue ver. Sabe de uma coisa? O Brasil é negro como seu pai, Darlan.

Yasmin /irmã materna: É mesmo, o pai dele é negro, mas ele quis dar dinheiro *pra* ele quando passou no caminhão, esses dias, em vez dele pegar o dinheiro, foi bobo, nem pegou.

Anja: E você, Yasmin?

Yasmin: Ah! Eu sou negra.

Darlan: A mãe do mestre também é negra, *né?*

Anja: Sim, dona Amélia é uma mulher negra linda, *né?*

Eric: Você é branca, mas tem duas cores, eu gosto, fica bem em você, Anja.

Anja: [Risos] Você acha? Que bom! Eu acho que vou virar onça e vou morar no Parque. Eu sou pintada... Este negócio aí de raça nem existe, sabiam? *Tamo* tudo junto e misturado. Eu nem sei mais de que cor eu sou.

Tiago: Não, Anja. Você tá bonita.

Darlan: É, olha eu. Tenho uma cor só. Mas você fica bem, Anja.

Dias depois, assistindo ao filme Kiriku¹⁰⁸, Darlan me chamou separadamente para dizer:

Darlan: Anja, Kiriku é negro, *né?* Todo mundo no desenho é negro, *né?*

Anja: Sim, Kiriku e todo o seu povo é negro.

Darlan: Eles tão na África, *né?*

Anja: É, a história é lá na África, vieram muitos africanos *pra cá, né?* Vieram muitos reis. Será que seu pai não é um rei, por isso que você é o meu príncipe, sabia? Salvador é a cidade mais negra fora da África, sabia? Cheia de rainha e rei, *né...* Vamos inventar uma história de rei e rainha, Darlan?

Na epistemologia da vivência da capoeira, toda a discussão vem permeada pelo conceito de raça, vinda desde o período medieval, quando designava a descendência, a linhagem, ou seja, um grupo de pessoas que tem um ancestral comum e que, *ipsis facto*, possuem algumas características físicas em comum (MUNANGA, 1988). Já a identificação negativa de Darlan de seu pai como um negro e a dificuldade diante da posterior constatação ao se definir negro a partir da assunção de que sua pele é negra, é reflexo da noção científica de raça que, no século XVIII, localizou, na cor da pele, critério fundamental para a divisão da espécie humana em raças: raça branca, negra e amarela, que resistem, até hoje, no imaginário coletivo e na terminologia científica.

Tal diferença, determinada pela concentração de melanina, responsável pela definição da cor da pele, dos olhos e do cabelo, marcou o conhecimento criado com *status* científico, que se difundiu no seio da comunidade ampliada, cristalizando-se no imaginário coletivo, pela apropriação da ideologia que lhe subjaz, sempre voltado para o exercício do poder e da dominação que fundamentou desde o Nazismo, até a escravidão (MUNANGA, 1998), explicando, então, como chegou à história de Darlan.

Certamente, o fato de serem educados a partir de uma epistemologia criada do outro lado da linha abissal (SOUZA SANTOS, 2010), como a Capoeira Angola, lhes permite

¹⁰⁸ Kiriku e a Feiticeira, filme francês de animação, com direção de Michel Ocelot, que se passa na África Ocidental e conta a história de um menino africano minúsculo, cuja missão é enfrentar uma feiticeira que ameaça sua aldeia.

valorizar sua origem negra, desta vez, ressignificada, não como raça inferior biologicamente marcada pelo excesso de melanina na pele, nem pelas características psicológicas que o definem como moral, intelectual e culturalmente inferior, mas como alguém detentor de história e conhecimento.

No território angoleiro, a criança vai encontrando sua história e avaliando a tal História, com H maiúsculo, porque tinha o *status* da verdade, uma vez que essa história, de cunho progressista, eurocentrada, vai se tornando menos única. Por isso, a prática gera o empoderamento característico do território da capoeira, determinando a autoestima destas crianças angoleiras. A(o) pequena(o) angoleira(o) vai estabelecendo uma nova relação, um olhar crítico ao lidar com seus livros didáticos repletos de heróis brancos que povoam sua vivência escolar e familiar, em uma história contada a partir de uma única perspectiva.

As referências que se constroem na capoeira levam a criança a questionar suas relações com os outros, com sua família e consigo mesma, diante de uma reflexão estabelecida no cotidiano, em que nada se desperdiça e tudo gera aprendizagem. Epistemologia do miúdo, forjada na vivência, que constitui Sabedoria, entendida, aqui, como o conhecimento com o saber fazer, ou seja, conhecimento dotado, em seu cerne, de técnica e tecnologia inscritas na esfera da corporalidade, transmitida de geração em geração através de fundamentos de uma prática que traz, em sua imanência, a filosofia de mundo de seu povo.

3.3 O DESPÉRDÍCIO DE EXPERIÊNCIAS DESENVOLVIDAS NAS COMUNIDADES

A capoeira evidenciou a emergência de inclusão de outras experiências de organização social capazes de reduzir o descompasso entre o tempo natural e o social, geradores de problemas ambientais derivados de uma sociedade gerida pelo modo de produção industrial e pelo consumo. É por isso que o conhecimento da Capoeira Angola adquirido no cotidiano do parque leva-nos a pensar que a busca por espaços mais conectados com a realidade sociocultural, mais humanos e localizados, como idealiza Milton Santos (1996), evitem o desperdício dessas experiências surgidas no interior das sociedades, em suas comunidades relegadas ao papel de produtoras de violência, por serem inseridas, cooptadas a existirem a partir do modelo e pensamento capitalistas.

Para Souza Santos (2010), o desperdício dessas experiências dá-se em um processo que não passa somente pela invisibilização, mas pela apropriação dessas práticas surgidas no interior das sociedades para lhes destituir de sentido. E é esse desperdício que determina a ideia de apenas uma forma de organização social, sendo impossível escapar às teias do mundo

capitalista que se legitima, assim, hegemônico, por ser a única forma viável de organização socioeconômica. A Capoeira Angola, por exemplo, é uma dessas experiências capazes de propor um outro modelo social, marcado pelo protagonismo dos que foram aliados do centro do mundo, do centro da cidade e do centro da produção de conhecimento

Para conseguir incluir as experiências sociais alternativas, é necessário, conforme defende Souza Santos (2002, p. 238), “muito mais do que propor um outro modelo de ciência social, capaz de dar visibilidade às iniciativas e movimentos alternativos existentes pelo mundo, é necessário propor um modelo de racionalidade diferente”. Modelo de racionalidade inscrito, por exemplo, no “zignau” da experiência africana no Brasil, capaz de instaurar novos territórios regidos pela coletividade e valores da racionalidade africana. Caso outras racionalidades não sejam admitidas, todas as experiências cairão no descrédito, ou acabarão engendrados no sistema que, ao lhe transformar em produto, lenta e sorrateiramente, apagará o papel simbólico existente nas comunidades de onde surgiram, é o que tem acontecido pela imposição da racionalidade ocidental, pelo menos nos últimos duzentos anos. É o que pode acontecer com a Capoeira Angola que, ao ganhar mundo, nega para levar consigo uma experiência alheia à ditadura capitalista e para não ser engolida por ela.

Pensando na corporalidade da Capoeira Angola para a cena, cheguei à realidade que a Capoeira encena, uma história com outros cenários e protagonismos. A capoeira revelou, assim, a emergência de inclusão de outras experiências de organização social capazes de reduzir o descompasso entre o tempo natural e o social, gerador de problemas ambientais derivados de uma sociedade gerida pelo modo de produção industrial e pelo consumo.

Tudo isto tem a ver com a questão da cidadania, com a questão do espaço do cidadão, com a questão do espaço banal (MILTON SANTOS, 1996, p. 09-11). Espaço onde todos participam, independentemente das diferenças, espaço de todos os alcances, de todas as determinações; o espaço banal é o espaço de todos os homens, mulheres, não importam as suas diferenças; de todas as instituições, não importa a sua força; o espaço banal é o espaço de todas as empresas, não importa o seu poder. Então, pergunta-se, existe este espaço banal?

CAPÍTULO 4 – MARIA PILANTRA, MAIS PILANTRA QUE MARIA – MICROPOLÍTICA DE UMA PALHAÇA CAPOEIRA

4.1 MARCAS DO CORPO, MARCAS DE PODER: SER E NÃO SER, EIS A QUESTÃO

Dizem que corpos carregam marcas. Poderíamos então perguntar: onde elas se inscrevem? Na pele, nos pelos, nas formas, nos traços, nos gestos? O que elas dizem dos corpos? Que significam? São tangíveis, palpáveis, físicas? Exibem-se facilmente, à espera de serem reconhecidas? Ou se insinuam, sugerindo, qualificando, nomeando? Há corpos “não marcados”? Elas, as marcas, existem de fato? Ou são uma invenção do olhar do outro? (LOURO, 2004, p. 75).

Não se pode negar que é a partir de características físicas, vistas como diferenças para as quais são atribuídos significados culturais, que as pessoas são definidas, afinal, o corpo é capaz de definir, através de sua simples aparência, ideias de raça, gênero, classe, etnia e nacionalidade. É através dos corpos que, nós, pessoas, somos indiciadas, classificadas, ordenadas, hierarquizadas, enfim, definidas, conforme atenta Louro (2004). Classificações que nos obrigam a representar papéis fixos, responsáveis por uma visão de mundo que nos convoca a assumir ideias excludentes e que nada têm a ver com o movimento e o desequilíbrio, o trânsito, a fluidez e o gingar da Capoeira Angola.

Foi no desequilíbrio proposto pelo gingar da capoeira que se desenvolveu essa pesquisa, como um trajeto entre o olhar do teatro e da capoeira, norteado muito mais por uma intuição do que uma tese propriamente dita. Percurso que se dá na dimensão da experiência do sujeito-objeto de pesquisa, comum no campo das artes. Nunca tive uma tese, mas uma dúvida, que é movimento, resultando na pesquisa, que é processo. A pergunta era gerada pela necessidade de entender qual era a base de minha arte como atriz e com quais ferramentas poderia trabalhar em busca de uma corporeidade que falasse mais da história corporal brasileira. Dilema determinado pela herança de uma história registrada na dimensão da escrita, negando o amplo legado de história registrada na dimensão corporal, que é o legado de conhecimento corporificado que representa os jogos cênicos, as brincadeiras, danças e cantos de nossos povos motrizes.

No treino cotidiano da Capoeira Angola, assumi o desafio de pensar o quanto a corporeidade por ter sido alvo de colonização pode ser, contraestrategicamente, o instrumento de descolonização. Alvo privilegiado de demarcação, hierarquização, classificação e, conseqüentemente, dominação, vi na Capoeira Angola um jeito que o corpo dá para fugir às amarras do determinismo, que restringe o corpo a mero produto cultural para se tornar, ele

mesmo, lugar de resistência. E são as experiências de minorias que permanecem distantes dos centros, seja ele urbano pela segregação espacial que a população pobre sofre no processo de distribuição territorial das cidades, seja dos centros de produção de conhecimento, por isso suas produções permanecem reduzidas a meras atividades residuais (SOUZA SANTOS, 2002).

A corporalidade da Capoeira Angola levou-me ao desafio de repensar esse fenômeno como base para uma criação artística que partisse de um viés cultural por acreditar, aos moldes do pensamento de Inaicyrá Falcão Santos (2006), o quanto o reconhecimento da tradição no contexto contemporâneo, leva-nos a uma expressão individualizada da arte:

A vivência pessoal no processo de pesquisa tornou-me consciente dos movimentos corporais, técnicos e da possibilidade de criação artística[...] Dessa forma, pude reelaborar essa experiência vivida, para que pudesse conceituá-la e propor novos caminhos, ou, pelo menos, novas formas de trilhar os caminhos já abertos (SANTOS, 2006, p. 12).

Desafio enfrentado pela cantora, dançarina, e professora doutora, Inaicyrá Falcão, herdeira de uma tradição que representa parte da história pretafricana no Brasil, mantida pela família Asipa e por todos aqueles que se uniram para reterritorializar um reinado africano no Brasil, seja através de sua vertente religiosa do culto aos Eguns babás, seja em sua vertente cultural, ou os dois juntos, como o fazia mestre Didi. Inaicyrá Falcão foi beber na tradição, para construir uma experiência de criação e ensino artísticos capazes de recuperar a história do movimento corporal brasileiro. Necessidade determinada pela emergência de uma arte que fale mais de seu povo.

Faz-se necessário que a dança-teatro seja vivenciada de forma adequada como meio de expressão, o qual, depois de experiências empíricas, intelectuais, emocionais, espirituais, resulte vital e dinâmico nas atividades humanas (SANTOS, 2006, p. 44).

A cantora-dançarina conta que, no momento em que levou para o canto lírico uma canção que sua avó, mãe Senhora¹⁰⁹, cantava em yoruba para lhe fazer dormir, fez a ponte entre seu trabalho artístico e a tradição, dando início ao que seria sua proposta de trabalho: uma “abordagem etno-crono-ética na dança-arte-educação, cuja práxis deriva de aspectos étnicos de uma visão de mundo vivenciada com tradição afrobrasileira” (2006, p. 40).

Tal práxis faz-se importante à medida que se propõe a ampliar a vivência da sala de aula e da história individual com a comunidade, numa busca determinada na esfera do desejo para “pensar uma arte que não seja maior que o indivíduo” (SANTOS, 2006, p. 40). Isso pressupõe, conforme atenta a artista, o reconhecimento das experiências da pessoa que é

¹⁰⁹ Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe Senhora, Oxum Muiwà, ([1890](#) /[1967](#)), foi a terceira [Iyalorixá](#) do [Ilê Axé Opô Afonjá](#) em Salvador, Bahia.

portadora de uma história e criar, através da estética, a possibilidade de comunicação significativa entre as várias esferas do conhecimento.

O desafio que se colocou, então, no meu caso, passava por trabalhar a realidade de um fenômeno, como a Capoeira Angola, numa espécie de “experiência iniciática”, ou seja, aprender os elementos de uma cultura “desde dentro”, numa relação dinâmica no seio do grupo e abstrair dessa realidade empírica os mecanismos do conjunto e seus significados dinâmicos, suas relações simbólicas em uma abstração consciente “desde fora”. Inserir-me, ou devolver-me, a partir do sentimento de Ancestralidade e pertença a essa experiência iniciática, e, depois, desde dentro, fazer o caminho de volta, para fora, pensar criticamente a partir do conhecimento adquirido, propor uma experiência estética. Inaicyrá Falcão (2006) divide em três níveis:

1º O factual, ou da realidade empírica do decorrer do evento. Fazer a repetição das situações, permitindo-se o poder de desenvolver as faculdades de perceber e revelar a realidade particular de uma nova maneira.

2º Desenvolver a revisão crítica, da desmistificação das ideologias estranhas e a reformulação dos elementos específicos do sistema. Em um nível mais complexo: o desenvolvimento e a compreensão do outro une de forma profunda, tanto a experiência vivenciada, quanto a experiência possível, articulada através do conhecimento adquirido.

3º A interpretação dos símbolos, ou seja, da significação funcional e dinâmica dos conteúdos do sistema. É o que Inaicyrá Falcão Santos (2006) chama de “capacidade de expressar um ponto de vista, uma releitura e transformação do universo” (p. 45).

Diferentemente da experiência artística de Inaicyrá Falcão, que, desde dentro da tradição cultural onde nascera, fez todo o exercício de pensá-la em uma releitura estética para o fazer cênico, a Capoeira Angola configurou-se exatamente naquilo que, embora em mim, me fora apagado, o que exigiu doze anos na busca e reinscrição de uma corporalidade, que é outra no seio da comunidade da capoeira. E aí está o campo e suas implicações de transformação diante de um fenômeno como a Capoeira Angola, amplo campo de conhecimento que, pautado em paradigmas que têm seus fundamentos na visão de mundo africana no Brasil, forja um modo outro de ser e pensar, um jeito de ser capaz de exigir do artista-pesquisador uma mediação cultural que, desde dentro, atue junto à realidade que representa, e pensar a própria realidade como cena, tendo o corpo como o mote, já que, nele, está inscrito todo o seu conhecimento. Desafios inerentes a pesquisas voltadas para uma prática cultural como alicerce para o desenvolvimento de uma nova abordagem artística. Quando a própria realidade que o fenômeno representa e que traz como diferença para além dele é arte, porque transforma o mundo a partir de sua própria estética.

O primeiro exercício, então, é se deparar com a Encruzilhada como local de movimento e, assim, local onde fomos forjados e onde nos constituímos, no negaceio com as posições fixas, com a ginga que nos constitui. Ser e não ser, eis a questão: Ser indígena e não ser, ser negra e não ser, ser branca e não ser, eis a questão. Ser brasileira é ser todas essas tentativas de definições que só se compõem no movimento entre elas, no equilíbrio provocado pelo desequilíbrio do não ser em constante busca por ser, enquanto verbo, no infinitivo das possibilidades. Processo que se dá num desequilíbrio constante que nos mantém distantes da rasteira, que é o cristalizado pensamento binário e hierarquizante ocidental: ou isso ou aquilo. Na caminhada, no desequilíbrio necessário para os passos, somos isso e aquilo, nem aqui, nem ali, um passo para trás, porque assim caminha a brasilidade.

A necessidade de aprender a capoeira, em se tratando de um conhecimento que representa o legado de conhecimento afrobrasileiro que tem no corpo sua centralidade, implica na capacidade técnica, intelectual, emocional e espiritual de apreender seus fundamentos, em um processo de transformação inerente a qualquer processo que se possa entender como “iniciático”. O interesse na importância do corpo como instrumento e símbolo de poder, despertada a partir do encontro com a Capoeira Angola descortinou-se, exatamente, em uma reavaliação da corporalidade, como tudo aquilo que advém de nossa corporeidade em sua relação com o mundo.

Adquirir a corporalidade da Capoeira Angola significa entender esse jeito que o corpo dá para se ressignificar diante de todas as armadilhas deterministas que se engendram sobre ele em um sistema que a tudo torna produto. A Capoeira nasceu exatamente no advento da diáspora escravagista e do corpo tornado peça, quando nada restava além dele, seja como objeto de opressão, seja como instrumento de libertação.

Oriundo do território do teatro, do treino para alcançar o objeto do uso consciente do corpo em sua espetacularidade, ou seja, treinado no seu nível pré-expressivo para a cena, muitas vezes, o ator/atriz depara-se com o determinismo cultural sobre a corporeidade. Sendo no teatro, na cena, o símbolo físico maior, ele difere-se de todos os outros símbolos exatamente pela capacidade de trazer, em si, um complexo variado de significados. Boehmer (1996) chama atenção para o fato de que o corpo significa tanto através de sua aparência, quanto de ações, sendo indicador de categorias como raça e gênero, o corpo que performa expressa ainda lugar e narrativa:

Não é surpresa, portanto, que o corpo funcione como um dos lugares mais carregados da representação teatral. Revela como o discurso colonialista tem sido competente na

construção do sujeito colonizado, que tem no corpo alvo de um conhecimento inscrito (p. 203)¹¹⁰.

A autora lembra que, do ponto de vista do colonizador, o sucesso do projeto imperialista dependeu da incorporação tanto da língua quanto da sua cultura, determinado por medos e curiosidades diante do desconhecido que enfatizaram sentimentos de fascinações com o primitivo. E, ao contrário do que estamos acostumados a pensar, tais discursos são expressos em imagens físicas e anatômicas concretas, que vão das descrições de como vivem, comem, ao que se vestem e como se portam diante da sexualidade. Por isso, o outro que deve ser colonizado, é lançado como corpóreo, carnal, instintivo, cru e, portanto, também aberto à dominação e disponível para uso, como é o caso de nossas mulheres indígenas e negras, aptas para desposar, violentar, já que o outro está à disposição para numerar, catalogar e marcar, tornando-se alvo de descrição ou possessão (BOEHMER, 1996, p. 203).

— ~~Mas, se o corpo é alvo~~ estratégico dos discursos de dominação incorporados, ele também é veículo de resistência e subversão, conforme salienta Elizabeth Groz¹¹¹. Sendo o alvo dos sistemas de codificação, supervisão e coação ele é, exatamente, pela sua capacidade de funcionar de forma contrária como uma ameaça incontrolável e imprevisível ao regular e sistemático modo de organização social, o lugar do conhecimento-poder e, portanto, um lugar de resistência (BOEHMER, 1996).

Por isso, qualquer manifestação artística que se pretenda descolonial, passa pela capacidade de pensar as formas de reinscrição e autorrepresentação com as quais os corpos colonizados se traduzem em estratégias performativas, como explica Elizabeth Groz:

[...] movimentos correntes em direção à descolonização cultural envolvem não apenas um contra-discurso verbal/textual, mas uma revisão do corpo nas suas práticas significantes. Principalmente porque, uma vez que registrada a história a partir da perspectiva da cultura ocidental, apagam-se gênero e raças, daí a importância de voltar o olhar para especificidades físicas e sócio - culturais que carregam marcas de outros autores e protagonistas (1996, pág. 204).

4.1.1 Na Capoeira Angola, outras cenas e narrativas brasileiras

Sendo o corpo um complexo de significações e espaço símbolo maior no teatro-dança, a (des) construção de narrativas corporificadas passou a ser, então, condição básica e desafio obrigatório nesse fazer artístico/educacional. Desafio que se coloca tanto mais emergencial em se tratando de um povo como o brasileiro, cuja língua, história e bandeira, símbolo de uma

¹¹⁰ Ver em GILBERT, Helen; THOMPSON, Joanne. **Body Politics in Post-colonial Drama**, London – New York: Routledge, 1996. Trata-se de uma tradução livre do texto, no qual os autores citam Bohemer para falar do corpo na cena pós-colonial.

¹¹¹ Ver em GILBERT, Helen; THOMPSON, Joanne. **Body Politics in Post-colonial Drama**. (op. cit.)

nação alegórica foram forjados a partir da cópia exterior e, ainda num jogo de dentro com Inaicyr Falcão: “copiar modelos é negar a criação” (2006, pág. 45).

Era necessário, então, trabalhar a realidade do fenômeno Capoeira Angola, desde dentro, escapando aos mecanismos etnocêntricos para promover a interação entre educador/educando/artista/ comunidade. Isso significa apreender o conhecimento adquirido a partir da prática da Capoeira Angola como fenômeno que se enraíza na cultura brasileira e em sua mitologia. Nestor Capoeira (1997) pergunta-se¹¹²:

Mas como funciona o mito no dia a dia de uma pessoa? Tomem meu exemplo nesse exato momento: eu posso me imaginar e me sentir como mais um elo de uma corrente de energia constituída de carne, sangue, ossos e sonhos, que se inicia lá atrás, com os primeiros capoeiristas africanos no Brasil, que não aceitaram a condição de ser meros escravos, algo que não possuía uma alma e podia ser comprado e vendido como um cavalo. Eles se mantiveram estreitamente ligados às suas culturas, aos seus rituais e mitos, e assim passaram seu saber para gerações futuras – já agora constituídas de bandidos e marginais no final dos 1800s; que enfrentaram a sociedade de então [...] (p. 263).

Nestor Capoeira (1997) vê no Brasil uma vocação para o autoritarismo e autocratismo, tendo o povo brasileiro um perfil conservador e distante da tão decantada bonomia, com vocação, inclusive, para a ditadura e o fascismo. Perfil que se difere das organizações populares:

as instituições populares são organizadas e não são fascistas: um bloco de carnaval, o jongo, o candomblé, a capoeira. Não são fascistas, mas também não são democráticas, são formas conservadoras. Mas, no Brasil, temos a malandragem que destrói esta burocracia e nos salva (p. 269).

Segundo Salvadori (1990), falar de capoeiras e malandros significa também falar das relações de trabalho, das diferentes estratégias disciplinares com as quais se pretendia disciplinar os pobres da cidade, além da tentativa de transformação do escravo em operário e “cidadão” e das propostas de “civilização” e “modernização” da cidade que tinham no controle e esquadramento da pobreza – dos espaços em que circulava, hábitos e do seu próprio corpo o seu principal foco de atenção. Através desses dois personagens, era possível chegar ao gesto que a disciplina buscava reprimir e a sua ineficiência. Repressão que passava, inclusive, por uma sobreposição: “a divisão de classes à divisão espacial da cidade” (p. 14).

[...] o horror à disciplina do trabalho e a negação à vigilância hierárquica, sob o comando do patrão, cuja história está imbricada com a luta do escravizado pela liberdade preservaram uma tradição de luta pela autonomia e pelo “viver sobre si” que eram um dos principais sentidos dado pelo ex-escravizados à liberdade (p. 13).

¹¹² Texto de mestre Nestor Capoeira publicado originalmente Capoeira, Kmpdans og livsfilosofi fra Brasilien. Odense, Universitetsforlag, 1997. Presente no livro Capoeira em múltiplos olhares: estudos em jogo. Cruz das Almas: EDUFRB, 2016.

É interessante observar que se tratava, portanto, da disciplina para o trabalho em uma espécie de formatação do corpo que Luz (2013) chama de “pedagogia para o trabalho forjada em escolas a serviço do aparelho ideológico, cujas principais metas eram formar mão de obra, promover o apagamento da memória e a domesticação de corpos” (p. 236). O que exigia o enquadramento à rotina e à temporalidade fabril, tornando o corpo uma espécie de extensão da máquina, mecanizado, especializado em uma destreza específica e funcional, parte fragmentada de uma engrenagem geral:

O trabalho fabril que exige silêncio, concentração, operosidade, trabalhador e máquina. Exige submissão, poupança e consumo. Exige uma economia de energias do corpo, do corpo fracionado, limitado pelo manto de ferro dos exercícios disciplinares, da vigilância da alma articulada com o ritmo da produção (LUZ, 2013, p. 236-237).

São esses bandidos e marginais que chegam ao panteão mitológico da camada mais pobre da população brasileira, porque a malandragem foi o jeito que o corpo deu para escapular às amarras do cenário escravagista e do aparato que a recém criada República criou para punir aquela população que não cabia na nova encenação de nação e, então, burlar o sistema.

Forma de luta que está inscrita no jeito de corpo do/da capoeira, afinal “escorregar não é cair” é um jeito que o corpo dá. Por isso, o bloqueio do golpe não é uma característica da capoeira que aprendeu que se esquivar, driblar, gingar em um molejo característico da malandragem era a única chance em um cenário tão adverso. E, assim, o riso, o jogo – *illudere*, a brincadeira, vadiação que canta, dança, que é ritual e mito através dos cantos e do ritmo com raiz africana, compõem esse jeito de luta. Assim, forjou-se um jeito de viver, de ser, da camada mais pobre da população brasileira que dilui as fronteiras entre o sacro e o profano, bem como os limites entre a religiosidade e a festa e, então, o arquétipo do malandro ganha sua entidade espiritual na figura de Zé Pilintra.

4.1.2 Zé Pilintra – Malandragem que ganhou luta no sagrado

Seu Zé Pilintra é uma entidade que representa os transeuntes, trabalhadores e pessoas comuns como os ambulantes, anônimos e marginais que transitam no espaço público, cuja vida contrapõe-se à noção de casa e família. Birman (2007) chama atenção para o fato de que assim são vistos os exus: “Representam, pois, o avesso da civilização, da moral e dos bons costumes

(BIRMAN apud FERNANDES, 2007, pág. 21)¹¹³”. Embora Birman (2007) localize em Pilintra o arquétipo do malandro carioca, para Albert Dias (2006), o malandro, que chega ao Rio de Janeiro no início do século XX, é uma derivação do capoeirista nordestino que vivia nas ruas baianas do século XIX. Mesmo porque a própria história mítica dessa entidade surge na Região do Nordeste e é revelador que, entre as várias narrativas sobre a vida de Zé Pilintra, está a que aponta esse malandro como um exímio capoeirista, cuja virtude era sair ileso de suas lutas. Isso, porque o terno de linho branco era comum entre os “capoeiras” e, para o malandro, lutar sem sujá-lo era uma forma de mostrar habilidade.

*Ele usava uma calça rasgada
Hoje usa um terno de linho
Chapéu panamá importado
Sapato de coró
Bico cor de vinho*¹¹⁴

A história de Zé Pilintra remonta do Catimbó, nordestino, e chega à Umbanda carioca como entidade responsável por trabalhar pela prática da caridade, conforme conta Ligiéro (2004):

Entre as várias histórias que giram em torno de sua origem, está a que conta sobre um menino que, ao ficar órfão, passa a viver na zona portuária de Pernambuco, como moleque de rua e garoto de recado de prostitutas. Fica famoso na Região Nordeste como frequentador do Catimbó, religião que mantém estreita ligação com a Pajelança indígena e os candomblés de caboclo, os quais são muito difundidos na Bahia (p. 142).

Cresceu no meio da malandragem, como um caboclo que chamava atenção pela sua elegância, sempre trajado de terno de linho branco com chapéu com detalhes vermelhos, subvertendo a imagem do brasileiro maltrapilho. Boêmio, namorador, era bastante popular também pelo conhecimento que tinha acerca das ervas medicinais, ganhando por isso, na região Nordeste, a fama de erveiro. Ficou famoso ainda pela disposição para entrar em brigas (LIGIÉRO, 2004, p. 143).

Seu Zé Pelintra teria ganhado o apelido no Recife, aos 19 anos de idade, depois de uma briga com cinco policiais, da qual somente um saiu vivo para lhe chamar de Pelintra, sinônimo de malandro, janota e pilantra. Logo depois, teria migrado para a cidade do Rio de Janeiro, onde ficou famoso nas três primeiras décadas do século XX, vivendo nos bairros boêmios da Lapa, Estácio, Gamboa e na zona portuária carioca.

¹¹³ FERNANDES, Igor. *O Arquétipo do Malandro: Zé Pelintra como Imagem do Trickster Nacional*.

<http://www.rubedo.psc.br/artigos/pelintra.htm>, visitado em 9 nov. 2007.

¹¹⁴ Corrido de capoeira de autoria de Mestre Moraes – GCAP.

Nos bairros cariocas, conquistou a fama de ter o corpo fechado, porque enfrentava brigas com marinheiros e policiais, saindo-se sempre ileso, com o auxílio de uma peixeira da qual nunca se apartava. Conta-se que se tornou um gigolô inveterado, tendo mais de vinte amantes que sustentavam sua vida boêmia. Embora sempre estivesse envolvido em brigas, era querido por todos e muito religioso, sendo devoto de Santo Antônio. Muitas histórias existem em torno de sua morte, a mais comum, no entanto, é que teria sido envenenado por uma ex-namorada que o matou, por ciúmes, aos 41 anos de idade. Outra versão afirma que teria sido um inimigo, mas todas concordam com o fato de que Pelintra morreu atraído, pelas costas, já que era imbatível numa desavença (2004, 147-19).

Tratam-se de narrativas que têm pouca comprovação histórica, o que não diminui a força desse mito brasileiro, cuja história é representada na oralidade, dimensão onde se registra a nomes de heróis ainda desconhecidos dos documentos oficiais e que questionam o arquivo escrito legitimado como História. Personagens de estórias escritas em outras linhas e o fato é que seu Zé Pelintra é a única entidade de Umbanda que aparece em duas linhas, da chamada “Linha das Almas” e da linha do “Povo de Rua”, uma regida pela ética cristã e a outra linha que abandona essa moral para dar vazão aos instintos primordiais, em busca de solução para problemas terrenos de ordem cotidiana.

Feiticeiro aqui não entra

Zé Pilintra é curador

Feiticeiro aqui não entra

Zé Pilintra é curador

Com a cruz de Deus na frente

E a imagem do Senhor¹¹⁵

Igor Fernandes associa Zé Pelintra à figura mitológica do *trickster*¹¹⁶, apontando tal entidade a uma espécie de *trickster* nacional. Sua característica principal é a astúcia e, embora aja sem compromissos éticos, é considerado um herói, porque acaba beneficiando o meio em que está inserido ao subverter as regras em benefício próprio. Mescla características, muitas vezes, contraditórias que refletem seu caráter ambíguo, podendo ser, ao mesmo tempo, tolo e

¹¹⁵ Ponto de Zé Pilintra cantado no Centro de Umbanda Irmão Carlos, Alto de Coutos, Salvador.

¹¹⁶ *Trickster* é um [deus](#), [deusa](#), [espírito](#), homem, mulher, ou animal [antropomórfico](#) que prega peças ou desobedece regras normais e normas de comportamento. Enquanto o malandro, cruza várias tradições culturais já que há diferenças significantes entre malandros nas tradições de muitos [povos indígenas](#), na tradição euroamericana e afro-ameríndia. Disponível em: <<http://mitoemente.blogspot.com.br/2012/04/trickster-o-iluminado-trapaceiro-das.html>>. Acesso 01/2018.

astuto, herói e farsante, destruidor e criativo, caráter de uma ética forjada no movimento e desequilíbrio da rua, da ginga e da malícia da capoeira.

4.2 ERRÂNCIAS DE UMA PALHAÇA NO TERRITÓRIO DA CAPOEIRA

*Minha mãe chama Maria,
lavadeira de maré,
no meio de tanta Maria,
minha mãe não sei quem é, camará¹¹⁷...*

Quero me apresentar, sou Maria, Maria Pilantra, sim, senhor, nasci sem visto permanente por herança ou destino, quando não por errância e gosto mesmo. Sou muito mais uma possibilidade do que uma identidade¹¹⁸, por não ter nenhuma relação com algo fixo, como uma boa capoeira, cheguei Maria, em 2005, para me tornar Pilantra, em 2008. Travesti-me em sete meses, durante anos, na invisibilização tão comum às mulheres que chegam às rodas e ruas, vestidas de calças, deixando as salas, quartos e cozinhas para vadiar em cenários legitimados como masculinos.

*Adão, Adão
Cadê Salomé, Adão
Salomé foi vadiar¹¹⁹*

Andarilha, vagamundo, palhaça, errante, vivo nos locais de passagem e na zona da invisibilidade, onde todos se cruzam e não se veem; estou sempre entre os que chegaram hoje para ir embora ontem, é ali que deito minha mala, porque, embora não saiba para onde vou, sei que vou ter de ir. Encontrei lugar na Capoeira Angola, mais precisamente, em um circo, beira do mar e entre um dia e outro, no desequilíbrio, na caminhada ininterrupta da ginga, permaneci, aparentemente, no mesmo lugar. Meu cenário é o porvir, meu destino, o devir, e meu descanso é a cocorinha, porque meu estado de espírito é o desassossego e a inquietude de quem está em permanente estado de criação.

Aprendi a guardar na memória muita coisa, porque, para além da minha mala, a única materialidade que costumo carregar é meu corpo, que me carrega, território de existência na

¹¹⁷ Corrido de capoeira de domínio público.

¹¹⁸ “Quanto à diferenciação, é preciso notar que a multiplicidade tem principalmente a ver com possibilidades e não com identidades. A diferença não é um ponto de partida, mas de chegada – ponto de partida são as possibilidades concretas de diferenciação. Deste modo, a discriminação será o não reconhecimento da exclusão do outro nos percalços da diferenciação, ou seja, do movimento complexo dentro do estatuto da identidade...” (SODRÉ, 1999, p. 15).

¹¹⁹ Corrido de capoeira de domínio público.

terra. Roupa que me possibilita ser e estar em Ayé¹²⁰. Isso é uma outra estória que, embora aconteça antes desta narrativa, vai acontecer depois do fato narrado, prova que a história se conta a partir de feitos e desfeitos, não organizados sucessivamente, mas paralela e concomitantemente.

Nasci na outroridade, em um tempo nem tão distante de muitos sóis atrás, mas, sem dúvida, permeada por outras temporalidades, menos lineares, porque não muito afeitas ao cunho progressista de uma história que não é única, também não é tão lógica, e muito menos unívoca. Enfim, meu nome é Maria. Maria Pilantra, com nome e sobrenome para os interessados na procedência, linhagem, etnia e tantas outras noções fixas ligadas aos mitos de origem, que sempre servem para legitimar ou delegar algum tipo de autoridade¹²¹.

Foi no molejo da ginga, estratégia que escapole ao caráter fálico de outras lutas, porque leva o corpo à dança, que vim tentar entender o destino de uma caminhada sem destino. Aquele guiado pela Ancestralidade, essa saudade de algo que não vivi (FERREIRA SANTOS, 2014), inscrito no meu corpo, embarcação que me navega e que me levou até a Capoeira Angola. Corpo que só consegue pensar em movimento, já que capoeira pensa na ginga e o palhaço, a palhaça, só sabem viver no improviso:

Corpos gerados na produção de outras lógicas, outros modos de sentir, agir, pensar. Tais processos são atravessados por uma política específica de relação com a alteridade, que pressupõe, necessariamente, uma abertura para o outro. A abertura para deixar-se capturar pela imprevisibilidade da vida é fundamental na arte do palhaço. Não só deixar-se atravessar pelos imprevistos, mas também produzi-los, operar na imprevisibilidade: arriscar-se (KASPER, 2009, pág. 207).

É preciso inteligência corporal para construir o palhaço, garantindo prontidão como na capoeira para agir rapidamente e, ao mesmo tempo, muito lentamente, porque devagar também é longe. É preciso escutar o que está fora, jogar com o outro em vários ritmos e direções, produzir mudanças de estado instantâneas, metamorfoses que o levam do riso à raiva, do medo à alegria, forjar-se, assim, meio angoleira.

É minha relação estética com o mundo que me movimenta, sendo a arte minha forma de ver o mundo e meu corpo a matéria que o formata e o constitui como pessoa na sua relação com ele. Entre o que crio e o que expresso está o metafísico de minha existência, porque, ao criar, sou criada nessa relação. Um fluxo contínuo, como a aula de mestre Boca do Rio, em que

¹²⁰ Terra em Yorubá.

¹²¹ ... a afirmação de uma “irredutível” alteridade cultural (por nação, etnia ou religião) concorre curiosamente para a unidade dialética do mundo arrematada pela organização capitalista. É que atribuindo ao outro uma identidade definida a partir de categorias do pensamento ocidental- a exemplo de “nação” ou “cultura” -, o colonizador europeu ocupa um lugar na outra História e constrói o canal de passagem dos valores cristãos, da burocracia estatal, de padrões pedagógicos e do industrialismo (SODRÉ, 1999, p. 20).

um movimento puxa outro, mas o pulo do gato está nos movimentos de passagens, aqueles que ligam um movimento ao outro e que são conhecidos por aqueles que tentam percorrê-los, no jeito que o corpo dá. E dá o nó e esconde a ponta. Técnica que transforma a vida em arte, sendo a estética a forma que lhe significa. E, assim, de jogo em jogo, de movimento em fundamento, outras histórias e perspectivas. E aí, não se trata mais de pensar a arte, mas de pensar o mundo através dela. E, inserida no território de Angola, uma arte que nasça desde o corpo, de onde parte a filosofia angoleira.

4.2.1 Uma Pilantra entre as arruaceiras

Circulo por territórios paralelos que se complementam, alimentam e retroalimentam, dividido por outridades de mim mesma. O eu, apenas uma ilusão, porque sou persona ao invés de sujeito, aquela que veste máscaras e facetas incorporadas por uma mesma individualidade¹²². Exercício do verbo ser, com todas as suas possibilidades e pluralidade, que se contrapõe ao substantivo masculino determinado pelo artigo de gênero ‘o’, no singular e que, em seu formato, já desenha a perspectiva de um aparente único modo de ser existente, porque binário e hierárquico, porque antagônico. O ser, essa substancialização do exercício ser e estar (*être*, em francês), marca exatamente a perspectiva ocidental do mundo, o ser, o homem que se diferencia da natureza, a qual também transforma em objeto, ela, feminina e, portanto, passiva de controle.

Maria Pilantra, sem nem mesmo saber, até que me dissessem, como artista e palhaça, sempre fiz parte do rol das descontroladas, loucas, histéricas e bruxas, como eram classificadas todas as mulheres não destinadas à sala, à cozinha e ao ambiente e uso privado do casamento. Meu cenário não era a sala de estar, era as ruas das desordeiras, das mulheres, cuja história a história da capoeira conta, mas a história oficial, legitimada pelo pensamento masculino, nega.

Estórias de mulheres já afeitas aos serviços das casas dos senhores e que permaneceram nas cozinhas na condição de empregadas, cozinheiras e amas nos tempos da tal abolição, além das mulheres que ocuparam o espaço urbano como vendedoras com seus quitutes e produtos, como frutas e hortaliças, peixes, ou seus corpos “fazendo vida”, estava Maria Pilantra, não a

¹²² ...basta lembrar os vários papéis que uma pessoa (*persona*) pode desempenhar, por vezes em lapsos de tempo muito restritos, ou ainda as diversas bricolagens ideológicas efetuadas pelas pequenas tribos contemporâneas, para ficar convencido disso. Em cada um desses casos, impressiona observar, ao mesmo tempo, a “reivindicação”, teimosa, de uma multiplicidade de ser, e o fato de que esta não seja de modo algum vivida esquizofrenicamente mas, pelo contrário, chega a um tipo de equilíbrio cinestésico (MAFFESOLI, 1998, p. 120-121).

mulher do palhaço, roubada, a mulher palhaço, ou palhaço mulher, sem gênero fixo ou inventado, travestido nela mesma.

[...] Todo filho tem um pai
 não tem esse que não tem
 mesmo que a mãe trabalhe
 de madrugada na feira
 vendendo pra todo mundo
 mesmo sem ser quitandeira [...]
 Mestre Moraes¹²³

E, assim, a caminhada, um olhar para trás no lado direito, um olhar para trás no lado esquerdo, o giro do torso e, à frente, o braço contrário, protegendo o corpo e equilibrando o desequilíbrio que exige o passo atrás para voltar à aparente caminhada, cheguei à rainha Nzinga Mbandi, conhecida como Ginga/Jinga pelos portugueses. Foi na ginga que descobri estratégia feminina de luta, porque não tivesse me tornado eu, Pilantra, não descobriria que a palavra ginga é historicamente atribuída a uma mulher, rainha. A palavra ginga, capacidade de ludibriar na capoeira, é ligada à trajetória da rainha angolana, que ficou conhecida pela artimanhas e estratégias que utilizou para fugir aos inimigos:

Associo estes significados à trajetória política e militar da rainha Nzinga Mbandi, que ao longo de sua vida, usou de mil “disfarces”, assumiu diversas roupagens para garantir sua sobrevivência política e espaços de mando: foi batizada, mas poucos anos depois, passou a comandar os guerreiros jagas, e, no final de sua vida, voltou a se proclamar cristã. Em um constante vai e vem de estratégias, buscava a negociação e a diplomacia, mas quando esta via não produzia efeitos, mostrava sua força na guerra. Vários episódios da vida desta rainha nos mostram sua perspicácia para vencer os inimigos, seja para enganá-los e conseguir fugir, seja no enfrentamento militar direto. As características atribuídas à rainha correspondem aos adjetivos empregados para descrever o movimento ginga (FONSECA, 2017, p. 129).

Ao contrário do ambiente fálico desenvolvido ao longo dos tempos no território da capoeira quando, ainda hoje, a presença das mulheres é vista como algo recente, a própria história da Capoeira Angola prova o contrário. Miudinho, na artimanha da ginga, principal estratégia de luta da capoeira, eu saquei que, diante da invisibilidade da mulher, sem voz, a artimanha é a única forma da mulher conseguir o que lhe é negado. E a artimanha tem sua história garantida como a marca da rainha Nzinga, que assumiu o poder no ano de 1624, em Ndongo. Foi a arte de ludibriar e iludir os inimigos que lhe garantiu vida e vitória na perseguição promovida pelo governo Fernão de Souza, por exemplo, entre os anos 1626 e 1629.

¹²³ Ladainha de capoeira de mestre Moraes que trata da ancestralidade na capoeira e que, nesse contexto, serve para retratar a realidade da mulher negra, que representa milhões de família que tem na mulher sua liderança no Brasil.

Só para contar história, porque, no fundo, tudo é uma “contação” de história, um dos tantos episódios que eternizou sua fama foi quando, para escapular ao cerco dos portugueses, ela migrava de uma ilha para outra utilizando o rio a seu favor, o que deixava seus inimigos confusos e com dificuldades de atacá-la. Quando, finalmente, conseguiram invadir a ilha de Maopolo, ela enviou um recado pelo capitão-mor, para que não “a apertasse tanto”, porque ela queria ser vassalo do rei de Portugal e que se entregaria em três dias. Cercada, o governo resolveu atender ao pedido de trégua, na verdade “um estratagema” para ganhar tempo. A rainha não só fugiu como dizimou o exército português, que encontrou uma ilha infestada pela varíola e bem distante da rainha de Angola (FONSECA, 2017, p. 130).

O fato narrado pelo capitão Cadornega (1972)¹²⁴ é apenas um dos tantos feitos pela rainha, cujo nome denominou a ginga, no movimento basilar da performance de luta da população pretafricana no Brasil. Por isso é que esse movimento é base da Capoeira e está engendrado para além de sua roda, no samba, no futebol, no candomblé, umbanda, enfim, nas religiões afro-brasileiras, nas suas danças e festas e, na hora da dor, no seu jeito de luta.

Mestra Janja toma a ginga como conhecimento feminista, tendo, inclusive, criado o grupo Nzinga, que se tornou uma referência no feminismo angoleiro. A questão que está em jogo é a visibilidade da mulher na capoeira e, junto com isso, a escrita de uma história que assume a presença feminina na própria história da capoeira. Em artigo escrito em parceria com a angoleira e doutora Sara Abreu Mata Machado (2016), questiono o que está em jogo quando se afirma e se reitera, permanentemente, a ideia de que a presença da mulher na capoeira é coisa recente¹²⁵.

A invisibilidade da mulher parte da grande roda da vida, marcada uma sociedade ainda patriarcal, ou seja, construída historicamente para o protagonismo do homem, por extensão, branco e heterossexual, e chega à pequena roda da Capoeira Angola. Embora a capoeira consiga propor o protagonismo do negro, subvertendo os padrões raciais, não consegue ainda se estabelecer na luta pela inversão das posições essencializadas de gênero. Isso acontece, principalmente, por ser uma luta cuja história foi escrita a partir da perspectiva masculina, reiterando o papel central do homem.

Não consegue, nem mesmo, representar a história das mulheres negras, cujo afastamento do território da capoeira tem levantado outros desafios na atualidade. Conforme

¹²⁴ CADORNEGA, 1972, p. 137 apud FONSECA, 2017, p. 131.

¹²⁵ Artigo intitulado “Gingas e negativas de mulheres capoeiras”, ainda no prelo, escrito em parceria com a capoeira e professora doutora Sara Mata Machado.

atenta Carby (2012), o cenário patriarcal delineado pelo feminismo, durante muito tempo, não contemplava a realidade das mulheres negras, cujos dilemas diferem-se da problemática da mulher branca vivenciada no seio da família:

[...] No es que deseemos negar que la familia pueda ser una fuente de opresión para nosotras, sino que deseamos examinar, además, cómo la familia negra ha funcionado en su origen como fuente de resistencia a la opresión. Necesitamos reconocer que durante la esclavitud, en los periodos coloniales y bajo el actual Estado autoritario, la familia negra ha sido terreno de resistencia política y cultural contra el racismo. Además, no podemos separar fácilmente las dos formas de opresión, dado que la teoría y la práctica racistas son con frecuencia específicas de cada género. Las ideologías de la sexualidad femenina negra no provienen originalmente de la familia negra” (CARBY, 2012, p. 213).

A autora Luiza Bairros (1995) questiona as teorias feministas que se fundamentam em uma identidade comum entre todas as mulheres, questionando o próprio conceito de mulher pois:

[...] na prática, aceita-se a existência de uma natureza feminina e outra masculina, fazendo com que as diferenças entre homens e mulheres sejam percebidas como fatos da natureza. Dessa perspectiva, a opressão sexista é entendida como um fenômeno universal, sem que no entanto fiquem evidentes os motivos de sua ocorrência em diferentes contextos históricos e culturais (BAIROS, 1995, p. 459).

A autora ainda traz para a roda diferenças entre teorias feministas, apontando para limitações em algumas delas em relação ao entendimento mais pluralista e multidimensional das diversas discriminações porque passam as mulheres – as quais envolvem gênero, raça e classe social. Bairros (1995) chama atenção para os feminismos em suas versões radical, liberal e socialistas, por desconsiderarem categorizações de raça, classe social e orientação sexual, favorecendo discursos e práticas voltados para as percepções e necessidades de mulheres brancas, heterossexuais e de classe média. Isso esconde as especificidades vividas por mulheres negras, por exemplo, base de uma pirâmide de exclusão histórica.

A dependência material e o destino determinado à maternidade, apontados como alguns dos dilemas da luta feminina das mulheres brancas, estão distantes, por exemplo, dos dilemas de mulheres que já atuavam como responsáveis pela família, trabalhando nas cozinhas de suas iás e quartos de seus senhores, quando não povoavam as ruas como negras de ganho. Realidade que se traveste, hoje, na histórica desvantagem das mulheres negras, seja no mercado de trabalho, sejam nas relações de racismo que ainda marcam a contemporaneidade e que chegam à capoeira.

Teria eu, nessa caminhada determinada pelo exílio voluntário de artista, atentado para o apagamento histórico dessas mulheres, cujas histórias são marcadas por outros destinos e

cujos nomes insistem em irromper, sejam nas cantigas, sejam nos trabalhos que tentam lhes garantir visibilidade, não fosse a história que a capoeira encena?

Transitando nos espaços públicos das ruas e atuando em atividades profissionais diversas, pois agindo com e como homens, mulheres valentes, azedadas eram tidas como perigosas, de cabelinho na venta, portanto, indignas para ocuparem os espaços domésticos e estarem sob a proteção e tutela masculinas (ARAÚJO, 2012, p. 135).

Mestra Janja refere-se à história de mulheres como Chicão, apelido de Francisca Albino dos Santos, prostituta ou dona de prostíbulo, não se sabe ao certo, mas bastante conhecida nos meios policiais pela prática da desordem que viveu no mesmo período, de 1889 a 1930, que Adelaide Presepeira, outra desordeira, conhecida da polícia da época por provocar arruaças com navalha em punho nas comemorações de 2 de julho em Salvador. Companheira nos boletins policiais de outra desordeira, a Zeferina de Tal, presa por brigar com sua companheira Idalina, a Maria do Sacramento, a murros e pontapés. Há ainda Almerinda, Menininha e Chica, que, em 1917, apareciam no Jornal de Notícias de Salvador como “mulheres da pá virada”, que habitavam a Baixa dos Sapateiros. Sem contar Julia Fogareira, Maria Homem, Antonia de Tal, vulgo Cattu, conhecida como uma mulher que tinha “cabelinho na venta”. Todas trazidas à história a partir de boletins de ocorrência e páginas policiais e registradas, posteriormente, por Josivaldo Oliveira, mestre Bel e Luiz Augusto Leal (2009)¹²⁶.

Na verdade, eu nem conhecia essas histórias, até entrar na capoeira, e foi Augusto, capoeirista manhoso e observador de Belém do Pará, que vivia nas rodas e gostava de falar sobre “o pulo do gato”, quem me contou essas histórias, reveladas, posteriormente, em seu trabalho, escrito em parceria com mestre Bel. Ele falava ainda sobre o pulo da Mariquita, história que ele nunca me explicou e, conforme as voltas do mundo, ele me contará em outra roda.

Leal trouxe ainda a história de mulheres capoeiras de outras regiões do país, como é o caso de *Jerônima*, “causo” vindo lá de sua terra, de Belém do Pará. Escrava de um Caetano Antônio, apareceu no Jornal *Constituição*, de Belém do Pará, no ano de 1876, com a exclamação: “Que mulher capoeira!”, mas foi autuada como transgressora da ordem pública (OLIVEIRA; LEAL, 2009, p. 122). Todas surgiam assim, como contraventoras da ordem.

A presença da mulher pode não ter sido notada dentro das rodas, espaço permitido à figura masculina, mas sempre esteve presente nelas, mesmo que em quantidade menor, dadas

¹²⁶ Historiador e autor do livro: OLIVEIRA, Josivaldo P. de; LEAL, Luiz Augusto P. *Capoeira, Identidade e Gênero: Ensaio sobre a história social da Capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

as imposições socioculturais da época. O fato é que sempre estiveram presentes, o que não se sabe é qual seu papel nesse universo.

Mestre Pastinha não deixou passar batido a presença de mulheres na capoeira, contrapondo a ideia de presença exclusiva de homens no centro das rodas: “Está gravado na História da capoeira as mulheres que jogavam a mandinga e batucavam, bem como cito Maria homem, Julia Vulgo Fugareira e muitas outras que deixo os meus camaradas contarem...¹²⁷”.

Tem outra capoeira, ah! Sempre as capoeiras gingando fora e dentro da roda... Enfim, Paula Juliana Foltran (2017) faz uma análise iconográfica para reconstruir a presença histórica da mulher na capoeira através das imagens, localizando a presença feminina dentro e fora da roda e conclui que, tanto nas fotografias quanto em desenhos como os de Carybé, por exemplo, que mostram a presença da mulher na capoeira, mantêm o foco na presença do homem, o qual teria concedido licença à presença feminina.

Duas das mais famosas fotos registradas, conforme descobriu, no ano de 1963, mostra mestre Pastinha dando aula para duas capoeiristas, Helena Santos e Luísa Sampaio. As aulas, no entanto, teriam sido dadas fora da academia, a pedido de mestre Pastinha e a razão para isso, as jovens descobririam anos depois quando tentaram frequentar a academia no Pelourinho:

As duas jovens treinaram com Mestre Pastinha entre 1962 e 1963 e, segundo Luísa, isso somente deixou de acontecer quando Emília optou por retirar as mulheres das apresentações de capoeira por entender que os espetáculos deveriam satisfazer ao imaginário social da época que associava a capoeira a homens. Apesar disso, ela manteve Luísa no elenco do maculelê, outra prática tida como masculina. Ela era a única mulher e relata ter sofrido muitas pauladas propositais nas mãos durante os ensaios e apresentações. O mesmo tipo de estratégia a afastou em definitivo da capoeira. Mesmo depois de ser retirada do elenco das apresentações da capoeira, Luísa continuou visitando, no Pelourinho, o Mestre Pastinha. [...] Conta já ter sido atacada por pedras, quando se aproximava da academia (FOLTRAN, 2017, p.99)

Isso, na década de 1960, quando a presença das mulheres em um ambiente como o da capoeira ainda lhes era negado. Não é a troco de nada, portanto, que muitas das mulheres que teimavam em permanecer em um território majoritariamente masculino, não poucas vezes, travestiram-se de homens, identificando-se como tais, com nomes que as masculinizavam. E, quando não o faziam, recebiam apelidos com sentidos pejorativos, basta ver o caso de *Maria Homem*, *Maria Palmeirão*, *Júlia Fogareira*, *Chicão*, também citadas por Augusto Leal e mestre Bel (2009).

Nas rodas de capoeira, conheci, então, mulheres que estampavam as páginas e boletins policiais ainda no século XIX, considerados os primeiros documentos escritos, e, por isso,

¹²⁷ Mestre Pastinha apud Decânio Filho, 1996.

documentos sobre a capoeira masculina, por excelência. Ali estavam as mulheres, que viviam nas ruas, muitas vezes, ao lado desses homens, ou na frente deles, veja o caso de Maria Felipa, frequentadora das rodas de capoeira do cais do porto e do Mercado Modelo e heroína da guerra da Independência na Bahia.

Reza a lenda, oralidade que garante a permanência histórica, que Maria Felipa era Maria Doze Homens, cujo apelido nas rodas escondeu sua verdadeira identidade. Garantia, artimanha de mulher feito a rainha Nzinga, para manter anonimato feminino na guerra pela independência, através do protagonismo nas rodas, legitimado pela alcunha masculina. E, assim, tirando daqui e botando ali, ela deu o “zignau” no exército português.

“Na moral”, quem aprende capoeira, obrigatoriamente, aprende outra história, conhece outras personagens e, ao se tornar uma delas, rompe com a própria história, escrevendo outra, na própria corporalidade. Essa Maria ficou famosa, porque teria derrubado Doze Homens em uma só luta, o que explica seu apelido, já que para adquirir respeito teve de ser equiparada, valendo por doze homens, para ser reconhecida. História não tão adversa à realidade atual, diria, em que as mulheres continuam tendo de vencer uma dúzia de homens para garantir respeito nas rodas e virar lenda, em um território que segue exigindo excelência e primazia absolutas das angoleiras para que sejam vistas como capoeiras.

A memória oral da Ilha de Itaparica liga Maria Doze Homens à Maria Felipa, a guerreira da Ilha de Itaparica¹²⁸. História que começou a ser registrada, principalmente, a partir do ano de 2003, quando a antropóloga Eny Kleide Vasconcelos Farias¹²⁹ iniciou sua pesquisa, incentivada pelos relatos do escritor Ubaldo Osório. Embora tenha nascido dez anos depois da morte de Maria Felipa, que ocorreu em 1873, Ubaldo Osório ouviu relatos de sua mãe, que era contemporânea de Maria Felipa. Ficou tão impressionado, que registrou as histórias e colocou o nome da heroína de Itaparica em sua filha, a qual viria a ser a mãe do escritor João Ubaldo Ribeiro, seu neto.

A história oficial, escrita a partir de documentos e depoimentos diversos do Recôncavo Baiano, veio posteriormente para referendar uma história que já estava registrada na memória popular, responsável por impedir o apagamento de heroínas e heróis cujos nomes não compõem a lista de ícones da pátria, principalmente de mulheres, negras e pobres, como é o caso de Maria

¹²⁸ Maria Felipa viveu na Bahia do século XIX e sua história remonta à guerra baiana pela Independência, entre 1822 e 1824, necessária para a consolidação da independência do Brasil, proclamada em Sete de Setembro de 1822, mas que não fora reconhecida por Portugal. A Bahia foi local decisivo para a vitória brasileira, devido à concentração estratégica das tropas do exército português em Salvador.

¹²⁹ Eny Kleyde Vasconcelos Farias é educadora, mestre em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), responsável pela pesquisa de Mestrado sobre Maria Felipa que resultou no livro “Maria Felipa de Oliveira: heroína da independência da Bahia” (FARIAS, 2010).

Felipa. Suas lutas e feitos eram contados de geração em geração pela população da Ilha de Itaparica e, durante muito tempo, às escondidas, já que falar sobre a heroína podia trazer represálias quando sua imagem era ainda considerada a de uma desordeira. Fofocas não à parte, mas como parte dessa história que a capoeira dança, luta de corpo tornado memória:

A história nos engana
Dizendo pelo contrário
Até diz que a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova dessa mentira
É que da miséria eu não saio[...]¹³⁰

É por ser capoeirista que a história de Maria Felipa confunde-se à história de Maria Doze Homens. Ambas frequentavam as rodas do jogo de Angola do Cais Dourado e eram pescadoras, corpulentas e valentes¹³¹. Sabe-se que Maria Felipa, à noite, remava até o porto de Salvador, onde jogava sua capoeira e acompanhava os acontecimentos, recolhendo informações e levando à resistência em Itaparica.

Segundo a pesquisadora Eny Kleide Farias¹³², Maria Felipa era pescadora e marisqueira e morava num convento, juntamente com outros trabalhadores, local que acolheu muitas pessoas sem moradia e que acabou servindo de resistência. Reza a lenda que Maria Doze Homens era o apelido de Maria Felipa nas rodas de capoeira do cais, por isso o apelido “Maria Doze Homens” ficou atrelado ao universo da capoeira, enquanto o nome de Maria Felipa ficou associado somente à guerra da Independência.

Um dos grandes feitos de Maria Felipa foi por ocasião de uma tentativa de invasão dos soldados portugueses, liderados pelo General Madeira de Melo, à Ilha de Itaparica, com o objetivo de controlar a guerra a partir da Baía de Todos os Santos. Maria Felipa liderou um grupo aproximado de 40 mulheres, conhecidas como as vendetas, as vigias da praia, que entraram no acampamento, embebedaram os soldados e lhes deram uma surra com galhos de cansação, provocando queimaduras em suas peles, além de queimar suas embarcações, o que resultou em muitas baixas no exército português.

São 40 mulheres comumente chamadas de *vendetas* cujas histórias ainda não foram elucidadas, assim, permanecendo no anonimato, mas que atuaram para além dos espaços permitidos em suas épocas. Parece significativo que sejam identificadas apenas como *vendetas*,

¹³⁰ Ladainha de capoeira, que nega o dia 13 de Maio como o dia da abolição da escravidão no Brasil. A ladainha reitera o dia 20 de Novembro como data histórica na luta pela liberdade e consciência negra no Brasil.

¹³¹ Essas informações foram concluídas a partir de pesquisas em diversos artigos e livros. (SANTANA, 2015; VENUSIANA, 2015).

¹³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XzGsDXKpX8w>. Acesso em: 18 abr. 2015.

termo que, no dicionário, é definido como “substantivo de origem italiana, *Vendetta*, que representa uma sequência de ações e contra-ações motivadas por [vingança](#), levadas a cabo ao longo de um extenso período de tempo por grupos que buscam justiça”. Teria sido uma parte importante de muitas sociedades pré-industriais, especialmente na região mediterrânea, e, ainda hoje, persistem em algumas áreas¹³³.

São mulheres anônimas da ilha de Itaparica, que aparecem como coletivo, ligadas ao feito de Maria Felipa, lendariamente conhecida como Maria Doze Homens. Um exemplo entre essas mulheres representantes das classes menos favorecidas da sociedade, cuja existência entra na história através dos boletins e páginas policiais – como a de grande parte das/os capoeiristas no início do século XX – arroladas/os como “arruaceiras”/os.

A história traz, portanto, mulheres conhecidas pela valentia e malandragem, malícia e mandinga, pelas quais se caracterizam até hoje os capoeiras e, aos poucos – a despeito da invisibilização – as capoeiras. Só sei que, todas as vezes que ouvimos a narração de histórias protagonizadas por mulheres na capoeira, o tom era de que se trata de uma raridade, uma em mil, e seu grande feito é ter lutado de igual para igual contra os homens.

É por isso que Joan Scott (1989) atenta para o fato de que, para incluir as mulheres na história, será preciso não só redefinir como alargar as noções tradicionais do que é historicamente importante, para incluir tanto a experiência pessoal e subjetiva quanto as atividades públicas e políticas: “Não é exagerado dizer que, por mais hesitante que sejam os princípios reais de hoje, tal metodologia implica não só em uma nova história das mulheres, mas em uma nova história” (p. 3-4).

E essa ausência na história não é por falta de estudos e trabalhos recentes sobre a história das mulheres, o problema é o estatuto desses trabalhos que permanecem à margem, ou com abordagens redutoras. Scott (1989) alerta que tais histórias permanecem em um estatuto inferior e incapazes de questionar conceitos dominantes e o poder inscrito neles:

[...] a proliferação de estudos de caso na história das mulheres parece exigir uma perspectiva sintética que possa explicar as continuidades e descontinuidades e dar conta das desigualdades persistentes, mas também das experiências sociais radicalmente diferentes (p. 05).

Não é suficiente para os historiadores, por exemplo, registrar a participação dessas 40 vendetas na revolução da Independência baiana e ainda outros casos de presença determinante de mulheres nas mudanças políticas principais da civilização ocidental, porque, logo depois, vem a prática de descartá-la ou colocá-la em um domínio separado da história dos homens e,

¹³³ Vendeta. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Vendeta>>. Acesso em: 01/2018.

portanto, restrito às feministas, ou no rol de assuntos como sexo e família, distantes de temas como história política e econômica (SCOTT, 1989).

Mestra Janja fala, a partir do movimento feminista angoleiro, sobre a necessidade de identificar e discutir as ações de sexismo dentro da capoeira e, conseqüentemente, eliminar esse tipo de violência, tornando a capoeira mais acolhedora e menos ameaçadora à vida das mulheres:

Se a capoeira tem sua história vinculada à história dos homens, essa história tem sido transformada, principalmente a partir do século XX *pra cá*. A despeito de várias gerações de mulheres terem participado da capoeira, uma das formas mais eficazes de subalternização é exatamente a invisibilização e, ao invisibilizar a presença dessas mulheres, se nega aquilo que é próprio da mulher, ou seja, não reconhecendo a presença delas, se nega aquilo que elas esperam através da capoeira¹³⁴.

É fato que, à frente do feito de um grande homem, há, sempre, a história de uma mulher a ser evidenciada, seja como no caso Zumbi, com sua avó Aqualtume; sejam as anônimas, como as Vendetas de Maria Felipa; sejam as *arruaceiras*, que escapem a seu lugar de invisibilidade na história. São personagens que escapam ao controle em uma sociedade e que povoam a história da Capoeira Angola, uma vez que o engano, o erro, a falsidade, o avesso, o contrário, a contravenção e a malandragem fazem parte do universo das ruas, cenário histórico dos marginais da história. Onde vivem e atuam os sem carteira assinada, ambulantes, andarilhos, refugiados, artistas, malandros, capoeiras as *arruaceiras* e as mulheres da vida e de Plínio Marcos:

Para com isso! Para! Por favor, para! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada *pra chuchu*? Ainda mais hoje. Hoje, foi um dia de lascar. Andei *pra baixo* e *pra cima*, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais *pra pagar*, reclamou pacas. Desgraçado, filho da puta. É isso que acaba a gente [...] Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar; *pra* desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado, você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza na minha cara e, na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma. Às vezes, chego a perguntar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta, um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 1969, pp. 39/40)¹³⁵

Viver no fio da navalha é perspectiva dos que vivem por dia, vivem o presente porque é preciso garantir a comida de hoje e a possibilidade de continuar amanhã; pagar a conta de luz

¹³⁴ Entrevista de mestra Janja durante o Evento Saberes: Capoeira Angola, Mulher e Resistência – 2017.

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=5Wua7SBZM4w> Acesso em 10/2017.

¹³⁵ Trecho da peça Navalha na Carne, escrita em 1968, por Plínio Marcos.

e deixar a de água para o próximo mês – e isso quando se tem água e luz, o que pressupõe teto e parede; é entrar por baixo da catraca ou pelas portas dos fundos e negacear a passagem do ônibus. scÉ ser ambulante, vendedor, contador de história, massagista nas praias, dos pés dos turistas sem fronteiras da cartografia do capital; é ser prostituta, é ser quituteira, feirante, andarilha e moradora de rua, “sacizeira” e pedinte, ser catadora de lata e de papel; é ser os – Homens de papel, como o título de outra peça de Plínio Marcos, acostumado a retratar aqueles que nem são vistos, quanto mais lembrados. Aquelas que fazem a vida com a “Navalha na carne”¹³⁶, como Neusa Sueli, a partir da ética da sobrevivência, que pressupõe uma forma de ser, por ser destituída da condição de ter. Um jeito, uma condição, um modo de existir, que unem a todos os que não estão garantidos na economia excludente que relegou ao desaparecimento a experiência de grande parte da vida no planeta. Tratam-se de corpos abjetos, renegados, negligenciados e apagados, criminosos e criminalizados, vítimas e vitimizados, a escória da desumanidade que já não cabe atrás das grades, nem nos bancos escolares forjados para domesticar, vigiar e punir.

4.2.2 De Nietzsche a Pastinha: O corpo é um sábio desconhecido

[...] Atrás de teus pensamentos e sentimentos, meu irmão,
acha-se um soberano poderoso, um sábio desconhecido —
e chama-se o ser próprio.
Mora no teu corpo, é o teu corpo (Nietzsche, 1977, p. 51).

*Assim falou Zaratrusta*¹³⁷ e assim falava mestre Pastinha. A frase de mestre Vicente Ferreira Pastinha, considerado o filósofo da Capoeira Angola, retrata o lugar do corpo na Capoeira Angola, na cultura africana e no amplo legado de conhecimento que os povos latino-americanos herdaram de seus povos motrizes.

“Amigos, o corpo é um grande systema de razão,
por detraz de nossos pensamentos acha-se um Snr. poderoso,
um sábio desconhecido...”

A Capoeira Angola traz uma filosofia desde o corpo, que materializa o pensamento do filósofo alemão Nietzsche, que, no final do século XIX, negava o desfacelamento do corpo

¹³⁶Peça teatral de Plínio Marcos, dramaturgo paulista conhecido pelo universo que retrata, levando ao teatro personagens que vivem à margem como presidiários, travestis, prostitutas, etc.

¹³⁷ Livro escrito entre 1883 e 1885 pelo filósofo alemão [Friedrich Nietzsche](#), que influenciou significativamente o [mundo moderno](#). O livro narra as andanças e ensinamentos de um filósofo, que se automeou [Zaratustra](#) após a fundação do [Zoroastrismo](#), na antiga [Pérsia](#). Para explorar muitas das ideias de Nietzsche, o livro usa uma forma poética e fictícia, frequentemente satirizando o [Velho](#) e [Novo Testamento](#).

refém de uma alma que o instrumentaliza? Ou o filósofo da Capoeira Angola, mestre Pastinha, que falava como ninguém de sua corporalidade, em uma frase, revelou o caráter antropofágico da Capoeira, boca que tudo come? Com esse livro, escrito entre 1883 e 1885, Friedrich Nietzsche inaugurava novos caminhos de indagação sobre o corpo, ao decretar sua soberania: “Eu sou todo corpo e nada além disso; e alma é somente uma palavra para alguma coisa no corpo” (1977, p. 51).

Corporeidade, tornada memória, gravou, durante séculos, conhecimento que desconhecemos e que, uma vez colocado à prova, vem à tona, em respostas que somente ele é capaz de dar e caminhos que somente ele é capaz de desvendar. Um sábio desconhecido, como o define mestre Pastinha, capaz de fugir às determinações de um sistema que o domestica e contra o qual ele busca estratégias para fugir, conforme o pensa Michel Foucault (1989). Ou um soberano capaz de buscar linhas de fuga (DELEUZE, GUATTARI, 1980), revirando-se ao avesso de um corpo sem órgãos (ARTAUD, 1993) e negando os limites de uma sociedade que o reduz para se tornar na própria arma contra ela.

O fato é que, foi buscando linhas de fuga para sua arte, na tentativa de fugir ao caráter realista do teatro, por exemplo, que pensadores como Bertold Brecht, Antonin Artaud e Jerzy Grotowski foram beber em outras fontes culturais, em busca de outras relações com o corpo. México e o Oriente foram locais de inspiração para esses pensadores das Artes Cênicas, em busca de uma ressignificação do fazer artístico, devolvendo ao corpo sua centralidade. Por esta razão, o teatro oriental, por exemplo, permanece fonte de pesquisa e inspiração, a partir do seu teatro-dança, como o Kabuki e o Butoh, em que o corpo é território e semente para a ressignificação da vida, para a busca pelo insólito, papel fundamental da arte. Culturas cujo corpo era registro, acervo de memória, transmitida através de uma outra percepção de conhecimento, o corporificado. Foi nessa linha de fuga que Artaud criou o corpo sem órgãos, capaz de escapular às determinações de sua cultura em nome da vida:

Antes de retornar à cultura, constato que o mundo tem fome e que não se preocupa com a cultura; e que é de um modo artificial que se pretende dirigir para a cultura pensamentos voltados apenas para a fome. O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome (ARTAUD, 1993, p. 02)

Linha de fuga construída a partir de seu Teatro da Crueldade que grita a não separação entre teatro e vida. Como o teatro de Augusto Boal, transformador, pois é feito na vida, nas ruas, feiras, onde todos somos atores e criamos ininterruptamente. Boal considera o maior erro de interpretação sobre a *Poética* de Aristóteles, que, ao afirmar que “a arte imita a natureza”,

quis dizer, segundo o dramaturgo e encenador brasileiro, que a arte é capaz de criar como a natureza o faz. Imitar a natureza em seu poder de criação. Para Boal, assim como para Brecht, portanto, o exercício teatral é o ato de reapresentar, criar de novo: “(...) teatro é transformação, movimento, e não simples apresentação do que existe. É tornar-se e não ser” (BOAL, 1991, p. 43).

Eu peço: cantemos com a nossa voz, mesmo rouca; bailemos com o nosso corpo, mesmo trôpego; digamos a nossa palavra, mesmo insegura. Essa deve ser a arte dos Humanistas, daqueles que negam a robotização, afirmam as diferenças e, delas, a unidade: somos homens e mulheres, temos a pele negra e a pele branca, são nossos olhos azuis e castanhos, e a nossa esperança é verde! (BOAL, 1991: 89)

Como o Teatro da Crueldade de Artaud, conforme atenta Kasper (2009), que, na tentativa de criar um novo teatro, buscava um novo modo de pensamento. Pensamento que nasce de um corpo agenciado e agente de desejo, forjado na emergência, situação-limite, cuja crueldade é capaz de fazer revirar os órgãos, levar à desordem, que rompe com estruturas e ordens aparentemente definitivas e únicas:

Mais do que os poderes sobre os corpos, a potência do corpo. Se, para Foucault, em sua teoria do poder, uma sociedade não se contradiz, mas estrategiza-se, para Deleuze (1996), um campo social não se contradiz, mas ele foge, e isto é primeiro. Uma sociedade define-se por seus fluxos de desterritorialização, por suas linhas de fuga. Cabe a cada um de nós inventar suas linhas de fuga e, para isso, precisamos traçá-las ‘efetivamente, na vida’ (KASPER, 2009, p. 202).

Katia Kasper (2009) debruça-se sobre a arte clownesca para falar sobre a potência do corpo do clown, cuja arte busca escapolar aos hábitos e automatismos, forma e movimento para chegar ao que chama de “afecções provocadas”(p. 203). Para isso, vai dialogar com a noção de corporeidade dos indígenas ameríndios que inauguram uma noção de corpo-pessoa, um feixe de impulsos e emoções que vai para além de sua materialidade física para abarcar sua existência a partir da relação com o outro:

Para estes, a alma é formalmente idêntica através das espécies, sendo a diferença dada pela especificidade dos corpos. Não é o corpo orgânico que é diferente, mas os afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie do corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário... A morfologia, a forma visível dos corpos, é um signo poderoso dessas diferenças de afecção, embora possa ser enganadora, pois uma aparência de humano, por exemplo, pode estar ocultando uma afecção-jaguar. O que estou chamando de ‘corpo’, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário, que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2000, p. 438, grifo e aspas do autor).

Essa noção de corpo extrapola, portanto, a sua organização como organismo, porque é criado na intensidade dos encontros. E, para criar esse corpo, segundo Kasper (2009), “é necessário partir de um campo conceitual que não separa o racional e o irracional, o natural e o artificial e mesmo o natural e o sobrenatural” (p. 206). Trata-se de um processo de iniciação que começa pelo corpo movido pela primazia do desejo, em um minucioso e exaustivo trabalho técnico para a construção de outras lógicas.

Para ser um palhaço, é necessário construir um corpo e outras lógicas, o que vale para todos os tipos de palhaços¹³⁸, tanto os ligados à tradição do circo e teatro, como também das ruas, feiras, aos bobos da corte, aos bufões, aos clowns sagrados de povos indígenas. E vai além, incorporando os do cinema, como Charles Chaplin, Buster Keaton, nos clowns de Federico Fellini, como aqueles de *I clowns* (1970), documentário em que o diretor italiano recupera a história do circo e, principalmente, do palhaço. Sem contar a clássica e inesquecível Gelsomina, vivida por Giulietta Masina, em *La Strada*.

Acrescento o histórico Benjamim Chaves, que ficou conhecido como Benjamim Oliveira, o primeiro palhaço negro brasileiro. Nascido em Minas Gerais, em 1870, no período escravagista, ele fugiu para o circo, indo viver no Rio de Janeiro, onde fez fama e chegou a dançar chula para Floriano Peixoto, admirador de seu trabalho. A arte do palhaço foi linha de fuga para o negro Benjamin, tornando-se compositor, ator, cantor e palhaço, foi ainda o idealizador do primeiro circo-teatro.

Como a Capoeira Angola foi e segue sendo uma linha de fuga para escapar ao sistema que oprime a população preta e pobre brasileira, forjando outras lógicas no jeito que o corpo dá em sua forma de luta. Foram exatamente essas lógicas que se configuraram em minha linha de fuga para escapular ao corpo engendrado a partir de uma única perspectiva de mundo e que não dialogava com a história de meu corpo, um corpo brasileiro. Queria, então, beber na fonte de minha própria cultura motriz para entender essa narrativa outra que, inscrita em meu corpo, fora apagada de minha memória, delegada à escrita, acervo externo a mim. Fui, então, em busca dessa lógica que me ajudaria a criar uma especificidade em minha arte de palhaço, também ligada ao “anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade” (KASPER, 2009, p. 203):

¹³⁸ Para diferenciar podemos dizer: *Clown* se traduz por palhaço, mas as duas palavras têm origens diferentes. *Clown*, no inglês, segundo Ruiz (1987), está ligado ao termo camponês “*clod*”, ao rústico, à terra. Já palhaço vem do italiano “*paglia*” (palha), usada para revestir colchões: a primitiva roupa do palhaço era feita do mesmo tecido grosso e listrado do colchão. Outra origem é “palhaço” na língua celta, que originalmente designa um fazendeiro, um campônio, visto pelas pessoas da cidade como um indivíduo desajeitado e engraçado (MASETTI, 1998). Para o cineasta italiano Fellini (1986), o palhaço é mais de feira e praça, o clown de circo e palco.

Aqueles aspectos seus que cada um aprendeu a esconder, aprenderá agora a mostrar. Irá explorar e criar novas maneiras de fazer as coisas, explorar seu corpo no contato com outros corpos, com o mundo, indo — no nosso ponto de vista — muito além de sua história pessoal. Nessas explorações, que são experimentações vitais, criam-se formas singulares de subjetivação, de abertura para a alteridade, que permitem fugir da identidade, tornar-se outro, aprendendo a rir de si mesmo (KASPER, 2009, p. 203)

Fazer rir era uma preocupação de mestre Boca do Rio, quando começou a treinar capoeira, ainda “um menino muito fechado, muito difícil de rir”. Tanto quanto aprender os movimentos da Capoeira Angola, o riso era um desafio que a Capoeira Angola ensinou a enfrentar, bem como a fala, já que mestre Boca do Rio tinha uma gagueira antes da sua inserção no território angoleiro:

Tanto que quando eu treinava capoeira, eu dizia, será que um dia eu vou fazer uma pessoa rir? Será que um dia eu vou conseguir contar uma piada que a pessoa ri? Era uma coisa que me preocupava. Será que um dia eu vou conseguir fazer uma pessoa aprender uma ginga? Fazer um movimento? Será que eu vou conseguir ensinar capoeira?

Era o seu desafio de relação com o outro que a Capoeira Angola trazia que seria, exatamente, o agente transformador que se traduz em outra frase recorrente de mestre Boca do Rio: “Quem me forma mestre é meus alunos, eles me ensinam. Eu já mudei muito, antes não dava uma palavra, não ria”.

Kasper fala, então, sobre o poder do riso (p. 210): “Com o riso parece que respiram alguns lugares que estavam duros porque é sopro. Para fazer um clown, é preciso fazer um corpo. Não se trata de um corpo dado, mas um corpo produzido nas diversas experimentações [...]”, treino que define caminhos específicos porque lida com a mitologia e história pessoal de cada artista.

O que, talvez, tenha determinado o encontro de meu ser palhaço com a Capoeira Angola, interrompendo o caminho da rua para parar no meio da praça, numa hipnose de criança que atravessa a rua sem olhar para os lados, porque viu um brinquedo. Um chamado como o “IÊEEEEEEEEEEEEEEEE” que abre o tempo da roda, inaugurando outro tempo, o da Ancestralidade, aquele que liga a África ao Brasil: E só ouve quem reconhece e se reconhece na chamada de Angola e se arrepia, ao som de lamento do berimbau, numa espécie de saudade do que não viveu (FERREIRA SANTOS, 2014):

E o mito reconstrói o real e atualiza o passado, nesse sentido, o mito tem duas características: ele é um legado simbólico e um artefato político, que tem, na luta, a afirmação do sujeito individual e coletivo. E esta afirmação é construída a partir de corpos que sofreram a forçada dominação e que se solidarizam, e se chega na solidariedade com o intuito da justiça. E a solidariedade aproxima os corpos, e esta aproximação é antes um sentimento de tomada de saudade. A saudade de ter sido retirado da sua terra, do seu lugar, em ter viajado no navio negreiro legitimado pelo

sistema-econômico e histórico da escravidão. A saudade, nesse sentido, leva à solidariedade, por despertar a atitude filosófica ancestral de sentimento de justiça (p. 49).

Grito de Angola que moveu o corpo do/da palhaça que é capaz de se afetar, também, pelas forças da sua época e do momento preciso em que atua numa consonância da arte com a vida e com o processo de transformação que essa arte pode propor. Processo que faz emergir uma abertura para a alteridade (KASPER, 2009):

[...] um processo de subjetivação que passa pelo jogo, pelo riso trágico, por um rebaixamento da hegemonia do ego e suas pretensões de controle, por uma liberdade de experimentação, em função das urgências a serem enfrentadas. E também uma aprendizagem em torno de se tornar outro. E um tornar-se outro que se faz na vizinhança de outrem, pois não existe palhaço sem a relação com o público. Potência de afetar e ser afetado (p. 212).

Palhaço é aquele que, ao tomar tudo ao pé da letra, em uma obediência às regras e leis que chegam às últimas consequências e, por isso mesmo, acaba negando, porque as torna absurdas. A ingenuidade é a marca do palhaço que nada põe em dúvida e não retrocede, nem questiona, como a ironia propõe. Kasper chama atenção para o fato de que Deleuze diferencia a ironia do humor porque:

Para ele, o humor é uma forma de pensar e uma forma de relacionar-se com a lei. Assim como a lei torna o tirano possível, o humor revira a lei “pelo excesso de zelo”, pelo “aprofundamento das consequências, tomando-a ao pé da letra. Diante de uma regra proposta, ou de um jogo proposto, revira-se a regra levando-a às últimas consequências. Não se questiona o que é proposto barrando, mas trai-se o jogo jogando, aplicando suas regras, levando-as ao extremo, ao absurdo. Levar às últimas consequências, não buscar uma causa, não buscar um princípio, não retroceder, como na ironia. Mas tomar tudo literalmente, esperando pelas consequências, pelos efeitos. Assim diz Deleuze do humor (DELEUZE, 1983, p. 88-98 apud KASPER, 2009, p. 211).

Seduzida, era necessário, então, para a palhaça Maria Pilantra, jogar o jogo da Capoeira Angola, inscrevê-la em seu corpo já movido pelo sopro do desejo de ser angoleira como arma para agregar a seu corpo, feixe de impulsos, uma história que aquela roda contava, ou inserir-se nessa história e, ainda, tal história em sua arte. Precisava entender aquele legado de conhecimento corporificado e deitou sua mala para se sentar nela. E perguntou-se, abandonando tudo o que vinha antes, ou depois, alojando-se no presente da experiência: que subjetividade agenciava aquela experiência que só poderia ser vivenciada pela gramática da capoeira, grafada no corpo? Se o palhaço é ladrão de mulher, eu não sei, mas a Capoeira roubou a palhaça e lhe levou ao Circo, na beira do mar.

4.2.3 Uma palhaça que se perdeu na saudade

[...] a saudade, a poética, a deriva e a atitude
são categorias que dinamizam,
singularizam e coletivizam a possibilidade de uma justiça
que não recaia na armadilha de privilegiar a forma,
mas sem conteúdo,
ou dela dar ênfase ao conteúdo
e desprivilegiar a forma (FERREIRA SANTOS, 2014)¹³⁹.

Pronto, na vertigem de palhaço que ao guiar o outro esquece e passa a ser guiado, seguindo-o cegamente, porque, propenso à metamorfose, ambulante, diria o baiano Raul Seixas¹⁴⁰. Afeito ao improviso, ao devir, ao outro na sua ingenuidade de criança, que, ao ver uma poça, para tudo para ficar nela, abandonando caminho e tudo que possa estar em volta, abandonei-me na Capoeira Angola. E como o palhaço é possibilidades mais que identidade, corpo que é feixe de impulsos e relações, torna-se outro, rapidamente, no território e jogo que vive, esquecendo-se palhaço para ser capoeira.

Ginga iniciada que sem, aparentemente, sair do lugar, caminha para frente, olhando para atrás, para não esquecer de onde veio e saber aonde vai. São as voltas que o mundo deu para entender como essa narrativa da Capoeira Angola, que roubou a palhaço de seu cenário e a levou para seu território, tornava o corpo cena e poderia levá-la a outros caminhos, ou devolvê-la para seu terreno ancestral: “A potência da saudade é da reconstrução da vida e não de sentimento de perda” (FERREIRA SANTOS, 2014).

A Capoeira Angola passou a ser, então, base e solo para a concepção de meu trabalho artístico/educativo que passa por fatores como o papel da arte na educação; valores e justificativas da arte criativa no desenvolvimento e formação da pessoa de forma integral, a relação dessa arte com o mundo em seu entorno e, aos moldes de Augusto Boal, que transformação essa *práxis* artística é capaz de propor à realidade. Questões corporificadas do conhecimento, por onde tudo passa para o palhaço/capoeira. Capoeira não bloqueia, ginga. Palhaço não duvida, vai. E, nesse exercício de escuta do mundo, o palhaço Maria Pilantra – que sendo Maria continua palhaço – voltou à cocorinha enquanto decide para onde ir. Volta que o mundo deu, que ainda vai dar, camará.

¹³⁹ SANTOS, Luis Carlos Ferreira. *Justiça como Ancestralidade*: em torno de uma filosofia da educação no Brasil. 192 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

¹⁴⁰ *Metamorfose Ambulante*, música de autoria de Raul Seixas, gravada em 1973 no álbum Krig-Há, Bandolo/1973.

A arrolada ingenuidade aqui atribuída ao exercício da palhaçaria é uma chave epistemológica para elucidar o que se constitui como base para a arte e para a pesquisa, interminante busca de certezas. Capacidade do/da artista que se mantém em permanente estado de suspensão e estranhamento em seu exercício científico de questionar a realidade e a vida, ininterruptamente. Ingenuidade diante do mundo que dá sentido e ao mesmo tempo lhe nega, no movimento contínuo que alimenta a arte e a ciência. A conclusão é um momento fugaz, quando não concomitante, como a entrada e saída na Capoeira Angola. Às vezes uma descoberta científica que, como um recorde esportivo, leva anos para ser superada, sendo capaz de colocar em questão séculos de conhecimento/certeza. Descoberta que movimento a ciência e o mundo através do estranhamento, ferramenta básica para o cientista/palhaço que inaugura uma nova demanda e dúvida frente a qualquer fato/coisa/realidade, numa desconfiança típica da ciência e da Capoeira, da ciência da capoeira, da arte como ciência.

Não é a troca de nada que Bertold Brecht tem, entre as obras de seu teatro épico a peça Galileu Galilei e o cientista é um tema recorrente em sua obra. Assim como o cientista criou a ciência moderna ao abandonar a postura científica de seu tempo de pensar a natureza a partir da ótica aristotélica, o dramaturgo também criou o teatro moderno ao abandonar a herança aristotélica. O fato é que para Brecht, pensar a arte e a ciência como domínios distintos representava equívoco porque sua arte não subsistiria sem se servir da ciência, mas, sobretudo, porque a ciência conjugada ao teatro garantiria a desmitificação da imagem do artista, construída a partir de uma espécie de “aura divina” retirando de seu ofício o caráter de ciência. Tanto quanto a ciência, conhecimento adquirido por meio de um método e que pode ser reproduzido, a arte também advém de uma sequência de procedimentos, eliminando a ideia e de uma “inspiração divina”, ao sabor do acaso e destinada aos seres especiais. Era a famosa desmistificação da inspiração em detrimento da expiração como um processo, uma pesquisa que resulta na arte. Por isso é que desafiou não só a concepção de teatro, como a do ofício do artista:

Estão habituados a ver nos poetas seres sem par, seres quase anormais, que, com uma certeza verdadeiramente divina, conhecem coisas que aos outros só é dado conhecer com muito esforço e aplicação. É, naturalmente, desagradável ter de admitir que não pertencemos ao número desses seres eleitos. Não podemos, porém, deixar de admiti-lo. Não podemos também deixar de objetar que se considerem as tarefas científicas daqueles que declaradamente as professam ocupações secundárias. (BRECHT, 1978: p50)

Era a famosa desmistificação da inspiração em detrimento da expiração como um processo, uma pesquisa que resulta na arte. Por isso é que desafiou não só a concepção de

teatro, como a do ofício do artista. Por isso é que o desafio principal que norteia a pesquisa é questionar todos os conceitos cristalizados de conhecimento: “Eu não sei fazer um Ó com copo, mas na capoeira eu sou um doutor” (MESTRE CURIÓ, 2017)¹⁴¹.

CONCLUSÃO

OU NÃO

A Capoeira Angola me mostrou que existem narrativas só existentes na dimensão do corpo. A narrativa que uma roda de capoeira traz é uma cena inteira da história do Brasil, mas o que me confundiu é que ela acontece na presença viva da cena, vivenciada por seus atores, ou seja, na esfera mesma da roda, sem a preocupação da espetacularidade, ou de estar voltada para um público. Jogado com o outro, sua plateia é exatamente o que será o próximo da roda, dentro, portanto, da grande cena. Sua escrita está na corporalidade, que se refaz em cada jogo a ser jogado, em uma combinação de nove movimentos, que, vezes nove, chegam ao infinito.

A Capoeira Angola representa o amplo legado de conhecimento, no qual a inscrição, resguardo, transmissão e transcrição são ancorados no e pelo corpo em performance. História corporificada responsável por desvendar outras cenas, com outros personagens, outros cenários, outras histórias, com outros heróis e vilões, cujas caracterizações físicas, *casting*, diferem dos heróis de uma encenação chamada América, sob direção e produção da, também alegórica, Europa.

Passei a pensá-la, então, como a expressão da experiência que a população pretafricana viveu no “país diáspora”, território inaugurado com o advento da escravidão e sua instauração nessas terras. Nesse território, marcado pela opressão em que não havia uma língua comum, todo/a escravizado/a era da mesma terra, porque vivia a experiência de estar em um não-lugar, sem qualquer possibilidade de expressão e com nada além de seu corpo/memória, tudo que tinham conseguido trazer, quando conseguiram.

E foi nesse movimento que reterritorializou seu mundo, a partir da persistência de seus mitos, de seus toques e batuques garantidos pelo ritmo marcado do coração, batida do corpo que, então, dança. Mas, na hora da dor, essa dança tornou-se luta, e esse corpo, objeto de opressão, virou arma pela liberdade. A Capoeira Angola já revela, por conseguinte, que nada

¹⁴¹ Fala de mestre Curió em Seminário da Salvaguarda da Capoeira Angola- IPHAN, no Forte do Santo Antonio, 2017.

existe que não traga o seu contrário: corpo objeto de escravidão e, por isso mesmo, bem de valor/arma de guerra. Bem como a vida e a morte, movimento único, em processo e dimensões diferentes de um mesmo ato, o de nascer na cultura africana.

Para os bantos, vida é movimento e movimentar-se é aprender, por isso se movimenta em todas as direções, buscando manter o centro, conforme sempre aconselha mestre Boca do Rio. Para os Yorubás, o corpo é o espírito que dança, por isso os Babá-Eguns voltam para dançar entre os seus e ensinar, porque os africanos acreditam que se aprende com os mortos que vivem: “na casa do mistério”, no chão dos ancestrais, barro para o qual tudo volta e de onde sairá a criação humana.

Mestre João Grande afirma que quando o/a angoleiro/a toca várias vezes no chão, no que todos entendem como mandinga, fundamento basilar da Capoeira Angola, está saudando o chão, o Orum dos seus ancestrais. E, na roda de Capoeira Angola, cabe tudo isso, porque, não sendo religião, é o braço armado dela, que é a sua mão invisível, como diziam os mais velhos.

A Capoeira Angola leva a pensar o quanto a forma como temos estudado a história no Brasil e, mais amplamente, na América Latina, continua contribuindo para o apagamento do extenso acervo cultural de nossos povos motrizes, indígenas e africanos, que têm, no corpo, sua centralidade. Quantas histórias ainda revelaremos, ao olhar pela lente dos comportamentos incorporados, tornando visíveis outras memórias, histórias e lutas, dando lugar a outras narrativas e tensões. Acervo de conhecimento dos povos do Egito africano-banto, dos semitas do Oriente Médio e do mundo mesoamericano asteca e inca, cujas culturas, registradas no corpo, foram dizimadas. Por isso é que essas narrativas corporificadas podem desestabilizar os estudos latino-americanos, incluindo uma outra perspectiva histórica.

Uma história contada a partir da corporeidade, além de dar corpo e voz a outros personagens e narrativas, visibiliza a potência de protagonismo de comunidades, cujas práticas performativas insistem em irromper do interior da “nação”, provocando uma ruptura em uma história, que se diz homogênea, e em um sistema econômico, que se diz único. Para isso, tais experiências, cujas difusão e perpetuação se dão na dimensão corporificada, precisam conquistar uma relação equânime com o conhecimento registrado em documentos históricos e literários, responsáveis pela legitimação de espaços de poder excludentes dessas maiorias, cuja performance segue alijada desses espaços.

Quando falo em performance, refiro à expressão da experiência de um determinado grupo no interior do país, cidade, ou seja, distantes dos centros como referência, seja com relação ao espaço urbano, seja centro de poder legitimado por um *status quo*. A Capoeira

Angola, performance pretafricana que expressa sua história no Brasil, propõe um outro campo conceitual, com paradigmas próprios, numa episteme, portanto, capaz de transmitir memórias e fazer reivindicações políticas, uma vez que expressa o senso de identidade de um grupo.

O crucial, parece-me, é que ela inscreve uma narrativa que desestabiliza os discursos totalizadores de uma organização única possível, responsável pela Ordem e pelo Progresso. São essas experiências, no interior da nação, tratadas como restos ou meras práticas culturais, sem qualquer valor econômico e social, que apresentam outras fontes de organização em uma nação que se pretende coletiva. Estamos falando, então, de um tempo que prevê essas várias práticas que irrompem e questionam esquemas ideológicos responsáveis pela redução nada arbitrária dessas performances que agenciam um povo na sua forma de produzir e difundir conhecimento.

Na verdade, o interesse está em discutir o quanto a experiência no território da Capoeira Angola pressupõe o reconhecimento, inclusive, do espaço como base para sua existência. Isso quer dizer que se trata de uma experiência territorializada, localizada no seio de comunidades que fomentam e sobrevivem a partir dessa experiência. Isso revela que essas “maiorias” já se organizam, produzem e difundem conhecimento, a despeito de sua invisibilização. Na verdade, não se trata da falta de visibilidade, já que são constantemente convocadas/cooptadas a representarem essa nação alegórica, em uma encenação de sua pluralidade. O maior problema é a inviabilização dessas experiências, através de uma política econômica/social/cultural que mantém o poder centralizado, negando autonomia a essas maiorias que representam a classe trabalhadora marginalizada, cuja imagem segue estampando as páginas de jornais e noticiários policiais, como os/as capoeiras da Primeira República.

A execução de jovens negros que vivem nas regiões periféricas de Salvador é um retrato das situações perpetuadas e vivenciadas por essa parcela da população. Foi a emergência diante da violência e o abandono em comunidades como Pituáçu e Bate Facho, bairros que ficam no entorno do Parque do Pituáçu, que acabou determinando a ação como mediadora cultural, a partir da produção de projetos vinculados aos órgãos fomentadores de cultura. Papel que evidenciou o quanto a política cultural faz questão de se representar o eterno papel de detentora de recursos, enquanto a comunidade fica no papel coadjuvante de refém do Estado, “com o pires na mão”, como definiu mestre Moraes.

O desafio é agenciar uma política econômica que inclua e reconheça a performance dessa população como produtora de conhecimento, o que significa garantir-lhes autonomia econômica, à medida que passem a dividir o poder com os espaços legitimados de produção e difusão de conhecimento. Descentralizar a gestão de recursos, reconhecer outras possibilidades

de espaços e formas de conhecimento me parecem caminhos para reduzir o abismo entre o que se entende por ciência e as práticas performativas, como a Capoeira Angola, dotadas de epistemologias próprias.

A percepção e assunção de que um dos pilares dessa produção e transmissão de conhecimento está exatamente na corporalidade é repensar, inclusive, o *status* desse conhecimento como a Capoeira Angola enquanto um patrimônio imaterial. Práticas como a capoeira têm seu sistema de transmissão de conhecimento pautado no respeito ao mais velho, tomado como guardião desse patrimônio. Ora, isso significa que tais práticas não podem ser vistas como patrimônios imateriais, por serem materializados no corpo de quem as pratica. Tal percepção leva a entender que o bem maior de qualquer experiência coletiva como a Capoeira Angola é a pessoa. O corpo é patrimônio e, estendendo para a grande roda, toda pessoa será tratada como tal.

O descaso com grande parte da população de uma cidade como Salvador passa exatamente pela falta de reconhecimento desse patrimônio corporificado que é seu povo, prova disso é que foi impossível falar sobre a Capoeira Angola, sem localizá-la enquanto uma prática performativa no interior da primeira metrópole da Colônia Portuguesa e, portanto, pensar sua configuração urbana.

A segregação territorial que marca a história da região da Boca do Rio, *lócus* dessa pesquisa, resulta da expulsão de corpos-pessoas, em sua maioria afro-brasileiras, e suas práticas performativas do corpo da cidade. Na perspectiva da Capoeira Angola, corpo é história que só poderemos saber a partir do corpo, tornado caneta, como o definiu mestre Moraes. E foi assim que a história da região da Boca do Rio, localizada na zona leste da cidade de Salvador, foi corporificada na história do mestre Marcelo Conceição dos Santos, cuja identidade é fortemente marcada, como a de todos nós, por sua “lugaridade”, conforme denomina Milton Santos (1996).

Todas essas reflexões resultam de doze anos vadiando no território da Capoeira Angola, como parte das errâncias de uma artista/educadora/pesquisadora e angoleira, que, no caminhar, buscava uma tese que explicasse o processo gerado por uma dúvida, inquietação que gerou a pesquisa. Não aleatoriamente, esse trajeto partiu do mestrado em Artes Cênicas e chegou a um doutorado em Análise Cognitiva e Difusão do Conhecimento. É que se, inicialmente, pensei a corporalidade na Capoeira Angola para a cena e para o trabalho de preparação do ator/atriz no teatro, em busca de uma história corporal mais brasileira, minha “iniciação” como angoleira – ainda em processo, porque inconcebível ao mais fino capoeirista – levou-me a pensar o próprio

corpo como cena. Como um movimento leva a outro, questionei-me, então, sobre a pessoa que esse jeito de corpo representava e a história que era inscrita nessa grafia corporal.

O resultado foi a necessidade de problematizar, então, o que entendemos como conhecimento. E, não se tratando mais de pensar o corpo para a cena, mas o próprio corpo como cena, porque o corpo performa, ininterruptamente, a Capoeira Angola me levou a pensar sobre a capacidade que o corpo tem de dar o nó e esconder a ponta. Ao mesmo tempo em que encenam histórias, sendo lugares carregados de narrativas, esses corpos são capazes de promover rupturas, desafiando as amarras da própria cultura. Ruptura provocada pela sua existência, mas, sobretudo, pela persistência desses corpos negados, seja pela cor, através dos estereótipos de raça, ou tornado abjetos por escapar aos padrões heteronormativos.

Na ginga, cheguei a outras esquinas e encruzilhadas. Em se tratando de experiências geradoras de identidade, elas permanecem como residuais, negando essas perspectivas outras de mundo, porque rompem o cunho linear de uma história alegórica, construída a partir do pensamento neoliberal, como parte do processo de globalização hegemônica e sob o interesse da organização internacional do trabalho.

Assim como a própria experiência pretafricana no Brasil, a forma de organização e visão de mundo indígenas não cabem em um mundo regido a partir do sistema capitalista e de multinacionais, que, distantes dos territórios localizados, escapam a compromissos sociais e morais com essas populações do que transformam em países periféricos. Assim funciona globalmente, assim funciona no interior da própria nação, na segregação das cidades. Descorporificação que omite o corpo e descaracteriza o crime da exploração, expropriação, apropriação e execução, seja do negro/negra; seja da mulher; da população indígena, seja da comunidade trans e LGBT; destino das minorias em direitos, mas maiorias, se levarmos em conta nas mãos de quem estão as riquezas em um país como o Brasil.

Por isso é que, para falar sobre a Capoeira Angola, parto da ideia de que é impossível desterritorializá-la, retirá-la do espaço, contexto coletivo que lhe gera. A Capoeira Angola é uma experiência de coletividade, primeiro entre os/as angoleiros/as, regida pelas mesmas regras no interior da prática; depois, da comunidade onde está inserida, funcionando como uma linha de fuga frente ao abandono, que marca a história dessas comunidades, e, depois, mais amplamente, à toda a população afro-brasileira, cuja cultura ela inscreve em sua performance corporificada. Refaz, então, o mapa baseado em centro/periferia, reproduzido na própria construção de uma metrópole/colônia, para focar o olhar na comunidade, coletividade regida por regras próprias que se configuram em uma ciência, cuja epistemologia passa pelo cotidiano,

dia a dia. Inaugura, portanto, outros espaços de produção e difusão de conhecimento, distantes dos paradigmas que regem os espaços oficiais de educação, chegando mesmo a questioná-los.

Tais espaços são regidos por outros paradigmas que diluem o caráter disciplinador de nossas escolas, criadas para retirar das ruas os “vadios” que, nesses espaços, ganham protagonismo social, por serem regidos por uma ética forjada exatamente nas ruas, espaço dos trabalhadores que permanecem fora dos padrões de trabalho que regem tempo e corpos a partir de um único modelo, o da formatação fabril.

É exatamente a capacidade de articular experiências que a filosofia da Capoeira Angola propõe, por ser fundamentada na ginga: nem lá, nem cá; aqui e acolá; sim, sim, sim, e não, não, não, ou seja, admite a articulação das diferenças e tempos distintos, ao excluir o pensamento binário e hierárquico, típico do pensamento etnocêntrico.

Enfim, trouxe a Capoeira Angola do Grupo Zimba para pensar minha tese de que é a partir da dimensão corporificada do conhecimento que poderemos desconstruir narrativas e possibilitar novos protagonismos na cena para além dos palcos e das rodas, na vida. Falo, então, desde minha lugaridade no mundo, determinada pelo meu ponto de vista, que nasce do meu corpo, roupa de existência na terra e que me diferencia enquanto espécie dos demais animais semelhantes a mim, por serem dotados de alma. Ao longo dessa caminhada, percebi o quanto o corpo, ao longo dos tempos, tem sido alvo privilegiado de demarcação, hierarquização, classificação e, conseqüentemente, dominação. Não se pode negar que é a partir de características físicas, vistas como diferenças, às quais se atribuem significados culturais que os sujeitos são definidos, afinal, o corpo é capaz de definir, através de sua simples aparência, ideias de raça, gênero, classe, etnia e nacionalidade.

Ou não.

Em um jogo de oposições, característico do universo de angoleiras/os, percebo o quanto esse mesmo corpo tem sido capaz de negacear. Perseguido e criminalizado, por ser treinado para escapar, gingar diante das amarras deterministas da cultura imposta pelo colonizador, tem se saído no jogo de corpo, esquivado para evitar o confronto direto, porque o cenário continua adverso, para continuar a luta em outras rodas e tempos, porque um jogo nunca acaba em uma roda. Sem bloqueio, na malandragem que é o corpo jogado de lado, guarda a luta de hoje para ontem, porque quando não é possível no território do dono, pode passar para o território sagrado, feito Zé Pilintra, que segue curando.

Alvo privilegiado do discurso colonizador e na colonialidade que advém dele, o corpo, no jeito que dá, também é arma contraestratégica no processo de descolonização. Assim é que penso que é possível pensar em uma prática educativa/artística no cenário da realidade e pensar

essa realidade como cena, não mais das manchetes de jornal ou boletins policiais, mas nas páginas econômicas e culturais. Para isso, será necessário criar uma ponte, não a Atlântica, que vai passar por sobre o Parque do Pityuaçu, em mais um ato da tragédia da Modernidade, mas para eliminar o abismo entre esses territórios produtores de conhecimento. Possibilitar que o centro venha à periferia para, então, em uma bananeira com inversão perspectiva, a periferia torna-se centro, por ser espaço fomentador na produção e difusão de conhecimento.

Bantu significa pessoa, no plural, conforme explicou Fu-Kiau. Todos somos bantu, que vivemos procurando manter o centro, mas, para isso, movimentamo-nos em todas as direções, todos os lados e para cima, para baixo. Por isso, na Capoeira Angola é o movimento que determina o equilíbrio de quem sabe que está sempre no desequilíbrio. Corpo que dança e que luta, porque é capaz de buscar linhas de fuga para, aparentemente, no mesmo lugar, caminhar em todas as direções, com os vários olhares que garantem outras perspectivas nascidas desde o corpo, responsável pelo ponto de vista de onde olhamos.

A vida é uma cena de um espetáculo maior, como um jogo em uma roda. O ator/jogador que é atriz/jogadora, o palhaço Maria Pilantra, que, por ser mais uma possibilidade que uma identidade, é uma palhaça, ao mesmo tempo revela a importância da ginga que dilui locais fixos. Assim, é o corpo capaz de negacear para descolonizar e para o viver bem.

Muitos dirão ser utopia e ingenuidade. Mas a ingenuidade não é a marca do palhaço?

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro R. J. (coord.). *Mestres e capoeira famosos da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- _____. Vadios, Desordeiros e Valentões: A luta social. In: *Capoeira em Múltiplos Olhares – Estudos e Pesquisas em Jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.
- ABREU Frederico José de. *Capoeiras - Bahia, século XIX*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005.
- ANDRADE, Adriano Bittencourt; BRANDÃO, Paulo Roberto Baqueiro. *Geografia de Salvador*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://documentslide.com/documents/geografia-de-salvador.html> Acesso: 10 mar. 2017.
- ARDOINO, Jacques. Abordagem multirreferencial (plural) das situações educativas e formativas. In: GONÇALVES, Joaquim (Org.). *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. São Carlos: UFSCAR, 1998. p. 24-41.
- ARAÚJO, R. C. *Sou discípulo que aprende, meu Mestre me deu lição: Tradição e Educação entre os Angoleiros Baianos (anos 80-90)*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1999.
- _____. *Iê, Viva meu Mestre. “A Capoeira Angola da escola pastiniana” como práxis educativa*. 2004. 236f. Tese (Doutorado em Educação) Universidade de São Paulo.
- _____. *Elas Gingam – Em: Capoeira em Múltiplos Olhares – Estudos e Pesquisa em Jogo*. Cruz das Almas-Belo Horizonte: Editora UFRB, 2016.
- _____. *O Teatro e seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BALLESTRIN Luciana. América Latina e o giro decolonial – Decolonial turn and Latin America. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11. Brasília, maio - agosto de 2013, p. 89-117. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2015.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Orgs.). *A Arte Secreta da atriz – Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo. Hucitec/UNICAMP, 1996.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOAL, Augusto. *O Teatro do Oprimido – e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOEHMER, Elleke; GILBERT Helen; THOMPSON Joanne. *Body Politics in Post-colonial Drama*. London-New York: Routledge, 1996.
- BRITO, celso de. *Roda do mundo -A capoeira em tempos de globalização*. Curitiba: editora Martins Fontes, 2010.
- BROWNING, Bárbara. Desorientação. In: *Repertório Teatro & Dança*. Ano 4, n. 5, 2001.
- CADORNEGA. *História geral das guerras angolanas*. Lisboa: Agência Geral das Colônias, 1972.
- CANCIAN, Vanessa. *Afrobetizar a educação no Brasil*. Afroativismo na rede. Diversidade e direitos humanos – Negro Belchior. Disponível em: <http://archive.is/uLGBE>. Acesso em: 25 nov. 2017.

CAPOEIRA, Nestor. Capoeira: A malícia e a filosofia da malandragem. In: *Capoeira em Múltiplos Olhares – Estudos e Pesquisas em Jogo*. Cruz das Almas: EDUFRB; Belo Horizonte: Fino Traço, 2016.

DAWSEY JOHN C. Vitor Turner e a Antropologia da Experiência. Cadernos de campo, número 13, 2005. Disponível em: file:///C:/Users/Windows/Downloads/50264-62161-1-SM%20(1).pdf. Acesso em: 12 out. 2016.

DECÂNIO FILHO, Ângelo A. *A Herança de Pastinha – “A Metafísica da Capoeira”*. Salvador: Coleção São Salomão, 1996.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo 1998, Escuta. Disponível em: https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-parnet-c-dic3a1logos.pdf. Acesso em: 24 out. 2016.

DIAS, Adriana Albert. *Mandinga, Manha e Malícia: uma história sobre os capoeiras na capital da Bahia (1910-1925)*. Salvador: EDUFBA, 2006.

DINIZ, Flávia Cachineski. *Intervenções da Capoeira Angola na comunidade do Bate Facho, Salvador (2009-2015)*.

DUSSEL, Enrique. Metafísica del sujeto y liberación, in *Temas de Filosofía Contemporânea. Actas del II Congreso de Filosofía*. Buenos Ayres: Sudamericana, 1971.

_____. *Ética da Libertação: na idade da globalização e da exclusão*. Trad. Ephrim Ferreira Alves; Jaime A. Clasen e Lúcia M. E. Orth. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Política de la liberación*. Historia mundial y crítica, Madrid: Tróika, 2009.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: Livraria Fator, 1983.

FONSECA Mariana Bracks. GINGA: História e memória corporal na capoeira angola. *Revista Rascunhos*. v. 4 n. 3, p. 124-138. Uberlândia jul. dez. 2017. Disponível em: www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/download/35690/20861. Acesso: 22 dez. 2017.

FRÓES BURNHAM, Terezinha. *A Emergência da Análise Cognitiva*. Disponível em: www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Poiesis/article/.../970/849. Acesso em: 17 set. 2014.

FRÓES BURNHAM, Terezinha. *Análise Cognitiva e espaços multirreferenciais de Aprendizagem – Currículo, Educação à Distância e Gestão do Conhecimento*. Salvador: Edufba, 2012.

FRÓES BURNHAM, Terezinha, GALEFFI Dante, MODESTO Maria Aparecida e SOUZA, Claudio Reinaldo (Orgs.). *Epistemologia, Construção e difusão do conhecimento-Perspectivas em Ação*. Salvador, Edufba, 2011.

GIANCRISTOFARO, Gian. Noção de corpo-sem-órgãos em Artaud e no Teatro da Crueldade. Questão de Crítica – *Revista Revolucionária de críticas e Estudos Teatrais*, 2010. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-nocao-de-corpo-sem-orgaos-em-artaud-e-no-teatro-da-crueldade/>. Acesso em: 19 fev. 2017

GROSZ, Elizabeth in GILBERT Helen and THOMPSON Joanne. *Body Politics in Post-colonial Drama*. London-New York: Routledge, 1996.

KASPER, Katia Maria. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? *Pro-Posições*, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 199-213, set./dez. 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pp/v20n3/v20n3a13.pdf>. Acesso em: 20 set. 2016.

KASPER, Kátia M. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. 2004. 412 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

LIGIÉRO, Zeca. O conceito de forças motrizes culturais aplicado às performances afro-brasileiras. *Revista Pós Ciências Sociais*. v. 8 n. 16 São Luis/MA, 2011. Disponível em: http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_content&view=article&id=516&catid=82&Itemid=114. Acesso em: 12 dez. 2017.

_____. BATUCAR-CANTAR-DANÇAR desenho das performances africanas no Brasil. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO 2011-jan.-abr, n. 1, v. 21. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1573/1670> Acesso em: 05 dez. 2017.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá – Dinâmica da Civilização Africano Brasileira*. Salvador: Edufba, 2013.

MACHADO, Sara Abreu da Mata. *Baobá na encruzilhada: Ancestralidade, Capoeira Angola e Permacultura*. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento) – Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador, 2016.

MACHADO, Vanda.; PETROVICH, Carlos. *Ilê Ifé: O sonho da Iaô Afonjá*. Salvador: Edufba, 2000. Disponível em: http://www.ceao.ufba.br/livrosevideos/pdf/literatura%20afrobrasileira_cIII.pdf Acesso em: 28 set. 2014.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. Esboços: *Revista do PPG História da UFSC*, n. 9, 2002. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563> Acesso 07/2016.

MARCUS, Plínio. *Navalha na Carne – Clássicos do Teatro*. Disponível em: <https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=FC3DE2D5BEDF090C!287&cid=fc3de2d5bedf090c&app=WordPdf>. Acesso em: 09 ago. 2014.

MARTINS, Leda. Performances da Oralitura: Corpo, lugar da memória. *Revista de Pós-Graduação em Letras*, n. 26, 2015. Universidade de Santa Maria, Minas Gerais. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308> Acesso em: 19 set. 2016.

MARTINS, João Batista. Contribuições epistemológicas da abordagem multirreferencial para a compreensão dos fenômenos educacionais. *Revista Brasileira de Educação*, Maio /Jun /Jul /Ago 2004, n. 26 UEL. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n26/n26a06.pdf>. Acesso em: 21 dez. 2016.

MAUSS, Marcel. Le Techniques du Corps. In: *Journal de Psychologie*. XXXX II, número 3-4, 15 mars/15 abril, 1936. Comunicação apresentada à Societé de Pycologie em 17 de maio de 1934, in *Sociologie et Anthropolie*, PUF, 1966, p. 370-371.

MIGNOLLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*. n. 34, 2008. Disponível em: <http://www.uff.br/cadernosdeletrasuff/34/traducao.pdf>. Acesso em: 22 set. 2016.

_____. Desobediência Epistêmica e Crítica Descolonial: Reflexões de Walter Mignolo. Buenos Aires: Del Signo, 2010. Disponível em: <https://editora.unoesc.edu.br/index.php/roteiro/articloe/viewFile/1808/pdf>. Acesso em 12 dez. 2015.

MUNANGA, Kabenguelê. *Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia*. Disponível em <https://www.ufmg.br/inclusaosocial/?p=59> Acesso: 24/2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratrusta*. Disponível em: <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAFs00AG/assim-falava-zaratustra-frederico-nietzsche?part=5> Acesso em 21/09/2016.

c

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Cosmvisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente*. Fortaleza: LCR, 2003.

_____. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007a.

_____. *Ancestralidade na Encruzilhada*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007b.

_____. *Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira*. 2012. Disponível em: <http://www.red.unb.br/index.php/resafe/article/viewFile/7029/5554>. Acesso em: 08 mar. 2013.

OLIVEIRA, Josivaldo P.; LEAL, Luiz Augusto P. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.

ORLANDI, Luiz B. L. *Corporeidades em minidesfile*. Disponível em <http://www.alegrar.com.br> Acesso em: 11 set. 2016.

PASTINHA, Vicente Ferreira (Mestre Pastinha). *Capoeira Angola*. Salvador: Escola Gráfica, 1964.

_____. *Quando as pernas fazem mizerer*. Manuscritos e desenhos de MestrePastinha.Salvador: (mimeo), s/d. Disponível em: <https://portalcapoeira.com/download/capoeira-angola-por-mestre-pastinha?wpdmdl=13505>. Acesso em: 15 mar. 2011.

_____. *Improviso de Pastinha*. Organização e Coordenação Editorial: Frede Abreu. Salvador, 2013a. (Série Manuscritos no 1).

_____. *Capoeira Angola*. Prefácio de Jorge Amado. Capa de Carybé. Salvador: Gráfica Loreto, 1964.

PEIXOTO, Fernando. **Brecht: uma introdução ao teatro dialético**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.227-278. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/Lander.rtf> Acesso: 22 jan. 15.

RÊGO, Waldeloir. *Capoeira Angola – Ensaio Socioetnográfico*. Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2015.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A Cartografia e a Relação Pesquisa e Vida, *Psicologia*

Sociedade, v. 21, n. 2, p. 66-173, 2009, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000200003. Acesso em: 13 out. 2016.

ROSA, Allan Da. *Pedagogia, Autonomia e Mocambagem*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SAMPAIO, Antônio Heliodório L. *Formas urbanas: cidade real & cidade ideal*. Contribuição ao estudo urbanístico de Salvador. Salvador: Quarteto Editora / PPG/AU, Faculdade de Arquitetura da UFBA, 1999.

SANTOS, Deoscoredes M. (Mestre Didi), LUZ, Marco Aurélio. *O Rei Nasce Aqui Obá Biyi*. Educação Pluricultural Africano-Brasileira. Salvador: Fala Nagô, 2007.

SANTOS, Inaicyr Falcão. *Corpo e Ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, Editora da UFBA, Salvador, 2002.

SANTOS, Luis Carlos. *Justiça como Ancestralidade: em torno de uma filosofia da educação no Brasil*. 192 f. il. 2014. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, Marco Antonio Cabral. Criança e Criminalidade no início do Século. In: *História da Criança no Brasil*, (Org.) Mary del Priori. São Paulo: Contexto, 1999.

SANTOS, Milton. Por uma Geografia Cidadã: Por uma Epistemologia da Existência. *Boletim Gaúcho de Geografia*, 1996. Versão disponível em: <http://seer.ufrgs.br/bgg/article/view/38613/26350> Acesso em Abril/2015.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: *O percevejo*, ano 11. n. 12, 2000.

SCOTT, Joan. *Gênero: uma categoria útil para análise histórica*. Disponível em: <file:///C:/Users/angel/OneDrive/Documentos/Doutorado/Gênero/Gênero-Joan%20Scott.pdf> Acesso em: 23 out. 2017.

SILVA, Geranilde Costa. *Pretagogia: construindo um referencial teórico-metodológico, de base africana, para a formação de professores/as*. 2013. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

SILVA, Layla Maryzandra Costa; RIBEIRO, Daniela Maroja. *A ressignificação de uma pedagogia: construção da identidade da criança negra na educação infantil*. Disponível em: www.unesp.br/Home/debateacademico/artigo_revisado_layla_maryzandra-1.pdf. Acesso em: 21 dez. 2017.

SOARES, Carlos Eugenio Líbano. *A Capoeira Escrava e Outras Tradições Rebeldes no Rio de Janeiro (1808-1850)*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Francisco Alves, 1988a.

_____. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Vozes, 1988b.

_____. *Claros e Escuros – Identidade, povo e mídia no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1999.

SOUZA SANTOS, Boaventura. *A Gramática do Tempo: Para uma nova cultura política*. São Paulo, Editora Cortez: 2008. Disponível em: [file:///C:/Users/Windows/Downloads/A%20GRAM%C3%](file:///C:/Users/Windows/Downloads/A%20GRAM%C3%94)

81TICA%20DO%20TEMPO%20-%20Boaventura%20de%20Sousa%20Santos.pdf. Acesso em: 12 jul. 2016.

_____. MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez. 2010.

_____. Para uma Sociologia das Ausências e uma Sociologia das Emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais: 2002. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS63.PDF. Acesso em: 12 jul. 2016.

SOUZA, Claudio Reinaldo (Orgs.). *Epistemologia, Construção e difusão do conhecimento – Perspectivas em Ação*. Salvador: Edufba, 2011.

TAYLOR Diana. *O arquivo e o repertório – Performance e memória cultural nas Américas*. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MATERIAIS ICONOGRÁFICOS

MESTRE MORAES. A verdade. In: CD Ligação Ancestral. Grupo de Capoeira Angola Pelourinho – GCAP. Indústria Brasileira, Manaus, 2004.

MURICY, Antonio Carlos. Mestre Pastinha, uma Vida pela Capoeira, Salvador, 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI. Acesso em: 16 dez. 2016.

MURICY, Tereza; SIMS Cynthia. Vídeo-documentário O Triste Fim do Mestre Pastinha. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-unP_tdBiKI Acesso em: 22 dez. 2016.

Vídeo-documentário Mestre Curió: Palavra de Mestre – Parte 5. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXW2A35rsS8>. Acesso em: 12 jan. 2017.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo (mãe Stela de Oxóssi. Bênção, Mamãe África. Salvador: Jornal A Tarde – Editoria Opinião. Publicado em 25 maio 2011.

ARAÚJO, Janja. Cultura e Conhecimento. Entrevista de 23 de dezembro de 2015. Entrevistadora: Liv Sovik, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Transcrição disponível em: <https://ufrj.academia.edu/LivSovik>

Fala retirada da palestra do Dr. FU-KIAU no Terreiro Catendê. Festa de TEEMPO Salvador, 17/08/97. Disponível no site <http://terreirodegriots.blogspot.com.br/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html> Acesso em: 19 dez. 2017.

1º Fala de participação de Makota Valdina Pinto na palestra do Dr. FU-KIAU no Terreiro Catendê. Festa de TEEMPO Salvador, 17/08/97. Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com.br/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html>. Acesso em 19 dez. 2017.

Revista Pós Ciências Sociais. v. 8 n. 16 São Luis/MA, 2011. O CONCEITO DE “MOTRIZES CULTURAIS” APLICADO ÀS PRÁTICAS PERFORMATIVAS AFRO-BRASILEIRAS Zeca Ligiéro. http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_content&view=article&id=516&catid=82&Itemid=114.

Fala retirada da palestra do Dr. FU-KIAU no Terreiro Catendê. Festa de TEEMPO Salvador, 17/08/97. Disponível no site <http://terreirodegriots.blogspot.com.br/2017/05/palestra-do-dr-fu-kiau-salvador-1997.html> Acesso 12/2017.

ZECA LIGIÉRO* O CONCEITO DE “MOTRIZES CULTURAIS” APLICADO ÀS PRATICAS PERFORMATIVAS AFRO-BRASILEIRAS Revista Pós Ciências Sociais. v. 8 n. 16 São Luis/MA, 2011. Disponível em: http://www.ppgcsoc.ufma.br/index.php?option=com_content&view=article&id=516&catid=82&Itemid=114. Acesso em: 22 jan. 2016.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Praça central do Pituáçu



Fonte: Ângela Ribeiro.

APÊNDICE B – Moradias no entorno da praça do Pituaçu



Fonte: Ângela Ribeiro.

APÊNDICE C – Rua lateral da praça do Pituaçu



Fonte: Ângela Ribeiro.

APÊNDICE D – Crianças do projeto Muleketu na bateria. Evento, fev. 2017



Fonte: Almir Brito Junior

Figura 23 – Criança do projeto Muleketu na bateria. Evento, fev. 2017



Fonte: Almir Brito Junior

APÊNDICE E – Caminhada pelo parque: Consciência negra e ecologia, nov. 2016.



Fonte: Márcia Costa

APÊNDICE F – Crianças no Circo Picolino - 2015

